

S. Debora (Justyna) Wiąckiewicz (OSB)

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

Personifikacje cnót w dramacie liturgicznym *Ordo Virtutum* Hildegardy z Bingen i na romańskich kolumnach kościoła św. Trójcy w Strzelnie

„Intentio sua est nos hortari ad appetitum virtutum et contemptum viciarum... utilitas est ut sciamus qualiter armati virtutibus viciis resistere debeamus” (intencją jego jest zachęcanie nas do pragnienia cnót i do wzgardy wad... pożytek z dzieła ten, że poznajemy, jak uzbrojeni w cnoty powinniśmy stawiać opór wadom)¹. W ten sposób Aureliusz Prudencjusz, autor słynnej *Psychomachii*, wyjaśnia we wstępie swoim czytelnikom, jaki pożytek płynie z lektury jego tekstu ukazującego popularny w średniowiecznej kulturze topos walki cnoty i występku o duszę ludzką. Podobne przesłanie zdaje się towarzyszyć o kilka wieków późniejszemu dziełu znakomitej chrześcijańskiej poetki, wizjo-

1 Cyt. za: A. Maciąg, *Jaki pożytek płynie z czytania? Kwestia utilitas w średniowiecznych accessus ad auctores*, „Terminus” 13 (2011), z. 24, s. 35–36, [online] <https://books.google.pl/books?id=8sKq33aCm28C&pg=PA5&lpg=PA5&dq=Agnieszki+Maciąg,+Jaki+pożytek+płynie+z+czytania?+Kwestia...&source=bl&ots=hTt95ZFoHo&sig=VAyV-E3M9NLUPyZAR-P5OPY6HUo&hl=pl&sa=X&ved=oahUKEwiv2NuVvMXOAhWFBZoKHxWfCbMQ6AEIMTAD#v=onepage&q=Agnieszki%20Maci%20C4%85g%2C%20Jaki%20po%2C%20C5%BCytek%20p%2C%20C5%82ynie%20z%20czytania%3F%20Kwestia%E2%80%A6%2C&f=false> [dostęp: 16.08.2016]. Tłumaczenie za A. Maciąg.

nerki, kompozytorki, ksieni, prorokini, zwanej Sybillą Renu – *Ordo Virtutum* św. Hildegardy z Bingen. Skomponowany w połowie XII wieku w nadreńskiej Hesji dramat liturgiczny przedstawia w sposób symboliczny walkę między dobrem a złem. Bój ten, rozgrywający się w ludzkiej duszy, ma swoją oryginalną transpozycję na język płaskorzeźby umieszczonej w obrębie kościoła należącego niegdyś do wspólnoty Zgromadzenia Sióstr Kanoniczek Regularnych w niewielkim Strzelnie, miasteczku położonym na pograniczu Kujaw i Wielkopolski. Celem tego artykułu jest ukazanie, w jak intrygujący sposób dopełniają się obrazy tej samej idei wyrażone za pomocą dwóch różnych sposobów komunikacji, dwóch odrębnych, acz przenikających się języków: muzyki powiązanej z tekstem i płaskorzeźby.

Hildegarda z Bingen

Najpierw słów kilka o osobie i dziele benedyktyńskiej mistyczki. Hildegarda urodziła się w roku 1098 w Bermersheim koło Alzey, a zmarła 17 września 1179 roku w Rupertsbergu koło Bingen². W wieku ośmiu lat została oddana jako oblatka do klasztoru św. Dyzyboda w Disibodenberg. Do czasu osiągnięcia dojrzałości, według ówczesnego prawa, pobierała staranne wykształcenie pod kierunkiem bł. Jutty, opatki żeńskiej wspólnoty powstałej przy klasztorze benedyktynów na wzgórzu św. Dyzyboda nad Renem. W 1115 roku złożyła profesję zakonną, a po śmierci Jutty, w 1136 roku, została wybrana przełożoną. W latach 1147–1150 wybudowała nowy klasztor na wzgórzu św. Ruperta koło Bingen, dokąd przeniosła się uroczyście wraz z dwudziestoma siostrami 1 maja 1152 roku.

W czterdziestym trzecim roku życia zaczęła spisywać swoje wizje, które towarzyszyły jej, jak wspomina w swych utworach i listach, od wczesnego dzieciństwa. Treść przeżyć mistycznych spisała w trzech księgach: *Scivias*, *Liber vitae meritorum* i *Liber divinorum operum*. W dziełach tych autorka porusza zagadnienia kosmologiczne, teologiczne, antropologiczne, etyczne i eschatologiczne. Inne dzieła Hildegardy, niemające charakteru wizyjnego, podejmują zagadnienia z zakresu przyrodznawstwa oraz medycyny. Są

2 Por. B. Newman, *Introduction*, [w:] też, *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Berkeley–Los Angeles–London 1987, s. 34.

nimi *Physica* i *Causae et curae*. Spuścizna Hildegardy obejmuje także 300 listów adresowanych do szerokiego kręgu respondentów (m.in. papieży: Eugeniusza III, Hadriana IV, Anastazego IV; królów: Fryderyka I Barbarossa i Henryka II Plantageneta; ówczesnych autoritetów i myślicieli: Hugona ze św. Wiktora, Bernarda z Clairvaux, Ruperta z Deutz). Szczególnym zainteresowaniem cieszy się dziś jej twórczość kompozytorska, obejmująca 77 utworów liturgicznych (zawartych w tzw. *Symphonia armonie celestium revelationum*) i *Ordo Virtutum*, umieszczona na szesnastu ostatnich kartach *Riesencodex*³ – monumentalnej kolekcji pism i kompozycji nadreńskiej mistyczki zebranej i zapisanej w Bingen w latach 1175–1190 pod jej bezpośrednim nadzorem.

