

JOANNA DANIELSKA (UW, Warszawa)

PIEŚNI O ŚW. HIOBIE – TRADYCJE I TRWANIE

Najstarsze zachowane wersje pieśni o św. Hiobie pochodzą z XVI i XVII wieku, jednak badacze zgodnie uznają, że zarówno rękopis z Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie (znany do niedawna jedynie w dziewiętnastowiecznym odpisie Żegoty Paulego)¹, jak i tekst z wydanych około 1607 roku *Pieśni postnych starożytnych*, są późniejszymi przekazami utworu średniowiecznego². Pieśń znajdujemy także w innych zapisach, między innymi w kancjonał Stanisława Serafina Jagodyńskiego *Pieśni katolickie nowo reformowane*³, wydanym po raz pierwszy w 1638 roku⁴.

O popularności utworu świadczą nie tylko jego zachowane wersje. Za jedną z odmian uważana jest pieśń, o której napomyka Kuźma z *Peregrynacji dziadowskiej*, mówiąc o repertuarze wędrownych pieśniarzy, mogącym liczyć na hojną gratyfikację słuchaczy:

¹ Zob. W. Wydra, *Staropolskie przekazy pieśni o św. Jopie*, „Studia Polonistyczne” 1991, nr 26/27, s. 257–264.

² Zob. S. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz, *Polskie wierszowane legendy średniowieczne*, Wrocław 1962, s. 243; J. Starnawski, *Drogi rozwojowe hagiografii polskiej i łacińskiej w wiekach średnich*, Kraków 1993, s. 115, 126; M. Korolko, *Wstęp*, [w:] *Średniowieczna pieśń religijna polska*, oprac. *idem*, Wrocław 2005, s. LIII.

³ S.S. Jagodyński, *Pieśni katolickie nowo reformowane z polskich na łacińskie a z łacińskich na polskie przełożone, niektóre też nowo złożone*, Kraków 1695.

⁴ Wśród innych staropolskich przekazów tekstu można wymienić rękopis z przełomu XVI i XVII wieku przechowywany w Bibliotece Prowincji oo. Bernardynów w Krakowie, kancjonał krakowski *Pieśni nabożne na święta uroczyste według porządku Kościoła ś. katolickiego przez cały rok pilnie zebrane. Przydane są psalmy Dawida ś. i insze pieśni do śpiewania zwyczajne z 1643 roku oraz w tzw. kancjonał częstochowski z około połowy XVIII wieku. Zob. W. Wydra, *op. cit.**

Onę starą możemy zaśpiewać o Jopie
Abo, jeśli że nie tę, tedy o potopie,
Owej też tam więc radzi słuchają o sądzie,
To dadzą i na czworo, kędy w dobrym rządzie⁵.

Wiemy zatem, iż najpóźniej w XVII wieku utwór stał się za sprawą przekazu ustnego elementem kultury ludowej. Co ciekawe, przetrwał w niej do dzisiaj, chociaż obecnie pełni inną już funkcję. Należy do pieśni wykonywanych podczas poprzedzających pogrzeb uroczystości funeralnych, gromadzących bliskich i znajomych osoby zmarłej na czuwaniu przy jej ciele. Zwyczaj śpiewania pieśni żałobnych w przerwach między modlitwami przetrwał na wielu podlaskich wsiach⁶. Zróżnicowane tematycznie utwory wykonywane są na ogół w oparciu o rękopiśmienne zbiory, przechowywane przez wykonujące je płaczkę⁷. Zeszyty mieszkańców tej samej wsi mają taki sam zestaw oraz układ pieśni, jednak różnią się na ogół od podobnych zbiorów należących do mieszkańców sąsiednich wiosek. W rękopiśmiennych wersjach utworów można zauważyć zarówno wpływ kultury oralnej (wykonawcy znają wiele utworów na pamięć i często modyfikują niektóre fragmenty), jak i zapisu drukowanego, ponieważ często widoczny jest ich związek z kancjonałami⁸.

⁵ *Peregrynacja dziadowska*, [w:] *Antologia literatury sowiżrzalskiej XVI i XVII wieku*, oprac. S. Grzeszczuk, Wrocław 1966, s. 256. Zob. też: J. Sokolski, *Pieśń dziadowska*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze – Renesans – Barok)*, red. T. Michałowska, Wrocław 2002, s. 643; i *dem*, *Dziadowska pieśń o Sądzie Ostatecznym z wieku siedemnastego*, „Prace Literackie” 1995, nr 34, s. 5–10.

⁶ Istnieje bogata literatura dotycząca antropologicznego, muzycznego, religijnego oraz historycznoliterackiego aspektu pieśni pogrzebowych. W artykule tym będę jednak omawiać wykonywaną na pogrzebach *Pieśń o świętym Jobie* przede wszystkim w kontekście tradycji, z których się wywodzi.

⁷ Są to nie tylko pieśni pogrzebowe, ale także m.in. teksty hagiograficzne, utwory poświęcone Maryi, Opatrzności Bożej, wizjom końca świata. Wykonuje się też nieco przekształconą parafrazę Psalmu 30 Jana Kochanowskiego. Mimo to ze zbiorów korzysta się wyłącznie podczas uroczystości żałobnych.

⁸ Bardzo bliski związek z konkretnym kancjonałem (niestety brak pierwszych stron uniemożliwia jego identyfikację) można zauważyć w położonej niedaleko Łomży wsi Giełczyn, gdzie obok zbiorów rękopiśmiennych zachował się zbiór drukowany. Według mieszkańców wsi osoba, która przechowuje kancjonał, jest zobowiązana do śpiewania podczas wszystkich okolicznych uroczystości poprzedzających pogrzeby, podczas gdy właściciele śpiewników rękopiśmiennych mogą uczestniczyć w nich wedle uznania.

Podobnie jest z *Pieśnią o świętym Jobie*, którą odnajdujemy w rękopiśmiennym zbiorze spisany przez Władysława Rataja w Lachowie w 1939 roku⁹. Zeszyt opatrzony jest tytułem *Śpiewnik, czyli spis pieśni żałobnych* (także wskazującym na związek z bliżej nieokreślonym drukiem)¹⁰ i łączy w sobie cechy obu staropolskich tradycji przekazu – zarówno pisanej na przykład z *Pieśni postnych starożytnych*, jak i oralnej, charakterystycznej dla pieśni dziadowskiej.

Pieśń o Hiobie w przekazie staropolskim oraz dwudziestowiecznym

*Pieśń o świętym Jobie*¹¹ jest umieszczona w *Śpiewniku, czyli spisie pieśni żałobnych* z Lachowa pod numerem czterdziestym trzecim – między innymi tekstami hagiograficznymi – *Pieśnią o św. Izydorze* oraz jednym z utworów poświęconych św. Marii Magdalenie. Opisuje w czterdziestu dziewięciu ośmiozłóskowych tetrastychach znane z Biblii dzieje starotestamentowego Hioba. Poprzedzone wezwaniem do wszechmocnego Boga strofy od drugiej do trzydziestej dziewiątej wiernie parafrazują pierwszy (zwrotki 2–36) oraz drugi (37–39) rozdział Księgi Hioba.

Kolejne wiersze nie przedstawiają już jednak drobiazgowo wydarzeń opisanych w Biblii. Wzmianka o treści rozdziału trzeciego, będącego pełnym rozpacz monologiem Hioba, jest bowiem zaledwie wprowadzeniem do równie zwięźle zrelacjonowanych mów przyjaciół:

⁹ Władysław Rataj nie tylko bardzo starannie przepisywał zawarte w zbiorze pieśni, ale też ozdabiał porządkujące je numery oraz ewentualne tytuły pieśni, rysując wokół nich różniące się kształtem nagrobki.

¹⁰ Interesująca wydaje się nota na pierwszej stronie innego zbioru (o identycznym układzie i zestawie pieśni) z tej samej wsi. Zapisane po polsku i niemiecku adresy wskazują, iż zbiór ten, zanim dotarł do Lachowa, został przesłany z opactwa cystersów w Mogile, pod Krakowem, do mieszkającego w Częstochowie Stanisława Gadowskiego. Możliwe zatem, że ten zbiór pieśni został spisany ze znajdującego się w opactwie śpiewnika. Niestety, w bogatym archiwum opactwa nie ma zbioru pieśni pogrzebowych.

¹¹ Hiob w IV wieku został wpisany pod datą 10 maja do *Martyrologium hieronimiańskiego*. Jak świadczy Jan Chryzostom, odbywano pielgrzymki, aby uczcić jego prochy złożone w Arabii, nieco później pojawiły się informacje o grobie w Carneas, w Haranie oraz o relikwiach w Pawii. Jego kult nie osłabł także po soborze trydenckim i Hiob znalazł się w wydany w 1586 roku *Martyrologium rzymskim*, zaaprobowanym przez Kościół spisie świętych.