Ordo Virtutum jest utworem dramatycznym określanym jako moralitet o charakterze psychomachii, skomponowanym ok. 1151 roku i wykonanym prawdopodobnie przez mniszki ze wspólnoty w Rupertsbergu z okazji konsekracji kościoła lub przed mszą z obrzędem konsekracji dziewic w 1152 roku. Skróconą wersję dzieła, bez zapisu muzycznego, odnaleźć można w III księdze *Scivias*⁴. Ów utwór, uznawany za jeden z pierwszych rozbudowanych utworów dramatycznych średniowiecza, składa się z 80 krótkich kompozycji, z których każda stanowi muzyczno-słowną wypowiedź występujących w sztuce postaci. Omawiany dramat ma nietypowy charakter, gdyż nie jest poświęcony tajemnicy życia Chrystusa czy świętych, ale przedstawia walkę duszy z szatanem, ukazaną w ujęciu psychologiczno-mistycznym⁵. Można też na jego określenie użyć nazwy misterium, która odnosi się do dzieł dramatycznych o treści religijnej, lecz wykonywanych poza liturgia⁶. *Dramatis personae* są: Patriarchowie i Prorocy (*Patriarchae et Prophetae*); Cnoty: Mądrość Boża (*Scientia Dei*), Miłość (*Caritas*), Bojaźń Boża (*Timor Dei*), Posłuszeństwo (*Obedientia*), Nadzieja (*Spes*), Wiara (*Fides*), Czystość (*Castitas*), Niewinność (*Innocentia*), Karność (*Disciplina*), Wzgarda świata

3 *Riesencodex* przechowywany jest w Hessische Landesbibliothek w Wiesbaden. Autorka korzystała z wersji zdigitalizowanej, [online] <http://www.hs-rm.de/de/service/hochschul-und-landesbibliothek/suchen-finden/sondersammlungen/the-wiesbaden-giant-codex/> [dostęp: 16.08.2016].

4 Hildegarda z Bingen, *Scivias*, tłum. i oprac. J. Łukaszewska-Chaberkowa, t. 2, Kraków 2011, s. 242.

5 Por. B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 12.

6 Por. K. Kalińska, *Sybilla Renu. Muzyczny wizerunek św. Hildegardy z Bingen*, [w:] *Kobieta w kulturze średniowiecznej Europy*, red. A. Gąsiorowski, Poznań 1999, s. 207.

(*Contemptus mundi*), Umiłowanie Nieba (*Amor Coelestis*), Skromność (*Verecundia*), Miłosierdzie (*Misericordia*), Zwycięstwo (*Victoria*), Roztropność (*Discretio*), Cierpliwość (*Patientia*), królowa cnót – Pokora (*Humilitas*); Dusze uwięzione w ciele (*Animae in carne positum*); Dusza (*Anima*); Diabeł (*Diabolus*).

Transpozycją dzieła Hildegardy na język płaskorzeźby są wyobrażenia cnót i przywar przedstawione na dwóch romańskich kolumnach kościoła św. Trójcy w Strzelnie. Warto poświęcić im chwilę uwagi.

Strzelno romańskie

Romańskie budowle Strzelna (rotunda pw. św. Prokopa z kamienia polnego z wykorzystaniem cegły i trójnawowa, konwentalna bazylika pw. św. Trójcy) wzniesione zostały u schyłku XII wieku dla wspólnoty kanoniczek reguły św. Norberta. Fundatorem opactwa był Piotr Wszeborowic (zm. ok. 1196 roku), palatyn kujawski, wnuk Piotra Włostowica. Imię Piotr odczytać można na inskrypcji tympanonu fundacyjnego kościoła. Istnienie strzeleńskiej fundacji potwierdza papieska bulla z roku 1193, w której wymienione są elementy uposażenia tamtejszej wspólnoty zakonu norbertanek⁷.

Ponorbertański kościół to trójnawowa bazylika z transeptem o dwu płytkich apsydach po stronie wschodniej i dwu wydłużonych prostokątnych aneksach po bokach prezbiterium, połączonych z wnętrzem podwójnymi arkadami wspartymi na kolumnach⁸. System podpór stanowią cztery kolumny podtrzymujące ściany nawy głównej (powstały one w pierwszym etapie budowy kościoła, tj. ok. 1180–1190 roku). O wyjątkowości tego założenia, jak stwierdza Zygmunt Świechowski, stanowiły dwie okrągłe wieże pomiędzy transeptem a aneksami przy prezbiterium, dziś nieistniejące. Do budowy użyto kamieni polnych, którym obróbka nadała kształt regularnej kwadry, a także cegły i elementów ceramicznych (norbertanie byli pionierami budownictwa ceglanego na wschód od Łaby)⁹. Pod względem zarówno rozwiązań przestrzennych, jak i detalu architektonicznego, bazylika w Strzelnie wykazuje podobieństwo z budownictwem sakralnym na terenie Sak-

7 Z. Świechowski, *Strzelno romańskie*, Warszawa 1997, s. 10–15.

8 Tamże, s. 18.

9 Tamże, s. 16.

sonii i Turyngii¹⁰. Kościół był kilkakrotnie przebudowywany, a największych zmian dokonano w okresie późnego gotyku i w XVIII wieku, co sprawiło, że zatarciu uległy pierwotne cechy budynku.