A na Joba przemówienie,
 By im skreślić swe cierpienie,
 Nową boleść mu zadają,
 Gdy mu grzechy wyrzucają. [40]

Jak wynika z kolejnej zwrotki (41), rozmówcy swoje przekonanie o grzeszności życia Hioba opierają na wierze w to, że Bóg zsyła nieszczęścia wyłącznie jako karę za poniesione winy. Ten krótki fragment tekstu odpowiada rozdziałom Księgi Hioba zawierającym mowy Elifaza, Bildada oraz Sofara. Odpowiedzi bohatera *Pieśni o świętym Jobie* ograniczają się do zapewnień o niewinności. Ufność Hioba nie słabnie ani przez chwilę:

Póki stanie ducha mego,
 Usta nie rzekną nic złego;
 Niech mi życie Bóg odbierze,
 Jednak Jemu ufam szczerze. [43]

Wierzy on nie tylko w sprawiedliwość Boską, ale i w nadejście Odkupiciela. *Pieśń o świętym Jobie* odwołuje się tu do Księgi Hioba 19,25–26, który to fragment ukazany jest w tekście – zgodnie z interpretacją z Wulgaty – jako wyraz wiary Hioba w zmartwychwstanie. Ostatnie cztery zwrotki pieśni nawiązują do epilogu księgi – sprawiedliwy mąż odzyskuje zdrowie, otrzymuje jeszcze większy majątek, rodzi mu się nowe potomstwo i żyje szczęśliwie przez wiele lat.

Wydarzenia przedstawione w *Pieśni o świętym Jobie* zawartej w śpiewniku nie odwołują się zatem do całej Księgi Hioba, lecz przede wszystkim (poza rozdziałem dziewiętnastym) do jej najstarszych (około X–IX wieku p.n.e.), zapisanych prozą, fragmentów – prologu (Hi 1–2) oraz epilogu (Hi 42,7–17), stanowiących początkowo odrębną opowieść, a następnie ramy kompozycyjne dla dodanego później (V–III wiek p.n.e.) poematu¹².

Taki sposób ukazywania dziejów Hioba był dość często spotykany w średniowieczu. Montague Rhodes James w *Apocrypha Anecdota*¹³ pisze, że

¹² Zob. A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii*, Warszawa 1994, s. 235–237.

¹³ M.R. James, *The Testament of Job. Introduction*, [w:] *Apocrypha Anecdota*, red. *idem*, seria II: *Text and studies. Contributions to Biblical and Patristic literature*, red. J. Armitage Robinson, t. 5, Cambridge 1897, s. XCVI.

francuska *Bible historiale*¹⁴ w pełnej wersji zawierała zarówno przetłumaczoną z Wulgaty całą Księgę Hioba, jak i dodatek będący – omijającym wszystkie dialogi – podsumowaniem historii mędrca z Hus. Ta druga wersja, nazywana *le petit Job* (w odróżnieniu od pełnej Księgi – *le grand Job*), zakresem przedstawianych wydarzeń przypomina polskie pieśni o Hiobie – zarówno dwudziestowieczną rękopiśmienną redakcję, jak i teksty średniowieczne, które także opierają się przede wszystkim na najstarszych fragmentach biblijnej księgi. Nie jest to jednak jedyny powód, który pozwala dostrzegać w śpiewanej podczas pogrzebów *Pieśni o świętym Jobie* współczesną redakcję tekstu, związanego z zachowanymi przekazami staropolskimi.

Pieśń o świętym Jobie ze śpiewnika pogrzebowego oraz oba teksty średniowieczne zaczynają się dwiema bardzo podobnymi do siebie zwrotkami – apostrofą do Boga i strofą wprowadzającą do pieśni postać Hioba. Wprawdzie dwa spośród tych wersów różnią się od siebie (np. pieśń ze zbioru sławi Boga za opiekę sprawowaną nad światem: „Panie Boże wszechmogący. I Opatrznie światem rządzący”; natomiast teksty średniowieczne – za jego potęgę: „W mocy Twojej nie jest iny!”), jednak pozostałe są niemalże identyczne, z nielicznymi zmianami w pojedynczych słowach. W kolejnych fragmentach różnice są bardziej zauważalne. Wprawdzie ich kształt nie ulega zmianie (tak jak w pieśni ze zbioru pogrzebowego są to tetrastychy o parzystych rymach żeńskich, na ogół ośmiogłoskowe, chociaż w *Pieśni o św. Jopie* z *Pieśni postnych starożytnych* liczba sylab bywa nierówna), jednak często zmienia się rytm. Na przykład trzeciej zwrotce *Pieśni o świętym Jobie*:

Na wschód słońca świata tego,
Nie było sprawiedliwszego,
Co by lepiej zakon chował
I wierniej Boga miłował¹⁵

¹⁴ *Bible historiale* to dokonane około 1295 roku przez pikardyjskiego kanonika Guiarda des Moulins tłumaczenie słynnego, zachowanego w około ośmiuset manuskryptach, łacińskiego dzieła *Historia Scholastica* autorstwa Petrusa Comestora, opisującego wydarzenia od stworzenia świata i odgrywającego rolę podręcznika zarówno w zakonach, jak i na uniwersytetach. Zob. N. Valli, *Découvrir un manuscrit du début du XIV^e siècle, la Bible Historiale*, „Bulletin de Liaison des Professeurs d’Histoire-Géographie de l’Académie de Reims” 2003, vol. 29–30, <http://www.crdp-reims.fr/ressources/brochures/blphg/bul/2930/valli.htm>.

¹⁵ Słowa *Legendy o św. Jopie* oraz *Pieśni o świętym Jopie* przytaczam za: S. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz, *op. cit.*, s. 251–254, 255–259.

– odpowiada piąta strofa *Pieśni o św. Jopie*¹⁶. Różnice te spowodowane są częściowo kolejnością przekazywanych informacji. Zwrotka o czeladzi Hioba:

Czeladź bardzo liczna była,
Która wiernie mu służyła;
Tak Joba sprawiedliwego
Bóg obdarzył, sługę swego

– pojawia się na początku zarówno w pieśni ze zbioru pogrzebowego (jako siódma), jak i w rękopisie przechowywanym w Bibliotece Jagiellońskiej (jako piąta), gdzie jest częścią obszernego fragmentu prezentującego dobytek Hioba. Inaczej jest w tekście z *Pieśni postnych starożytnych*. Tu umieszczona jest w środkowej części utworu, tuż po zwrotce piętnastej, w której Hiob po utracie dzieci i majątku wciąż chwali Pana, uznając prawo Stwórcy do rozporządzania darami, których niegdyś udzielił:

Dałeś mi wiele jako Pan,
A zasięś mi to wszystko pobrał sam.
Jako tobie, Panie, lubo było,
To się wszystko odmienić musiało.

W świetle tego fragmentu zwrotka o czeladzi nie służy opisaniu majątku, ale podkreśleniu jego boskiej proveniencji.

Inne różnice między tekstami i ich znaczeniem wynikają z objętości pieśni. *Pieśń o świętym Jobie* jest najdłuższa, *Legenda o św. Jopie* liczy dwadzieścia trzy strofy, natomiast *Pieśń o św. Jopie* trzydzieści dwie. Liczba zwrotek niewątpliwie wpływa na kształt fabuły, ale nie znaczy to, że treść krótszych utworów jest uboższa. Zwłaszcza *Pieśń o św. Jopie* zawiera motywy nieznanne zarówno najstarszemu z zachowanych przekazów, jak i śpiewom pogrzebowym. Na uwagę zasługuje zwłaszcza niewywodząca się z Biblii scena przedstawiająca wizytę muzykantów, których Hiob, za sprawą cudu, nagradza za przyniesienie mu ulgi w cierpieniu. Żaden z omawianych przekazów staropolskich nie ukazuje natomiast obecnej w zapisie

¹⁶ Na wschód słońca świata tego
Nie było tam nasprawiedliwszego,
Który by w swej sprawiedliwości trwał,
Miłego Boga wiernie miłował.

z Lachowa drugiej rozmowy Boga z szatanem oraz Hiobowego prorocтва o zmartwychwstaniu.

Prawdopodobnie istniał jednak tekst staropolski, znacznie bardziej zbliżony do zapisu Władysława Rataja. Informacje na jego temat można znaleźć w *Średniowiecznej pieśni religijnej polskiej* Aleksandra Brücknera. Uczony umieścił tam tekst *Pieśni o św. Jopie*¹⁷ (powołując się na *Pieśni postne starożytne*), jak napisał w nocie, „milczkiem poprawiony” i zgodnie z tą zapowiedzią przemilczał informacje dotyczące miejsc i przyczyn wprowadzenia zmian. Przekształcił wiele: zarówno kolejność niektórych strof, jak i poszczególne wersy. Nie wahał się ingerować w tekst, ponieważ negatywnie oceniał przekaz z *Pieśni postnych starożytnych*, wierząc, że istniała bardziej spójna staropolska wersja pieśni. Wniósł o niej z wydanego w 1922 roku w Kownie reprintu luterańskiego kancjonału Martynasa Mażvydasa¹⁸ *Giesmės krikščioniškos. Pieśni chrześcijańskie* ukazały się już po śmierci autora (1563), słynnego twórcy katechizmu będącego pierwszą książką wydaną w języku litewskim: *Catechismusa Prasty Szadei* (1547). Kancjonał, odnaleziony w 1921 roku przez Jurgisa Gerulisa w archiwach w Królewcu, dzieli się na dwa tomy (pierwszy wydany w 1566, drugi w 1570 roku), na które składały się tłumaczenia pieśni niemieckich (z pochodzącego z 1553 roku kancjonału Marcina Lutera *Geistliche Lieder*), a także polskich i łacińskich¹⁹. Wśród nich znalazła się także pieśń o św. Hiobie, będąca, według Brücknera, tłumaczeniem polskiego tekstu.

Autor *Średniowiecznej pieśni religijnej polskiej* nie przedstawia dokładnie treści litewskiego utworu, jednak z jego porównania (znacznie wyżej przezeń cenionej) pieśni zawartej w *Giesmės krikščioniškos* z późniejszym od niej tekstem z *Pieśni postnych starożytnych* wynika, że wprawdzie utwór litewski znacznie różni się od polskiego z 1607 roku, za to bardzo przypomina tekst *Pieśni o świętym Jobie* ze śpiewnika pogrzebowego. Oba są znacznie dłuższe od liczącej trzydzieści dwie strofy wersji z *Pieśni postnych starożytnych* (tekst litewski liczy czterdzieści cztery zwrotki, polski ze śpiewnika – czterdzieści dziewięć), a dodatkowe partie służą przekazaniu tych samych informacji (między innymi przedstawiają nie tylko pierwszą, ale i drugą rozmowę szatana z Bogiem). Podobnie jest z fragmentami teks-

¹⁷ Zob. A. Brückner, *Średniowiecza pieśń religijna polska*, Kraków 1923, s. 44–48.

¹⁸ Brückner posługuje się spolszczoną wersją nazwiska – Mażwid (zob. *ibidem*, s. 44).

¹⁹ Zob. informacje zawarte na stronach Litewskiej Biblioteki Narodowej: <http://www.lnb.lt/lnb/selectPage.do?docLocator=370&cinlanguage=en>.

tu dotyczącymi wydarzeń, które nastąpiły po wizycie przyjaciół Hioba. W wersji z *Pieśni postnych starożytnych*, jak pisze Brückner: „autor spieszy widocznie ku końcowi, ale nie przypuszczam, żeby rzecz tak gwałtownie skracał; tekst litewski daje dalej 12, zamiast tych 2 zwrotek: modlitwę koroną Joba, słowa Pańskie, i obszernie prawi o nowym błogosławieństwie”²⁰. Tekst ze śpiewnika pogrzebowego także obejmuje te same wydarzenia poza „słowami Pańskimi”. Mimo tej różnicy z opisu Brücknera wynika, że podobieństwa między pieśniami są znaczne. W związku z tym warto byłoby w przyszłości dokładniej porównać oba teksty, aby ustalić, jak bardzo są do siebie zbliżone.

Różnice między staropolskimi zapisami pieśni o Hiobie i ich dwudziestowiecznym odpowiednikiem nie muszą być zatem rezultatem późniejszych zmian nanoszonych na tekst. Odmiennie sposoby ukazywania historii Hioba widoczne są już w literaturze dawnej – nie tylko polskiej. Kathi Meyer, śledząc źródła postrzegania Hioba jako patrona muzyki, zauważa w kulturze średniowiecza współistnienie dwóch tradycji przedstawiania postaci mędrca z Hus – poza oficjalną, chrześcijańską wizją Hioba jako wzoru cierpliwości i proroka zmartwychwstania, dostrzega wyobrażenie oparte na apokryficznym Testamencie Hioba, z którego wywodzi scenę wizyty muzyków²¹. Warto zatem prześledzić obie te tradycje i zwrócić uwagę na sposób, w jaki czerpią z nich omawiane pieśni.

Pieśń o św. Jopie w świetle apokryfów i tradycji islamskiej

Przyjrzyjmy się strofom *Pieśni o św. Jopie* z *Pieśni postnych starożytnych*, opowiadającym o – nieznanym przekazowi biblijnemu – wizycie skrzypków, którzy przybywają, aby swoją grą pocieszyć Hioba:

Skrzypcy przed nim gdy skrzypali,
W niemocy go nieco pocieszali,
On gdy oczyma na nie wejrzał,
Silno rzewno Jop miły zapłakał

²⁰ A. Brückner, *op. cit.*, s. 48.

²¹ K. Meyer, *St. Job as a Patron of Music*, „The Art Bulletin” 1954, vol. 36, nr 1, s. 21–31.

„Boże miły z wysokości,
Zapłać to wam z swej świętej miłości,
Żeście mię teraz nawiedzili,
W niemocyscie nieco pocieszyli.

Gdy mię w ubostwie widzicie,
Za przykre tego sobie nie miejcie,
Co ja teraz na swoim dworze mam,
Tego też wszystkiego wam udzielam”.

Wzruszony bohater istotnie odwdzięcza się tym, co ma – wyciąga spod skóry dręczące go robaki i wrzuca je do skrzypiec. Stworzenia, najwyraźniej na prośbę skierowaną do Boga, zmieniają się cudownie w złoto. Żona Hioba z oburzeniem reaguje na to, co się stało, i odmawia dalszej pomocy mężowi.

To niezwykle wydarzenie jest podobnie opisywane w średniowiecznym tekście angielskim, zawartym w manuskrypcie²² znajdującym się w Henry E. Huntington Library. Pozbawiony tytułu, datowany na XV wiek tekst znajduje się między utworami Geoffreya Chaucera (1343–1400) i Johna Lydgate’a (ok. 1373–ok. 1445), którego zresztą uważa się za prawdopodobnego autora wiersza²³. Utwór angielski, podobnie jak teksty polskie, w swoich fabularnych odniesieniach do Księgi Hioba ogranicza się głównie do prologu i epilogu, jednak, podobnie jak polskie utwory, sięga też często poza tekst biblijny, między innymi w omawianej scenie wizyty muzyków, przy czym nieco obszerniej zdaje relację z reakcji żony na spostrzeżony przez nią cud. Warto zatem porównać oba fragmenty. Z *Pieśni postnych starożytnych* dowiadujemy się jedynie:

To żona jego widziała,
A tak jego prawie przeklinała,
Barzo mu prawie nałajała,
Dalej mu służyć nie chciała. [28]

²² MS MH 140. Szczegółowy opis manuskryptu i jego zawartości dostępny jest na stronie: <http://sunsite3.berkeley.edu/hehweb/HM140.html>.

²³ Zob. G.N. Garmonsway, R.R. Raymo, *A Middle English Metrical Life of Job*, [w:] *Early English and Norse Studies presented to Hugh Smith in honour of his sixtieth birthday*, ed. A. Brown, S. Foote, London 1963, s. 78. Tu także na stronach 89–96 tekst utworu, którym będę się posługiwać.

Związek jej zachowania z przedstawionym wcześniej cudem jest tu nieuchwytny. Trudno stwierdzić, do czego odnosi się zaimek „to”, a jeśli mowa tu w dalszym ciągu o cudownej przemianie, dlaczego jej widok wywołał tak gwałtowne emocje. Te niejasności sprawiają, że Brückner widzi w strofie 28, zaledwie „odmiankę 19”²⁴:

Toć żona jego słyszała,
Na sobie odzienie podrapała:
„Czego chwalisz Pana Boga tego,
Przepuści na cię, co szkodliwszego”

– przedstawiającą, zgodną z opisem biblijnym (Hi 2,9) reakcję żony Hioba na nieszczęścia, które spadły na nią i jej męża. Z niezrozumiałości tego fragmentu zdawał sobie najwyraźniej sprawę także Jagodyński, który w swoich *Pieśniach katolickich nowo reformowanych* przekształcił go następująco:

Choć na oko cud widziała,
Żona bluźnić nie przestała,
Lecz go tym bardziej łajała,
Iż mu i służyć nie chciała²⁵.

Wprawdzie motywacja żony pozostaje niewyjaśniona, ale powiązanie strofy z poprzednim fragmentem przynajmniej formalnie uzasadnia obecność zwrotki w tekście. Najszerzej opisuje tę scenę *The Life of Job*. Żona Hioba nie jest tu świadkiem cudu. Poznaje jedynie jego konsekwencje, kiedy muzycy pokazują jej otrzymane od męża złote monety. To widok pieniędzy wywołuje jej gniew:

Then saying unto Iob in angre this woman,
„To mynstrelles and players thow [g]levyst golde largely,
But thou hidest thi gode from me, lyke a false man”,
And with many seducious wordes openly
There hym rebuked with langage most sharply²⁶.