Sensacją okazało się odkrycie przez Aleksandra Holasa w roku 1946 romańskich kolumn¹¹ obudowanych w XVIII wieku kwadratowymi filarami. Ujawniono w ten sposób jedną kolumnę rzeźbioną spiralnie, jedną o gładkim trzonie z resztkami dekoracji malarskiej i dwie pokryte rzeźbioną dekoracją figuralną. Nietypowy jest fakt, że każda z podpór wspierających ściany nawy głównej świątyni została ukształtowana odmiennie. Różnego kształtu i wysokości są bazy wspierające kolumny, odmiennie potraktowano też wieńczące je kapitele. Najbardziej niezwykle jest jednak indywidualne potraktowanie trzonów kolumn. Wartość artystyczną płaskorzeźb umieszczonych na dwóch wschodnich kolumnach nawy głównej docenił tuż po ich odkryciu Zdzisław Kępiński, dokonując jednocześnie wstępnej identyfikacji niektórych postaci jako upersonifikowanych cnót i przywar¹². Podobne kolumny można podziwiać jedynie w Hiszpanii w Santiago de Compostela (katedra pw. św. Jakuba) i we Włoszech, w Wenecji (katedra pw. św. Marka). Także z klasztoru w Huysburgu zachował się zestaw kilku kapiteli, które stylistycznie wydają się najbliższe dekoracji figuralnej na kolumnach w Strzelnie. Figurki na krawędziach huysburskich głowic to również personifikacje cnót. Gdyby nie różnica około trzydziestu lat w czasie powstania dwóch zbieżnych dzieł, można by zaryzykować tezę o ich warsztatowym pokrewieństwie¹³. Trzony obu strzeleńskich kolumn podzielone są na trzy strefy i wyodrębnione za pomocą pasów ornamentacji roślinnej. W każdej ze stref mieści się po sześć postaci. W sumie daje to liczbę 36 personifikacji, w tym 18 cnót i 18 przywar. Na kolumnie południowej wyrzeźbiono postaci obrazujące cnoty, na północnej – wady. Zamyśl ten odpowiada zasadzie przestrzeganej w średniowiecz-

10 A. Soćko, *Romański klasztor norbertanek w Strzelnie na Kujawach – problemy, zagadki, interpretacje*, [w:] *Studia nad dawną Polską*, red. T. Sawicki, Gniezno 2008, s. 101.

11 Zbigniew Sroka proponuje następujące datowanie: „Na podstawie polskich źródeł, bulli papieskiej i tympanonu można odkucie strzeleńskich kolumn datować między 1175 a 1216 r. – pierwszą, najwcześniejszą i możliwą do przyjęcia datą osiedlenia się norbertanek w Strzelnie i pewną datą konsekracji nowego kościoła”. Z. Sroka, *Romańskie kolumny figuralne w Strzelnie (ikonografia)*, Gniezno 2000, s. 203.

12 Z. Kępiński, *Odkrycie w Strzelnie*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, s. 202–207.

13 A. Soćko, *Romański klasztor...*, dz. cyt., s. 101.

nej symbolice budowli kościelnych, która nakazywała umieszczanie od strony południowej wyobrażeń związanych z cnotliwością i świętością, a od północnej i zachodniej – z mocami zła. Inspiracją dla takiego rozmieszczenia cnót i wad w przestrzeni liturgicznej kościoła mogło być popularne w kręgu norbertańskim dzieło Łukasza, opata Mont Cornillon, *Speculum virginum*. Przedstawia ono system klasyfikacji symetrycznie przeciwstawiający personifikacje cnót i przywar, zarówno tych głównych, jak i wtórnych, w obrazowej metaforze drzewa dobra i drzewa zła. Pień i konary pierwszego drzewa wyrastają z półpostaci *Humilitas* (Pokora), owocując rozlicznymi cnotami, a w jego koronie widnieje Chrystus. Korzeniem drzewa złego jest *Superbia* (Pycha) – źródło wszelkiego występku, gałęzie oplecione węzami pnia uginają się pod ciężarem owoców grzechu, a w koronie ukazana jest *Luxuria* (Rozwiązłość)¹⁴. Być może pewne znaczenie dla przeniesienia na trzony kolumn zawartości treściowej obu metaforycznych drzew miał opis alegorycznego gmachu zbawienia z trzeciej księgi *Scivias* Hildegardy z Bingen. Autorka tak opisuje swoją wizję: „W tej kolumnie (Kolumnie Człowieczeństwa Zbawiciela)¹⁵ prowadziły schody podobne drabinie z dołu aż do najwyższej wysokości i widziałam wszystkie siły boskie (cnoty) jak schodziły na dół i wspinały się na górę, by podolać ich pracy”¹⁶.