Oskarża męża o to, że ukrywa przed nią bogactwo, utrzymując, iż stracili cały majątek, podczas gdy rozrzutnie rozdaje złoto minstrełom. Nie

²⁴ Zob. A. Brückner, *op. cit.*, s. 48.

²⁵ S.S. Jagodyński, *op. cit.*, s. 153.

²⁶ Cyt. za: G.N. Garmonsway, R.R. Raymo, *op. cit.*, s. 94 (w. 127–132).

jest, jak wcześniej, rozdrażniona spokojem Hioba w obliczu spadających nań nieszczęść. Jeśli zatem przyjąć, że podobieństwo między *The Life of Job* a *Pieśnią o św. Jopie z Pieśni postnych starożytnych* pozwala na rekonstrukcję luk fabularnych w polskim tekście, strofa 28 nie jest powtórzeniem 19, jak sugerował Brückner, ale ma w pełni umotywowane miejsce w strukturze tekstu. Jednak choć fragmenty nie są powtórzeniem, niewątpliwie można w nich dostrzec duże podobieństwo. W *The Life of Job* jest to celowy paralelizm. Reakcja Hioba na wcześniejsze narzekania żony została tam skarcona przez Boga. Tym razem Hiob ze spokojem przyjmuje wyrzuty małżonki i zwycięsko wychodzi z tej najwyraźniej najtrudniejszej dla niego próby.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na sposób przedstawienia samego cudu w obu tekstach. W *Pieśniach postnych starożytnych* scena ta opisana jest następująco:

Gdy za skórę rękę wetknął,
Garść robaków ze swego ciała wyjął,
Gdy je też tam w skrzypce wrzucił,
Pan Bóg je w szczyre złoto obrócił. [27]

Natomiast w *The Life of Job* czytamy:

This sore syk man syttyng on this foule dongehill,
There cam mynstrelles be-fore hym, pleying meryly
Mony had he none to reward aftyr his will,
But gave theym the brode scabbes of his sore body,
Whiche turned unto pure golde, as sayth the story²⁷.

W obu przypadkach spotykamy transformację nie tylko bezwartościowych, ale i budzących odrazę robaków (w tekście polskim) lub strupów (w tekście angielskim) w złoto. Jednak o ile w *The Life of Job* przemiana następuje samoistnie, o tyle w *Pieśni o św. Jopie* podkreślona jest jej boska proveniencja. Tym samym znaczenie tej sceny dla obu tekstów jest inne, co uwydatniają jeszcze konteksty, w jakich jest przedstawiona. W utworze angielskim – ze względu na wspomniany paralelizm – kluczowy jest sposób, w jaki Hiob przyjmuje reakcję żony. Cud jest tutaj próbą, której autorstwo Robert R. Garmonsway i George Norman Raymo przypisują bez wahania szatanowi. Przyznają wprawdzie, że nie jest to interpretacja

²⁷ Cyt. za: *ibidem*, s. 93 (w. 120–124).

wynikająca z samego tekstu, jednak tłumacz ją egzegetyczną tradycją dostrzegania w żonie Hioba sprzymierzeńca diabła²⁸.

Jakkolwiek tradycja ta była niewątpliwie żywa²⁹, nie jest dostatecznym uzasadnieniem dla uznawania przemiany ran w złoto za dzieło szatana, ponieważ żona Hioba nie miała żadnego wpływu na to niezwykle wydarzenie. W przekazie z *Pieśni postnych starożytnych* cud nie jest nową próbą, ale raczej dowodem na to, że Hiob wyszedł z dotychczasowych zmagani zwycięsko. Nikt nie może też podejrzewać jakichkolwiek działań szatańskich, ponieważ powiedziane jest wprost, że robaki w złoto zamienił Bóg. Skoro stało się to zaraz po modlitwie Hioba, proszącego Boga o wynagrodzenie muzykantom ich trudów, za które sam nie był w stanie zapłacić, jest to wyrazem łaski, jaką obdarza go Stwórca.

Interpretacja cudu jako dowodu na zwycięskie wyjście Hioba z prób wzmocniona jest jeszcze w przekształconej wersji *Pieśni* Jagodyńskiego:

Gdy za skore wetknął rękę,
Wziął robaków garść swą mękę,
Ale gdy je skrzypkom rzucił,
Pan Bóg w złoto je obrócił³⁰.

Interesujące wydaje się zwłaszcza zrównanie robaków z męką, w którym cierpienie zostaje „zmienione” w złoto. Przywołuje to na myśl frag-

²⁸ „Although it is not stated explicitly in our poem, it is clear that Satan must be held responsible for the act of magic by which he subtly subjects Job's patience to its final trial in the cruel abuse of his shrewish wife. It is clear from the Job commentaries that she was clearly regarded as Satan's trump card” (*ibidem*, s. 86; zob. też przypisy do tego fragmentu). Na interpretację tej sceny przez G.N. Garmonswaya i R.R. Raymo niewątpliwie wpływa także treść przytaczanej przez nich francuskiej sztuki mistycznej *La Patience de Job*, w której to Szatan w desperackiej próbie sprowokowania cierpliwego dotąd męża przybiera postać żebraka proszącego o jałmużnę. Jedyną zapłatą, na jaką stać Hioba, są, jak w wersji polskiej, robaki z jego ciała. Szatan zanoszą je żonie, której wydają się one kawałkami złota (zob. *ibidem*, s. 85). Nie ma tu jednak, bardzo znaczącej zarówno w tekście polskim, jak i angielskim, przemiany robaków w złoto. Robaki nie stają się złotem, jedynie wydają się nim żonie.

²⁹ W takim świetle ukazuje żonę Hioba m.in. Grzegorz Wielki (zob. *Moralia. Komentarz do Księgi Hioba*, t. 1, przeł. T. Fabiszak, A. Strzelecka, R. Wójcik, Kraków 2006, s. 232–233). Warto jednak zauważyć, że z analizy źródeł ikonograficznych wynika, że od X wieku przedstawiano często żonę Hioba wspierającą swego męża. Dopiero od XII wieku pojawia się jej negatywny wizerunek, który w połowie XV wieku rozpowszechnił się także w literaturze. Zob. K. Meyer, *op. cit.*, s. 26.

³⁰ S.S. Jagodyński, *op. cit.*, s. 153.

ment Księgi Hioba, w którym pewien swej niewinności mędrzec mówi: „Przecież On zna drogę, na której jestem, z prób, jakim mnie poddaje, wyjdę czysty niczym złoto” (Hi 23,10)³¹. W *The Life of Job* znajduje się bezpośrednio nawiązanie do tych słów:

Lyke as the filth from fyne golde tryed ys by fyre,
So nowe Iob is tryed from all corrupcion,
From the bondes of false Satan and his desyre
And with pacience overcome hath his temptation³².

Prawdziwość deklaracji Hioba została zatem potwierdzona, gdyż cierpielnością udowodnił, że jest on niczym sprawdzony w ogniu kruszec. Zaraz po tym fragmencie w tekście angielskim zjawia się anioł, który przywraca mu ubranie, zdrowie i życie, jakie wiódł niegdyś³³.

O tym, że historia o wizycie muzykantów oraz towarzyszącym jej cudzie była powszechnie znana, świadczą nie tylko omawiane utwory polski i angielski, ale także przedstawiające ją obrazy, takie jak namalowany przez Mistrza Legendy św. Barbary *Ołtarz św. Hioba* (il. 1) czy też słubicki *Hiob z żoną i muzykantami*. Na obu widać Hioba wręczającego coś stojącym obok niego mężczyznom z instrumentami muzycznymi, na pierwszym z nich widzimy nawet, jak nagi Hiob sięga dłonią rany w ciele. Inne jeszcze obrazy przedstawiają Hioba z muzykantami, pomijając cud³⁴.

Interesujące są zwłaszcza dwa dzieła Albrechta Dürera: *Hiob z żoną i Dwaj muzykanci* (il. 2.), które niegdyś tworzyły Ołtarz Jabach. Niewątpliwie na nim bądź na przedstawiających go rycinach wzorowany jest *Hiob ze Słubic*. Zarówno na dziele mistrza, jak i na słubickim obrazie z lewej strony widzimy żonę, która pochylona nad Hiobem przynosi mu ulgę w cierpieniu, chłodząc go wodą wylewaną nań z wiadra. W tle pożar gwałtownie pochłania posiadłości, przypominając o nagłej utracie wszystkich należących do Hioba dóbr, natomiast zbliżający się mężczyzna przywodzi na myśl jednego z posłańców niosących złe wieści. Nawet elementy kraj-

³¹ Cytaty biblijne wg Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu, Częstochowa 2009 (Edycja Świętego Pawła).

³² Cyt. za: G.N. Garmonsway, R.R. Raymo, *op. cit.*, s. 94 (w. 134–137).

³³ Oba te fragmenty wpisują się w często spotykany w Biblii motyw złota jako symbolu próby, która pozwala ocenić prawdziwą wartość człowieka. Por.: Prz 17,3; Ml 3,2–3; Ap 3,18; Mdr 3,4–6.

³⁴ Zob. ilustracje zamieszczone między stronami 28–29 w artykule: K. Meyer (*op. cit.*).

obrazu – skalista góra pośrodku, lasy poniżej czy też chmura unosząca się z lewej strony ponad głowami muzykantów – wyglądają bardzo podobnie na obu dziełach.

O pokrewieństwie obu malowideł świadczy także obecność muzyków. Najistotniejsze różnice stanowią: ich liczba (dwóch u Dürera, trzech w Słubicach), stroje oraz przede wszystkim relacja łącząca przedstawione postacie. Na obrazie słynnego mistrza nie widać wyraźnego związku między pogrążonym w myślach Hiobem siedzącym w pozie charakterystycznej dla Chrystusa Frasobliwego³⁵ a muzykantami, którzy zwracają większą uwagę na czynności wykonywane przez jego żonę niż na niego samego. Natomiast na obrazie słubickim Hiob ze swoim owrzodzonym ciałem nie przypomina już Chrystusa i dostrzega muzykantów, których obdarowuje z wdzięczności za ich wcześniejszą grę. Twórca *Hioba z żoną i muzykantami* sięga po kompozycję obrazu Dürera, ale modyfikuje ją, wprowadzając motyw cudownej zapłaty.

Jak już nadmieniono, Meyer dostrzega źródło popularnego w literaturze i sztuce przedstawienia wizyty muzyków w apokryficznym *Testamencie Hioba*. Apokryf powstał w I wieku p.n.e. lub I wieku n.e. i stanowi relację, w której umierający Hiob opowiada o swym życiu zgromadzonym przy jego łożu dzieciom. Hiob wspomina swoje dostatnie życie, nieszczęścia które spadły na niego, ponieważ naraził się szatanowi, niszcząc pogańską świątynię, wizytę przyjaciół, żonę Sitis, która ciężką pracą zarabiała na pożywienie dla siebie i niego. Mówi też o kresie swoich nieszczęść, po którym odzyskał zdrowie oraz majątek i ponownie urodziło mu się dziesięcioro dzieci. W dziele tym Hiob obdarza trzy córki swoimi instrumentami muzycznymi oraz wielobarwnymi magicznymi szarfami, otrzymanymi od Boga w chwili zakończenia próby. Dzięki cudownym darom poznają one język niebiański, porzucają sprawy ziemskie i niczym aniołowie chwalą Boga swą grą³⁶. Nie jest to jednak jedyny fragment łączący Hioba z muzy-

³⁵ Zob. G. von der Osten, *Job and Christ: The Development of a Devotional Image*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1953, vol. 16, nr 1–2, s. 153–158. Artykuł przedstawia ilustracje do Księgi Hioba jako ikonograficzne źródło figury Chrystusa Frasobliwego. Autor twierdzi, że sposób przedstawiania starotestamentowego mędrca zaadaptowano do wzorca cierpiącego, zamysłonego Chrystusa w XIV wieku pod wpływem teologicznych komentarzy, takich jak *Expositio interlinearis libri Job* św. Hieronima czy *Moralia in Job* św. Grzegorza, w których typologiczna egzegeza prowadziła do dostrzeżenia w Hiobie prefiguracji Chrystusa.

³⁶ *Testament of Job*, przeł. L.M. Wills, [w:] *Ancient Jewish Novels. An Anthology*, ed. *idem*, New York 2002.

ką. Z apokryfu dowiadujemy się, że – zanim spadły na niego nieszczęścia – wydawał uczyty uświetniane własną grą na instrumentach. W tych informacjach Meyer dostrzega źródło postrzegania Hioba jako patrona muzyki oraz ukazywania wizyty muzyków, których jest zazwyczaj trzech. Liczba ta, zdaniem badaczki, wynika z utożsamienia ich z przyjaciółmi Hioba³⁷.

Wprawdzie *Testament* został potępiony zarówno przez judaizm (w I wieku n.e.), jak i chrześcijaństwo (w 496 roku przez papieża Gelazjusza I), jednak stał się bardzo popularny w świecie islamu, gdzie odwoływano się do niego zarówno w Koranie (Hiob pojawia się tam jako prorok Ayyub), jak i w komentarzach do niego³⁸. Historia apokryficzna została tu wzbogacona o kolejne wątki: magiczne drzewa, które drzeniem gałęzi poinformowały przyjaciół Hioba o jego nieszczęściu, karę, wyznaczoną przez Hioba żonie za oddanie włosa szatanowi w zamian za trzy bochenki chleba (początkowo miał ukarać ją stoma różgami, lecz z powodu jej skruchy złagodził karę do jednego uderzenia) oraz cudowne uleczenie mędrca poprzez obmycie w magicznej fontannie położonej na górze, gdzie dostał się przy pomocy żony oraz archanioła Gabriela, który zastąpił kobietę, gdy ta zmarła z wycieńczenia. Opowieściom o świętej wodzie towarzyszy interesująca nas historia o cudownej przemianie robaków, toczących ciało Hioba. W tej tradycji zmieniają się one jednak nie w złoto, ale w jedwabniki³⁹.

Według Meyer, Europa zapoznała się z apokryficzną historią o Hiobie właśnie poprzez kontakt z kulturą islamu⁴⁰. Opowieść dotarła do Hiszpanii, skąd poprzez twórczość jokulatorów rozpowszechniona została także w innych krajach. W tych wędrowkach opowieściom z *Testamentu Hioba* towarzyszyć musiały także historie, które narosły wokół apokryfu – między innymi motyw cudownej przemiany robaków. *Pieśń o św. Jopie* z *Pieśni postnych starożytnych* zawiera elementy tychże tradycji, a Lech i Kuźma z *Peregrynacji dziadowskiej* nie tylko są ich beneficjentami (z pewnością zawar-

³⁷ Zob. K. Meyer, *op. cit.*, s. 28.

³⁸ Zob. S. Vicchio, *The Image of Ayyub (Job) in the Qu'ran and Later Islam*, artykuł dostępny na stronie internetowej: http://www.bibleinterp.com/articles/Vicchio_Image_Ayyub.shtml. Por. G. Ravasi, *Hiob. Dramat Boga i człowieka*, t. 1, przeł. B. Rzepka, Kraków 2004, s. 197–200.

³⁹ Ta opowieść o cudzie może wywodzić się z apokryficznego *Testamentu*, w którym umęczony Hiob widzi w nich symbol woli Bożej i udowadnia swoją wytrwałość, nie pozwalając insektom odpaść od swojego ciała bez Boskiego pozwolenia. Zob. *Testament of Job*, s. 251.

⁴⁰ Zob. K. Meyer, *op. cit.*, s. 24.

ta w pieśni opowieść o szczodrości Hioba wobec muzykantów nakłaniała słuchaczy do powtórzenia gestu świętego wobec wędrownych śpiewaków), ale także uczestniczą w ich dalszym rozpowszechnianiu.

Pieśń o świętym Jobie wobec tradycji chrześcijańskiej

Obok omówionych powyżej tradycji w opowieściach o Hiobie pojawiały się także (często w obrębie tych samych dzieł) tradycje zgodne z nauką chrześcijańską, wywodzące się z Biblii oraz jej egzegezy. Hiob jest dwukrotnie wspomniany w Biblii poza poświęconą mu Księgą. Po raz pierwszy w Księdze Ezechiela (14,14–20), gdzie razem z Noem i Danielem ukazany jest jako pośrednik, który wstawia się u Boga za ludźmi. Bardziej istotny jest jednak fragment Listu św. Jakuba (5,10–11):

Bracia! Prorocy, którzy przemawiali w imieniu Pana, niech będą dla was przykładem wytrwałości w znoszeniu cierpień. Zobaczcie, że uważamy ich za szczęśliwych, ponieważ wytrwali. Słyszeliście o wytrwałości Hioba i wiecie, jak na koniec Pan go wynagrodził, bo Pan jest pełen litości i miłosierdzia.

Fragment ten miał olbrzymi wpływ na późniejszą interpretację postaci Hioba, uważanego odtąd za wzór cierpliwości. W ten sposób przedstawiają go między innymi Tertulian w *De patientia*, św. Ambroży w *De interpellatione Job et David*⁴¹, św. Cyprian w *Liber testimoniarum ad Quirinium*⁴² oraz św. Grzegorz w *Moraliach*⁴³.