Zasadniczym przedmiotem niniejszych rozważań jest analiza i zestawienie obrazów cnót „malowanych” za pomocą języka muzyczno-literackiego i języka płaskorzeźby na przykładzie *Ordo Virtutum* i wyobrażeń na strzeleńskiej kolumnie. Zanim jednak przejdziemy do szczegółowych opisów kolejnych personifikacji, wypada w kilku słowach scharakteryzować oba artystyczne sposoby komunikacji zastosowane w powyższych dziełach.

Muzyczno-literacki język Hildegardy z Bingen

Według Hildegardy muzyka naśladuje kosmiczną harmonię sfer, co więcej, pośredniczy między Bogiem a ludźmi i jest metodą ekspresji ludzkiej duszy. Ciekawym dokumentem na ten temat jest zachowana

14 Z. Świechowski, *Strzelno romańskie*, dz. cyt., s. 40; tenże, *A jednak Hildegarda*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 36 (1992), Warszawa 1992, s. 106.

15 W obrębie cytatu uwagi w nawiasach dodane przez autorkę artykułu.

16 Hildegarda z Bingen, *Scivias*, dz. cyt., s. 243.

korespondencja między Hildegardą a opatką pobliskiego klasztoru Tangswich w Andernach, która jest też świadectwem obyczajów panujących w klasztorze w Rupertsbergu.

Słyszałyśmy – pisze Tangswich – o osobliwych i niezwykłych zachowaniach, które ty uważasz za dobre. Jak wieść niesie, twoje dziewice w dzień świąteczny stają w kościele do śpiewania psalmów z rozpuszczonymi włosami i zakładają jako element swego odzienia białe, sięgające stóp welony. Poza tym, jak opowiadano, noszą diademy z delikatnego złota, do których po obu stronach a także z tyłu przymocowane są krzyże [...] a to wszystko mimo wyraźnych zakazów pasterzy kościoła¹⁷.

Temu niecodziennemu zachowaniu towarzyszyły pieśni układane i komponowane przez przeoryszkę, która sama była ich znakomitą wykonawczynią. Biograf Hildegardy pisze: „Któż by się nie dziwił, że ułożyła ona pieśni o słodkiej melodii i cudownej harmonii?”¹⁸, a ona sama wspominała: „ułożyłam również i zaśpiewałam pieśni wraz z melodiami na chwałę Boga i świętych, chociaż nigdy nie uczyłam się nut ani śpiewu”¹⁹.

Ordo Virtutum jest utworem scenicznym, w którym warstwa muzyczna podporządkowana jest słowu poetyckiemu, ma być jego nośnikiem. Najważniejszym środkiem dramatyczno-scenicznym jest przeciwstawienie partii solowych chóralnym. Między występującymi na przemian partiami solowymi (lirycznymi) i chóralnymi (o charakterze recytatywu) kształtuje się cały dramatyzm sytuacji²⁰. Już sama

17 *Hildegardis Bingensis Liber Epistolarum*, red. L. van Acker, Turnhout 1991, s. 116. Tłumaczenie za: M. Otlewska, *Symbolika muzyczna w Ordo Virtutum św. Hildegardy z Bingen*, [online] <http://www.liturgia.pl/artykuly/Symbolika-muzyczna-w-Ordo-Virtutum-sw-Hildegardy-z-Bingen-audio.html#ref23> [dostęp: 16.08.2016].

18 *Vita sanctae Hildegardis*, [w:] *Vita sanctae Hildegardis, Canonizatio sanctae Hildegardis*, tłum. i oprac. M. Klaes, Freiburg–Basel–Wien–Barcelona–Roma–New York 1998, t. 2, s. 101. Tłumaczenie za: M. Otlewska, *Symbolika muzyczna w „Ordo virtutum” św. Hildegardy z Bingen*, dz. cyt.

19 Tamże, s. 103. Por. także: M. Jamróz, *Byt i muzyka w Ordo Virtutum Hildegardy z Bingen*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guźalski, Kraków 2003, s. 233–243; M. Kowalewska, *Hildegarda z Bingen jako autorka „pieśni”*, [w:] *Hominem quero. Studia z etyki, estetyki, historii nauki i filozofii, historii myśli społecznej*, red. A. Drabarek, S. Symotiuk, Lublin 2000, s. 709–719.

20 Por. A.E. Davidson, *Music and Performance. Hildegard of Bingen’s Ordo Virtutum*, [w:] *The Ordo Virtutum of Hildegard of Bingen. Critical studies*, red. A.E. Davidson, Michigan 1992, s. 7.

muzyka omawianego misterium zapewne mocno oddziaływała na odbiorców, zwłaszcza w momentach, gdy milkła i rozbrzmiewał tylko głos diabła pozbawiony muzycznego opracowania, gdyż – według Hildegardy – zły duch jako wróg harmonii nienawidzi i znieść nie może żadnej muzyki, chce niebiańską harmonię uczynić przedmiotem kpiny i przywieść świat, symfonię skomponowaną przez Boga, do stanu absolutnej dysharmonii²¹. Kompozycje słynnej mistyczki budowane są z krótkich fraz muzycznych, które łączą się ze sobą, a zaczynają i kończą nutą finalną albo jej dominantą²². Każda pieśń zbudowana jest z nowych motywów występujących w wielu kombinacjach i połączeniach, tak że tworzą one liczne wariacje i rozszerzenia, każdy zaś motyw wydaje się mieć swoje szczególne funkcje. Najbardziej godne uwagi w muzycznej twórczości Hildegardy jest akcentowanie tonalności i wysokie dowartościowanie roli dominanty, co stanowi główną różnicę między pieśniami jej autorstwa a typowym chorałem gregoriańskim, oraz to, że nabiera ją one charakteru tego, co dziś nazywamy systemem dur-moll²³. Ona sama twierdziła, że jej twórczość kompozytorska i literacka ma swoje źródło w wizjach, których doznawała od najwcześniejszych lat swego życia. Opisywała je następująco:

potem ujrzałam powietrze przeniknięte świetlistym blaskiem i usłyszałam w nim wiele rodzajów wspaniałej muzyki, przez którą wychwalano niebiańskie miasto [...]. A te zjednoczone dźwięki brzmiały jak najwspanialsza symfonia²⁴.

Warsztat rzeźbiarski w Strzelnie

Program rzeźb strzeleńskich był dziełem klasztornych intelektualistek, lecz jego realizacja – jak twierdzi Zygmunt Świechowski, wytrwały badacz romańskiego Strzelna – leżała w rękach fachowego zespołu kamieniarsko-rzeźbiarskiego, który zdecydował o formach, w jakie przy-

21 M. Otlewska, *Symbolika muzyczna w Ordo Virtutum św. Hildegardy z Bingen*, [online] <http://www.liturgia.pl/artykuly/Symbolika-muzyczna-w-Ordo-Virtutum-sw-Hildegardy-z-Bingen-audio.html#ref23> [dostęp: 16.08.2016].

22 Określenie „dominanta” występujące w artykule odnosi się do systemu modalnego, nie do systemu dur-moll.

23 L. Bronarski, *Die Lieder der hl. Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters*, Zurich 1922, s. 107–109.

24 Hildegarda z Bingen, *Scivias*, dz. cyt., s. 135.

obleczono bezcielesny świat idei²⁵. Opisywane kolumny wykonano z piaskowca. Ich wysokość wynosi 4 m, a średnica 62 cm. Kolumna „cnót” ma trzon pokryty postaciami ludzkimi w architektonicznych ramach i pasami ornamentu roślinnego. Wieńczy ją trapezowata głowica z chrztem Chrystusa na polu od środka kościoła i postaciami anielskimi na krawędziach. Kolumna „wad” różni się jedynie kostkową głowicą zdobioną półkolistymi pasami uzupełnionymi przez krzyż i rozetki²⁶. Wysokość postaci wynosi około 50 cm, przy głębokości reliefu do 5 cm. Ujęcie każdej z figur w ramę arkady kieruje uwagę widza bezpośrednio na nią. W samych postaciach natomiast zauważyć można charakterystyczną wypukłość i wielkość głów z rozbudowaną szczęką, ręce o nieproporcjonalnie dużych dłoniach, drobne uszy, suknie, najczęściej do stóp, o szerokich rękawach, spiczaste buty, atrybuty, w które wyposażonych jest około 20 figur. Naliczyć można 30 postaci kobiecych i 6 męskich, w tym na kolumnie cnót 1 męską, na kolumnie wad – 5.

Poniższe przedstawienie poszczególnych personifikacji zawiera krótki opis płaskorzeźb²⁷, zestawiony z komentarzem do odnoszących się do nich tekstów literackich²⁸ i muzycznych²⁹ figurujących w moralitecie nadreńskiej mistyczki.

Opis cnót

Pokora (*Humilitas*) – postać umieszczona na najniższym fryzie na trzonie kolumny południowej. Stanowi ona symboliczny fundament życia moralnego, chrześcijańskiego, zakonnego; pozostaje w dialogu z sąsiadującą po prawej stronie orantką. Postać jest stosunkowo duża,

25 Z. Świechowski, *Sztuka romańska w Polsce*, Warszawa 1990, s. 76.

26 Z. Sroka, *Romańskie kolumny...*, dz. cyt., s. 20.

27 Opisy poszczególnych personifikacji na strzeleńskich kolumnach przytaczam za Zbigniewem Sroka. Zob. tenże, *Romańskie kolumny...*, dz. cyt., s. 37–174.

28 Tłumaczenie tekstu łacińskiego za Katarzyną Wiwer. Zob. Hildegarda z Bingen, *Ordo Virtutum*, tłum. K. Wiwer, „Studia Hildegardiana Sariensia”. Rocznik naukowy Festiwalu Twórczości Religijnej „Fide et Amore” 1 (2014), Lublin 2014, s. 65–74.

29 Zdjęcia fragmentów *Ordo Virtutum* w transkrypcji na stylizowaną notację gregoriańską pochodzą z wydania Hildegard von Bingen, *Lieder*, Salzburg 1992, s. 165–205. Transkrypcji dokonali: Pudentiana Barth OSB, M. Immaculata Ritscher OSB i Joseph Schmidt-Görg.

The image shows a musical score for a piece titled 'HUMILITAS'. The score is written on six staves. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The lyrics are: 'HUMILITAS E - go humi-li-tas, re-gi-na virtu-tum, di-co: Ve-nite ad me, virtu-tes, et enutri-am vos ad requi-ren-dam perdi-tam drach-mam et ad co-ro-nan-dum in per-se-ve-ran-ti-a fe - li-cem.'