Tradycja ta jest widoczna we wszystkich wersjach pieśni o świętym – tak staropolskich, jak i we współczesnej pieśni pogrzebowej. Według Garmonswaya i Raymo, obraz cierpliwego Hioba kreowany jest już poprzez sam dobór materiału biblijnego, polegający na uważnym przedstawieniu szczegółów z dwóch pierwszych rozdziałów oraz z epilogu, przy prawie całkowitym pominięciu stanowiących trzon księgi biblijnej dialogów dotyczących teodycei⁴⁴. Spostrzeżenie dotyczące tekstu angielskiego można odnieść do pieśni polskich, ponieważ przedstawiają one podobne zdarzenia.

⁴¹ Zob. G. Ravasi, *op. cit.*, s. 281.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 189.

⁴³ Zob. Grzegorz Wielki, *op. cit.*, s. 88.

⁴⁴ Zob. G.N. Garmonsway, R.R. Raymo, *op. cit.*, s. 78.

Choć istotnie wszystkie ukazane w pieśniach zachowania Hioba świadczą o jego cierpliwości, nie sędzę jednak, aby było to przyczyną ich przedstawienia, tak jak nie wydaje się, że autorzy pieśni o Hiobie celowo unikali kontrowersyjnych fragmentów, dlatego że kwestionowały one niezłomność świętego. Kształt fabularny wynika raczej z ukazywania dziejów Hioba zgodnie z tradycją znaną ze wspomnianego *petit Job*. Zasadność dokonanej przez Garmonswaya i Raymo interpretacji fabuły *The Life of Job* można podważyć dzięki lekturze *Moraliiów* Grzegorza Wielkiego. Interpretacja postawy Hioba nie jest dlań zależna od selekcji branych pod uwagę fragmentów Biblii. Hiob nie mógł zgrzeszyć przeciw Bogu: „Tacy więc, którzy niezbyt uważnie dociekają, mniemają, że błogosławiony Hiob przewinił w swej mowie; a skoro krytykują wypowiedzi błogosławionego Hioba, to dają zarazem świadectwo, jakoby fałszywy był również sąd Pański o nim”⁴⁵. Hiob musi być niewinny, ponieważ za jego doskonałość ręczył Pan. Wszelka inna interpretacja słów mędrca wynika z braku kompetencji czytelników: „nie potrafią oni zrozumieć słów ludzi świętych tak pobożnie, jak zostały one wypowiedziane”⁴⁶. To nie fragmenty księgi są kontrowersyjne, ale ich interpretacja. Kształt fabularny wszystkich omawianych pieśni o Hiobie nie jest skutkiem manipulacji tekstem biblijnym, która miałaby ukazać Hioba w świetle bardziej korzystnym, niż ma to miejsce w Biblii, ale rezultatem tradycji.

Wprawdzie w żadnym z polskich utworów nie mówi się bezpośrednio o cierpliwości Hioba, ale niezłomność postawy świętego jest często podkreślana nie tylko w nawiązaniu do słów biblijnych. Tak na przykład dzieje się na początku pieśni ze śpiewnika pogrzebowego:

Na wschód słońca świata tego,
Nie było sprawiedliwszego,
Co by lepiej zakon chował
I wierniej Boga miłował. [3]

Słowa te odnoszą się wprawdzie do słów z Księgi Hioba (1,3), jednak wykorzystują je w nieco inny sposób. Podczas gdy Biblia ukazuje Hioba jako największego z ludzi Wschodu ze względu na jego bogactwo, dwudziestowieczna rękopiśmienna wersja tekstu przedstawia Hioba zgodnie

⁴⁵ Grzegorz Wielki, *op. cit.*, s. 80.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 80.

z tradycją ukazywania go jako wzorca cierpliwości – tu bowiem starotestamentowy mędrzec przewyższa wszystkich wytrwałością. Podobnie jest w analogicznych do tej strofy fragmentach *Legendy o św. Jopie*:

Na wschód słońca świata tego
Nie był(t)e mu znamianitszego,
Który by w swej stałości trwał,
Miłego Boga miłował [6]

– oraz piątej zwrotce tekstu z *Pieśni postnych starożytnych* i *Pieśni katolickich nowo reformowanych*. Wszystkie te wersje pieśni o Hiobie mówią także o tym, że „Złości się wszelkiej wiarował”⁴⁷. Już początkowe fragmenty utworów opisują go jako człowieka wytrwałego i spokojnego, są zatem zapowiedzią jego niezwykłej cierpliwości. Takich opisów pojawiających się zarówno w staropolskich wersjach pieśni, jak i w utworze z rękopiśmiennego zbioru pieśni pogrzebowych nie ma w tekście biblijnym.

W śpiewniku pogrzebowym występują także fragmenty, które – zgodnie ze średniowieczną tradycją – świadczą o cierpliwości Hioba, a nie mają swoich odpowiedników w Piśmie Świętym. Należą do nich dwie strofy, będące odpowiedzią Hioba na zarzuty przyjaciół:

Na to Job pełen gorzkości
Rzekł, swej broniąc niewinności:
„Niebo świadkiem moim będzie
Dzisiaj i zawsze, i wszędzie.

Póki stanie ducha mego,
Usta nie rzekną nic złego;
Niech mi życie Bóg odbierze,
Jednak Jemu ufam szczerze”. [42–43]

Nawiązują one do ukazanych w opowieści ramowej Księgi Hioba prób cierpliwości, na które za zgodą Boga wystawił mędrca szatan.

Tekst utworu wykonywanego podczas pogrzebów, ukazując tradycyjnie przypisywaną Hiobowi niezłomność, wykracza jednak poza historię biblijną. Z tekstu *Pieśni o świętym Jobie* wynika bowiem, że jego cierpliwością nie zachwiałby nawet najcięższy sprawdzian, którego Bóg mu oszczędził.

⁴⁷ *Legenda o św. Jopie*, strofa 3. Zob. też *Pieśń o św. Jopie* i *Pieśń o s. Iobie* (także zwrotka 3) oraz *Pieśń o świętym Jobie* (zwrotka 4).

Zgodnie z pieśnią wykonywaną podczas czuwania przy zmarłym nawet śmierć nie zdołałaby zmienić postawy Hioba.

Za pomocą paraleli fabularnej tekst pieśni potwierdza zatem jego cierpliwość w jeszcze większym stopniu niż biblijna księga. Pierwsza próba miała sprowokować Hioba do złorzeczeń poprzez pozbawienie go majątku, druga wywołać to samo poprzez – zabronione wcześniej – sprowadzenie nań choroby; także trzecia, nieobecna w Biblii, miała na celu nakłonić Hioba do bluźnierstw poprzez groźbę zesłania na niego śmierci. Także ostateczny sprawdzian wytrwałości Hioba wykluczony był zatem poprzednio przez Boga. Jednak każda z prób zamiast podać w wątpliwość wytrwałość pobożnego mędrca, potwierdza tylko jego doskonałość.

Ostatnie z tych doświadczeń, mające sprawdzić cierpliwość Hioba poprzez jego śmierć, nie byłoby możliwe w księdze biblijnej, ponieważ w czasach jej powstawania religia judaistyczna nie miała jeszcze sprecyzowanej wizji zaświatów. Jej obecność w dwudziestowiecznej rękopiśmiennej wersji pieśni o Hiobie uprawomocniła inna tradycja eksplikowania Księgi Hioba, ujawniająca się w kolejnych strofach, bez uwzględnienia których nie sposób interpretować opisywanej, niezaistniałej próby:

Odkupiciel mój, wiem, żyje;
Choć więc ciało moje zgnije,
To na pańskie zawołanie.
W dzień ostateczny powstanie.

Pewną zatem mam nadzieję,
Że znów skórę mą przywdzieje
I w mem ciele Boga mego
Oglądać będę wiecznego. [44–45]

Tradycja, do której odwołuje się ten fragment, zapoczątkowana została przez Klemensa Rzymskiego, który w swoim *Liście do Koryntian* (26,3) przywołał fragment Księgi Hioba jako zapowiedź zmartwychwstania: „Ja wiem, że mój Obrońca żyje! Jako ostatni stanie nad moim prochem. Potem okryje mnie skórą i żywy Boga zobaczę” (Hi 19,25–26). Ten sposób interpretacji słów Hioba rozpowszechnił później za sprawą swojego tłumaczenia Biblii oraz komentarza św. Hieronim, uważany na ogół za twórcę tej wykładni⁴⁸.

⁴⁸ Por.: „Singula in eo verba plena sunt sensibus. Et, ut de caeteris sileam, resurrectionem corporum sic propheta; ut nullus de ea vel manifestus vel cautius scripserit; «Scio»,

Do słynnego fragmentu rozdziału Księgi Hioba i jego interpretacji nawiązują właśnie cytowane wcześniej strofy *Pieśni o świętym Jobie*. Są one tam nie tylko zapowiedzią Zmartwychwstania Chrystusa, ale także zmartwychwstania ciała w dzień Sądu Ostatecznego. Zamiast niejasnego obrazu zaświatów mamy tu zatem sprecyzowaną wizję eschatologiczną. Wiara w zmartwychwstanie żywiona przez Hioba w tym utworze pozwala mu ufnie ofiarowywać Bogu swoje życie doczesne jako ostateczny dowód na cierpliwe znoszenie wszelkich wyroków Stwórcy. We fragmencie tym spotykają się zatem dwa najważniejsze elementy chrześcijańskiej tradycji interpretacyjnej, jakim podlegała Księga Hioba.