*Ego humilitas, regina virtutum,
dico:*

*Venite ad me, virtutes,
et enutriam vos
ad requirendam perditam
drachmam
et ad coronandum in
perseverantia felicem.*

Ja, pokora, królowa cnót,
rzeknę:
Przybądźcie do mnie, cnoty,
a przysposobię was,
byście poszukiwały zaginionej
drachmy,
a wytrwałość nagrodzę
radością.

przedstawiona w monumentalnym ujęciu. Charakteryzuje ją łagodna ekspresja postawy, harmonia ruchów i gestów, wyakcentowanie otwartych dłoni – ten realistyczny motyw uwydatnia życie wewnętrzne postaci. Personifikacja pozbawiona jest indywidualnego atrybutu. Układ rąk postaci powtarza układ rąk Matki Bożej – unizonej Służebnicy

HUMILITAS O fili-æ Isra-el,
sub arbo-re sus-ci-ta-vit vos Deus.
Unde in hoc tempore recordami-
ni plantati-onis su-æ. Gaude-te
ergo, fi-li-æ Si-on!

*O filiae Israel,
sub arbore suscitavit vos Deus.
Unde in hoc tempore
recordamini plantationis suae.
Gaudete ergo, filiae Sion!*

*O córki izraelskie,
nad drzewa wyniół was Bóg.
Abyście w tym czasie rozważały
to, co zasadził.
Radujcie się przeto, córki Syjonu!*

Pańskiej – wyrażając pierwszą i główną cnotę Maryi, a także pierwszą cnotę chrześcijańską: pokorę. Umieszczenie jej w najniższym fryzie sugeruje, że zostanie wywyższona, gdyż – według Ewangelii – uniżenie prowadzi do wywyższenia. Dopatrzyć się tu można także powtórzenia postawy celnika z Ewangelii lub pokornego mnicha z siódmego rozdziału Reguły św. Benedykta. Postać zdaje się wyrażać zaprzeczenie namiętności i napięć, których doznaje Pycha na kolumnie północnej; zwraca się do postaci symbolizującej modlitwę czy pobożność, tworząc z nią ideowo i kompozycyjnie dopełniającą się parę.

W dziele Hildegardy **Pokora** zajmuje głos siedmiokrotnie. Przedstawia się jako królowa cnót, pobudza swoje towarzyszki do walki z szatanem i rozważań nad darami, którymi obdarzył je Stwórca. Linij

melodyczną, którą wyśpiewuje personifikacja tej cnoty, zaklasyfikować można jako sylabiczno-neumatyczną. W sensie modalnym większość muzycznych partii **Pokory** przynależy do *protus authenticus*. Wyraźcie zakreślona kwinta *d-a*, występująca jako formuła inicjalna kilku „kwestii” tej cnoty, polaryzuje charakter tonu, który ma w sobie godność i szlachetność³⁰. Wiele w nim wspaniałości, bogactwa, ale i wewnętrznej głębi. Jest w nim coś solidnego i rzetelnego – niezawodność i pewność, oparcie w tym, co istotne, dojrzałość i wiarygodność, rozmach i uroczysty charakter³¹. Fragmentów melizmatycznych jest niewiele, tam jednak, gdzie się pojawiają, podkreślają słowa o szczególnym znaczeniu, co ilustrują dwa powyższe przykłady (miejsce występowania melizmatów wskazują podkreślenia w tekście).

Pobożność (*Pietas*) – znieruchomiła postawa postaci o uniesionych w górę rękach powtarza schemat starochrześcijańskich orantek.

*Vide quid illud sit, quo es induta,
filia salvationis,
et esto stabilis et numquam
cades.*

Zważ na szatę, którą przybrałaś,
córo zbawienia,
a pozostaniesz niewzruszona
i nigdy nie upadniesz.

30 Por. R. Bernagiewicz, *Etos melodii gregoriańskich według anonimowego traktatu De modorum formulis et tonarius*, „Liturgia Sacra” 10 (2004), nr 2, s. 365.

31 E. Ansermet, *Les fondaments de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris 1989, s. 51–52.

Zestawić ją można ze **Scientia Dei (Mądrością Bożą)** z moralitetu Hildegardy. Przemawia ona dwukrotnie do duszy uwięzionej w ciele, która walczy o wytrwanie w cnocie.

Ambitus melodii w powyższym fragmencie jest mniejszy niż w opisywanym wcześniej. Podstawą zdaje się nadal dźwięk *d*, natomiast dominantą jest dźwięk *f*, co wskazuje na zastosowanie *protus plagalis*. W obrębie tercji małej łączącej *finalis* z dominantą rozgrywa się to, co najistotniejsze dla ekspresji tej linii melodycznej. Takie ograniczenie uwrażliwia na najmniejsze niuanse ruchu melodycznego, szczególnie na obecność półtonu. Ponad dźwięk dominanty melodia wzbija się tylko na moment, podkreślając słowa *filia salvatonis*, ukazując niejako, że dusza, mimo słabości, której źródłem jest ciało, należy niezaprzeczalnie do swojego Zbawiciela w niebie.

Szkoła służby Pańskiej – gest prawej ręki postaci z wyciągniętym palcem wskazującym oznacza wydawanie poleceń lub pouczeń, tak jak równolegle ułożona lewa ręka wyraża podległość i posłuszeństwo. Nazwa cnoty wywodzi się z *Reguły* św. Benedykta³². Nie oznacza ona cnoty moralnej, ale raczej otwartą postawę, dyspozycję do przyjmowania pouczeń reguły klasztornej, przykazań; gesty postaci oznaczają połączenie napominania i nauczania.

Cnota ta nie ma bezpośredniego lub bliskoznacznego odpowiednika w *Ordo Virtutum*.

Roztropność (Discretio) – prawa ręka figury o nieco powiększonych palcach podtrzymuje na wysokości piersi atrybut – średniej wielkości księgę zdobioną pięciolistną rozetką w kole; może to być Pismo Święte lub księga reguły, brak tu jednoznaczności. Układ nóg sugeruje stan spoczynku lub nieznaczny ruch w kierunku cnoty poprzedniej. Zdaje się, iż jest to personifikacja cnoty umysłowej, która w sposób właściwy kieruje postępowaniem człowieka dzięki prawości pożądania ku dobremu celowi³³. Na kolumnie postać przekracza swoje ramy arkady i interweniuje w działanie poprzedniej, spełniając względem niej funkcję kierowniczą. Jest to pierwsza cnota kardynalna, zapewniająca prawość w rozpoznaniu czynów, które mają być dokonane.

32 Benedykt z Nursji, *Reguła*, Kraków 1997, s. 33.

33 Św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. 17, *Roztropność*, tłum. ks. S. Bełch, [online] http://www.katedra.uksw.edu.pl/suma/suma_indeks.htm [dostęp: 16.08.2016].

Linia melodyczna cnoty **Roztropności** w kontekście sąsiadujących fragmentów melodii pozostałych postaci wzbija się wysoko w górę. Dźwiękiem stanowiącym bazę tego passusu jest c^1 . Jest to zapewne transpozycja gregoriańskiego *tritus plagalis*, gdyż dominantą jest dźwięk oddalony o interwał tercji wielkiej. Melodia pnie się zasadniczo łagodnymi łukami, dominuje w niej spokój, przejrzystość i giętkość. Jedyne dłuższy melizmat podkreśla imię śpiewającej cnoty. Entuzjazm zostaje tu powściągnięty, a wewnętrzna żarliwość – choć wyczuwalna – jakby się gdzieś skrywa³⁴.

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of five staves of music with Latin lyrics written below. The lyrics are: "DISCRETIO -go discre - ti - o sum, lux et dispensatrix omnium cre-a-tur-a-rum in differenti-a Dei, quam Adam a se fuga-vit per la-scivi-am mo-rum." The music is written in a square neumatic notation on a four-line staff. A large, stylized 'C' symbol is placed at the beginning of the first staff, corresponding to the word 'DISCRETIO'.

*Ego discretio sum,
lux et dispensatrix omnium
creaturarum,
in differentia Dei, quam Adam
a se fugavit
per lasciviam morum.*

Ja roztropność,
oświeceni i rozporządza
wszystkimi stworzeniami,
w Bożej różnorodności,
mnie Adam porzuci,
dla obyczajów swawolnych.

34 B. Sawicki, *W chorale jest wszystko. Ekstremalny przewodnik po śpiewie gregoriańskim*, Kraków 2014, s. 123.

Sprawiedliwość (*Iustitia*) – postać ujęta monumentalnie z masywną, ciężką wagą z szalkami w prawej ręce. Wyrównane szalki sugerują równowagę sprawiedliwości zamiennnej i rozdzielczej³⁵. Personifikacja waży ład moralny w jednostkach, społeczeństwie, klasztorze, Kościele, państwie i jednocześnie zapowiada zdanie sprawy z władarstwa przed Bogiem.

Cnota ta nie występuje w dziele Hildegardy.

Umiarkowanie (*Continentia/Temperantia*) – główne motywy formalne i treściowe postaci, tzn. jej atrybuty, znajdowały się na piersiach, niestety uległy zniszczeniu; w prawdopodobnej sekwencji cnót kardynalnych mogła to być cnota umiarkowania lub męstwa. Na podstawie zatarzonych śladów i analizy porównawczej z ikonografią historyczną możemy dopatrywać się u niej dwóch średniej wielkości dzbanków lub dzbanka i miski, co pozwala określić postać jako **Umiarkowanie/Wstrzeźliwość**. Dzbanki lub dzbanek i miska to najczęściej stosowane od czasów karolińskich atrybuty cnoty, która rozcieńczała wino wodą – oznaka powściągnięcia uczuć z powodu przyjemności dotykowych lub smakowych, aby osiągnąć dobro rozumne we władzy pożądliwej³⁶.

Również personifikacji tej cnoty nie znajdziemy w omawianym moralitecie.