Połączenie obu tych odczytań księgi było zresztą często spotykane – na przykład u św. Hieronima oraz w *Moraliach* św. Grzegorza. Podobnie było w polskiej kulturze. Marcin Bielski w księdze pierwszej *Kroniki wszystkiego świata* (rozdz. VII: *O Jopie świętym*), charakteryzując mędrca podkreśla jego cierpliwość⁴⁹, a na końcu swych rozważań stwierdza, że: „Żadny z proroków tak dostatecznie o zmartwychwstaniu nie pisał jako on”⁵⁰. Obie tradycje postrzegania Hioba spotykają się także m.in. u Piotra Skargi, który w *Żywotach świętych* pisze o znaczeniu Hi 19,25–26 oraz broni w „obroku duchownym” wyobrażenia Hioba jako wzoru cierpliwości⁵¹. *Pieśń o świętym Jobie* zawarta w dwudziestowiecznym wiejskim kancjonale łączy zatem w sobie chrześcijańskie tradycje egzegetyczne związane z Księgą Hioba w pełniejszym stopniu niż starsze zachowane przekazy, które nie zawierają wzmianki o wierze Hioba w zmartwychwstanie, odnoszą się natomiast do tradycji rozpowszechnionych za pośrednictwem kultury islamskiej⁵².

inquit «quod redemptor meus vivit, et in novissima die de terra resurrecturus sum; et rursum circumdabor pelle mea, et in carne mea videbo Deum. Quem visurus sum ego ipse, et oculi mei conspexerunt, et non alius. Reposita haec spes mea in sinum meo», Hieronymus Stridonensis, *Epistola* LIII. Ad Paulinum, cyt. za: *Patrologia Latina Database*, vol. 22, 543, 1993–1936.

⁴⁹ „Był też i nad przyrodzenie cierpliwy, jako jego historia szyrzej powiada” (M. Bielski, *Kronika wszystkiego świata*, Kraków 1551, s. 28).

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Zob. S. Skarga, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu*, t. 2, Wilno 1780, s. 370–373.

⁵² Staropolski tekst pozostawał zresztą atrakcyjny dla wyznawców islamu, o czym świadczy popularność, jaką wśród polskich Tatarów cieszyła się redakcja pieśni dokonana przez Stanisława Serafina Jagodyńskiego. Utwór z *Pieśni katolickich nowo reformowanych*, w rozszerzonej i zmienionej wersji trafił do dziewiętnastowiecznych chamailów i kitabów.

Motywy wspólne dla polskich pieśni o św. Hiobie

Istnieją jednak fragmenty wszystkich polskich pieśni o św. Hiobie, które poprzez wykorzystanie tych samych motywów oraz tradycji egzegetycznych stanowią kolejny dowód na to, że utwory te wywodzą się ze wspólnego źródła. Jednym z takich elementów jest opis reakcji Hioba na nieszczęścia, które odebrały mu majątek i najbliższych. W wykonywanej podczas uroczystości pogrzebowych pieśni o Hiobie ukazana jest ona następująco:

Job zapłakał na te straty
I na sobie podał szaty,
Z żalu ogoliwszy głowę
Ozwał się w słowa takowe:

„Boże! W Tobie me ufanie,
Niech się Twoja wola stanie;
Za wszystko z serca dziękuję,
Bo cię nad wszystko miłuję”. [22–23]

Strofa 22 jest wiernym odbiciem tekstu biblijnego (Hi 1,20), natomiast cała zwrotka 23 (której odpowiadają strofa 14 w najstarszym zapisie i 13 w wersji z *Pieśni postnych starożytnych*) wywodzi się z jednego słowa, oddanego w Wulgacie jako *adoravit*. Oddanie czci zmienia się tu w swoiste wyznanie miłości do Stwórcy, jako takie jest zresztą zapowiadane w ostatnim wersie zwrotki 22 innych wersji pieśni o Hiobie: „Miłego Boga wiernie miłował” (w *Pieśniach postnych starożytnych*). Odczytywanie *adoravit* jako wyrazu miłości odsyła do interpretacji Hi 1,20 przez św. Grzegorza w jego słynnych *Moraliach*.

Rozpatrując znaczenie tych słów, Grzegorz Wielki dostrzega w Hiobie filozofa, który „dzięki przedziwnej sztuce równowagi” we właściwy sposób przyjmuje cios, jakim była dla niego śmierć dzieci. Święty Grzegorz krytykuje zarówno obojętność wobec nieszczęść, jak i uleganie rozpacz⁵³. Według niego, Hiob uniknął obu tych niebezpieczeństw:

Por. A. Drozd, *Nowe odkrycia w badaniach nad piśmiennictwem tatarskim*, „Rocznik Tatarów Polskich” 1994, t. 2, s. 218–221.

⁵³ „Nieczułość serca nie jest miarą prawdziwej cnoty, gdyż członki, które nie czują bólu nawet wtedy, gdy się je siecze, są bardzo chore i odrętwiałe. Z kolei ten, kto odczuwa bolesne ciosy bardziej, niż to konieczne, odchodzi od czuwania nad cnotą, bo gdy serce jest do-

Ponieważ *rozdarł szaty, ogolił głowę i upadł na ziemię*, pokazuje bez wątpienia, że odczuwał ból zadanego ciosu. Ponieważ zaś dodaje się, iż *oddał pokłon*, otwarcie daje się tu do zrozumienia, że nawet popadłszy w cierpienie nie zgrzeszył przeciwko wyrokom Tego, który zesłał ciosy⁵⁴.

Teolog widzi jednak we fragmencie Hi 1,20 nie tylko dowód na umiejętność zachowania równowagi między cierpieniem a obojętnością, ale też na właściwe wypełnianie dwóch przykazań miłości – Boga i bliźniego. „Hiob, aby wywiązać się z miłości bliźniego, zadbał o żałobę po synach; aby zaś nie zaniedbać miłości Boga, pośród lamentów oddał Mu cześć”⁵⁵. Tę równowagę oddaje nawet układ strof pieśni – pierwsza pokazuje dowody miłości do dzieci, druga – do Boga. Oba wersy nawiązują więc do *Moraliiów* poprzez formę oraz interpretację opisu biblijnego. Ten związek ze słynnym dziełem pokazuje, że twórcy omawianych staropolskich przekazów oraz śpiewanej podczas pogrzebów *Pieśni o świętym Jobie* nawiązują nie tylko do rozpowszechnionych tradycji egzegetycznych, ale także sięgają do ich źródeł.

Dla wszystkich polskich tekstów pieśni o Hiobie charakterystyczny jest także inny motyw, wywodzący się spoza tradycji biblijnej. W kolejnym czterowersie *Pieśni o świętym Jobie*, będącym kontynuacją zainspirowanych *Moraliami* wyrazów miłości i ufności skierowanych do Boga w chwilach cierpienia, Hiob poddaje się woli Bożej, uznając znikomość ludzkiego życia:

Nagim na ten świat wydany,
A człek gdyby kwiat różany,
Zdrów i wesół w tej to dobie,
Jutro trupem legnie w grobie. [24]

Podobnie jak znaczna część utworu, ta strofa odnosi się do opisu z Księgi Hioba (Hi 1,21; 14,1–2). Jednak choć jest mu wierna w ukazywaniu ludzkiej nietrwałości, to sam sposób obrazowania – wykraczając poza tekst biblijny i nie mając swojego źródła w *Moraliach* św. Grzegorza – wskazuje na obecność jeszcze innej tradycji tak w przekazach staropolskich, jak i w wersji z XX wieku. Nietrwały kwiat z Pisma Świętego we wszystkich

tknięte zbytnią udręką, posuwa się aż do niecierpliwych złorzeczeń” (Grzegorz Wielki, *op. cit.*, s. 170).

⁵⁴ *Ibidem*, s. 171.

⁵⁵ *Ibidem*.

polских wersjach tekstu zostaje przedstawiony jako róża⁵⁶. Słowo „róża” okazuje się bardziej pojemne znaczeniowo, dzięki bogatej tradycji łączącej je z przemijaniem. Jako symbol nietrwałości róża pojawia się między innymi w opisie „Życia krótkotrwałości” w *Ikonomologii* Cesare’a Ripy⁵⁷. *Vita brevis* wyobrażona jest tam pod postacią kobiety odzianej w suknię pokrytą owadami, zwanymi „jednodniówkami”. Niewiasta w prawej ręce trzyma różę, okolone zwojem z wypisanymi nań słowami: „Ipsa dies aperit conficit ipsa dies”. Ta popularna niegdyś maksyma⁵⁸ wywodzi się z wiersza *De rosis nascentibus* ze zbioru tekstów *Appendix Vergiliana*, tradycyjnie przypisywanych młodemu Wergiliuszowi⁵⁹. Padają tam także inne słowa odnoszące się do nietrwałych, zaledwie jednodniowych róż: „quam longa una dies, aetas tam longa rosarum”. Różę jako symbol ulotności życia często pojawiały się w twórczości starożytnych. Można je spotkać między innymi w poezji Horacego⁶⁰, także u Atenajosa czy u Pliniusza Starszego⁶¹.

Jednak to wiersz *De rosis nascentibus* Wergiliusza był najlepiej znany późniejszym czytelnikom. Za jego sprawą motyw ten przeniknął do twórczości średniowiecznej. Perrine Galand-Hallyn w książce *Le Reflet des fleurs* wskazuje na wpływ tej pieśni na dwunastowieczny hymn przypisywany Allanowi z Lille⁶². *Omnis mundi creatura*, znany także jako *De miseria mundi*

⁵⁶ W *Legendzie o św. Jopie*:

Coć jest człowiek, jako różany kwiat,
Tej godziny zdrowy będzie,
A nazajutrz go nie będzie.

Podobnie w *Pieśniach postnych starożytnych*.

⁵⁷ Zob. C. Ripa, *Ikonomia*, tłum. I. Kania, Kraków 2002, s. 436.

⁵⁸ Ripa podaje (*ibidem*), że była ona dewizą biskupa Federica Cornaro. Umieścił ją m.in. Ruscelli w zbiorze godeł *Imprese illustri* (1584), przytaczają ją także (ograniczoną do słów: *Una dies aperit*) Giovanni Battista Pittoni oraz Lodovico Dolce w swoim dziele *Imprese II* z 1566 roku, gdzie stanowi inskrypcję w emblemacie biskupa. Obraz przedstawia kwiat róży wpisany w okrąg, natomiast subskrypcja poucza, że życie człowieka podobne jest krótkotrwałej róży i tylko pamięć o jego cnocie pozwoli mu żyć wiecznie.

⁵⁹ Niektórzy jako autora tego wiersza podają Auzoniusza (może zresztą jest to tekst z tradycji pseudoauzoniuszowej).

⁶⁰ Zob. B.K. Gold, M. Sectari, *Rosa Quo Locorum Sera Moretur. Time and Nature in Horace's Odes*, „Classical Philology” 1993, vol. 88, nr 1, s. 16–31.

⁶¹ Zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, S. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 191.

⁶² Autor zwraca uwagę na występujący w *Omnis mundi creatura* oksymoron *oriendo moriens* (będący odpowiednikiem określenia *nascendo moriens*, pojawiającego się w jego *Anticlaudianus*), który nawiązuje tu – jego zdaniem – do sformułowania „una dies aperit,

(a w *Patrologia Latina* oznaczany jako: *rythmus qui graphice natura hominis fluxa et caduca depingitur*) zaczyna się następująco:

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.

Nostrum statum pingit rosa,
nostri status decens glosa,
nostrae vitae lectio;
quae dum primo mane floret,
defloratus flos effloret
vesperino senio.

Ergo spirans flos expirat
In pallorem dum delirat
Oriundo moriens;
Simul vetus et novella,
Simul senex et puella,
Rosa marcet oriens⁶³.

Róża jest tu przedstawiona nie tylko, jak w starożytności, jako ogólny symbol przemijania, ale jako obraz losu człowieka, zatem dokładnie tak, jak w pieśniach o św. Hiobie, gdzie „człek gdyby kwiat różany”. Zarówno w *Omnis mundi creatura*, jak i w utworze ze śpiewnika pogrzebowego po porównaniu człowieka z różą następuje rozwinięcie tej myśli. Jest ono zgodne ze znanym z *De rosis nascentibus* motywem „una dies aperit, conficit ipsa dies” i mówi o życiu przemijającym w jeden dzień⁶⁴. U Allana z Lille róża jest znakiem, który można odczytać jako naukę o porządku

conficit una dies” z wiersza *De rosis nascentibus*. Zob. S. Galand-Hallyn, *Alain de Lille, le neuf, le beau et le multiple: la poëtria nova de l'Anticlaudianus*, [w:] *e a d e m, Le Reflet des fleurs*, Genève 1994, s. 471–472.

⁶³ Alan z Lille, *Omnis mundi creatura*, cyt. za: W. Otten, *Nature and Scripture: Demise of a Medieval Analogy*, „The Harvard Theological Review” 1995, vol. 88, nr 2, s. 283.

⁶⁴ Jest tak we wszystkich wersjach pieśni o św. Hiobie poza pochodzącą z *Pieśni postnych starożytnych*. W wersji tej zmiany zachodzą szybciej niż w wierszu Wergiliusza: „człek jako kwiat różany / Co godzina ma odmiany”.

ludzkiego życia. Starożytny motyw zostaje przekształcony, a analogia między człowiekiem a kwiatem róży ukazana poprzez opis umierającego kwiatu i wykorzystana jako dowód na możliwość alegorycznego rozumienia natury. W *Pieśni o świętym Jobie* ta paralela nie wymaga już wyjaśnień i po bogatym znaczeniowo porównaniu człowieka do róży dalszy opis przedstawia w dobitny sposób przemijanie człowieka i pozbawiony jest nawiązań do świata przyrody:

Zdrów i wesół w tej to dobie,
Jutro trupem legnie w grobie. [24]

Ukazanie we wszystkich pieśniach o Hiobie kwiatu jako róży oddaje za pomocą jednego słowa znaczenie dwóch fragmentów. Motyw róży jako symbolu przemijania nie jest powszechnie łączony z opowieścią o Hiobie, zatem jego obecność w pieśniach, podobnie jak nawiązanie do *Moralii* Grzegorza Wielkiego, jest samodzielną decyzją autora nieznaną, pierwotnej redakcji tekstu o św. Hiobie.

Podobieństwa formalne zachodzące między staropolskimi przekazami pieśni o Hiobie oraz pochodzącym z XX wieku zapisem utworu wykonywanego w Lachowie podczas wiejskich uroczystości żałobnych wskazują na wspólne pochodzenie tych tekstów, potwierdzone także przez widoczne w nich zabiegi stylistyczne oparte na egzegezie biblijnej (*Moralia* Grzegorza Wielkiego) oraz nawiązaniach do motywów antycznych (róża z utworu przypisywanego Wergiliuszowi). Wprawdzie teksty różnią się od siebie ze względu na sposób przekazu (od najstarszej wersji rękopiśmiennej przez edycje drukowane po ponowny zapis odręczny), czas zapisu oraz okoliczności wykonywania (najstarsza wersja, zachowana we Lwowie, spisana została prawdopodobnie przez studentów, oni też być może wykonywali tekst⁶⁵, kolejne wersje drukowane przeznaczone były dla szerokiego kręgu odbiorców, najnowszy zapis wykorzystywany jest przez społeczność lokalną podczas nieformalnych uroczystości żałobnych), jednak odmienność tekstów wynika raczej z wpływu rozmaitych tradycji, tak chrześcijańskich, jak i orientalnych, które, prawdopodobnie jeszcze w średniowieczu, odcisnęły swe piętno na poszczególnych zapisach omawianych tekstów.

⁶⁵ Zob. W. Wydra, *op. cit.*

Summary

The medieval Song about Saint Job has survived until the present day in the handwritten record from the 16th century and in printed versions: *Pieśni postne starożytne* (c. 1607) and *Pieśni katolickie nowo reformowane* (1st edition published in 1638). Thanks to a reference in *Peregrynacja dziadowska* (1614) it is known that the composition prevailed in the repertoire of traveling singers and became an element of the folk culture, where it has remained till today. In a slightly different form, it is still performed during a country ceremony which precedes a burial. The contemporary version of the Song about Saint Job is longer from the Old Polish texts and despite certain differences, there are also numerous similarities (e.g. present within particular stanzas or the construction of the plot, which refers mostly to the prologue and the epilogue of the Book of Job), which indicate an affinity with the unknown Old Polish version, which was preserved only in its Lithuanian translation published by Martynas Mažvydas in *Giesmės krikščioniškos* (1563).

This article attempts to compare and contrast the new and old versions of the text in an effort to locate its both convergent and dissimilar fragments in various traditions which influenced the two preserved compositions: the Eastern version (apocryphal and Islamic) and the Western version (Christian tradition of the Church Fathers and the medieval reading of the ancient Roman literature). It also aims to interpret some vague fragments of old texts through a juxtaposition with the medieval English *The Life of Job* and with iconographic material.