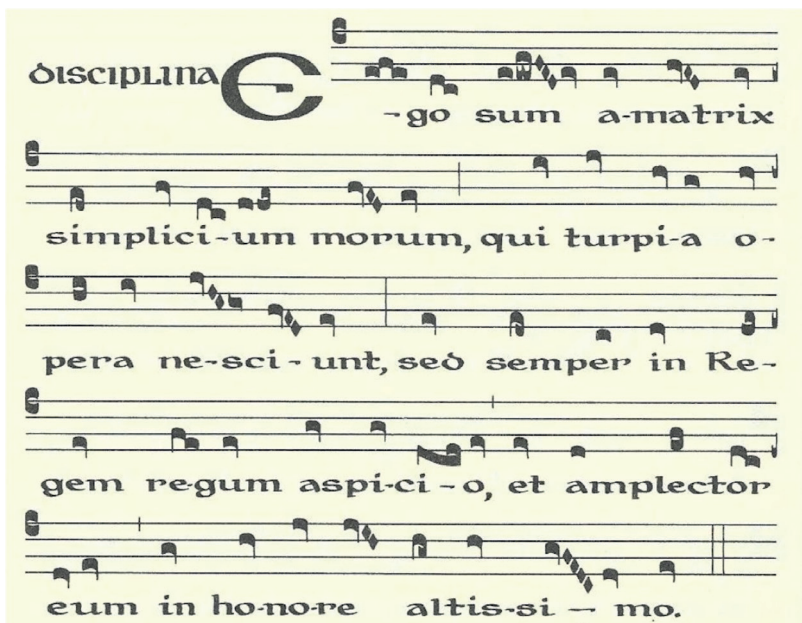
Karność (*Disciplina*) to jedyna na kolumnie południowej postać męska. Jej lewa ręka złożona jest na piersiach, prawa z wyprostowanym palcem wskazującym lub resztką dzwonka daje znak do rozpoczęcia klasztornych modlitw (dzwonek byłby tu symbolem punktualności i wierności w przestrzeganiu reguł). Lekko pochylona głowa to wyraz zewnętrznego skupienia. Mężczyzna ubrany jest w długą tunikę lub habit i pelerynę, związaną pod szyją prostym węzłem. Krótko przystrzyżone włosy są być może aluzją do tonsury jako znaku czystości i prostoty życia zakonników.

Najczęściej występującym dźwiękiem w linii melodycznej przypisanej przez Hildegardę **Karności** jest dźwięk *e*. Ostatecznej stabilizacji, którą przynosi końcowa nuta *e*, często towarzyszy wzmozżona ekspresja półtonu *e-f*. Melodia, której ambitus sięga oktawy, zdaje

35 Św. Tomasz z Akwinu wyróżnia dwa rodzaje sprawiedliwości: zamienną i rozdzielczą. Zamienna ustala świadczenia i zobowiązania między pojedynczymi ludźmi, natomiast rozdzielcza określa, w jaki sposób i jakie dobra będą dostępne i rozdzielane w społeczeństwie.

36 J.A. Oesterle, *Etyka*, Warszawa 1965, s. 169.

się wyrażać wewnętrzny śpiew duszy, niepragnący rozgłosu, a jednak niemogący zostać niezauważonym. Ukształtowanie linii melodycznej podkreśla cześć oddawaną Bogu i niezajomość złych czynów wśród tych, których cnota miłuje.



DISCIPLINA **E**go sum a-matrix
-go sum a-matrix
simplici-um morum, qui turpi-a o-
pera ne-sci-unt, sed semper in Re-
gem regum aspi-ci-o, et amplector
eum in ho-nore altis-si-mo.

*Ego sum amatrix simplicium
morum,
qui turpia opera nesciunt,
sed semper in Regem regum aspicio,
et amplector eum in honore
altissimo.*

Jam umiłowala obyczaje
szlachetne,
i tych, co czynów haniebnych nie
znają,
ciągle spoglądam na Króla królów
i wielbię Go w czci najwyższej.

Modlitwa (Oratio) – postać, której ułożenie rąk oraz lekko ugięte w kolanach nogi wskazują na postawę pełną czujności i gotowości do odpowiedzi na gest sąsiadującego zakonnika z dzwonkiem lub ruch dłoni. Zwrócenie się postaci na prawo i uniesione ręce wskazują, że jest to personifikacja modlitwy wspólnoty klasztornej. Za postacią **Modlitwy** stoi Wyrwałość, którą błogosławi Prawica Pańska.

Brak tej cnoty w *Ordo Virtutum*.

Wyrzeczenie się siebie (*Renuntiatio*) – trzy kobiece personifikacje umieszczone za plecami poprzedniej stanowią kompozycyjnie i treściowo zamkniętą grupę. Dwie lewe postacie są tak zniszczone, że ich interpretacja może być tylko hipotetyczna, trzecia pełni rolę główną. Cechują ją wielkie, skrzyżowane na piersi dłonie, który to gest wskazuje na wyrze-

contemptus
mundi **E** -go, con-temptus
mun-di, sum can-dor vi-tæ. O mi-
se-ra ter-ræ pere-grina-tio in
multis la-bo-ri-bus, te di-mitto.
O virtutes, ve-ni - te ad
me, et ascen-da-mus ad fon-tem
vi-tæ.

*Ego, contemptus mundi, sum
candor vitae.*

*O misera terrae peregrinatio
in multis laboribus, te dimitto.*

*O virtutes, venite ad me,
et ascendamus ad fontem
vitae.*

Ja, wzgarda świata, jestem
jasnością życia.

O, marne po ziemi wędrowanie
pośród wielu trudów, porzucam
cię.

O cnoty, przybądźcie do mnie,
a wzniesiemy się ku źródłu życia!

czenie się własnej woli i noszenie własnego krzyża – symbolu ofiary; gest ten wyraża także powstrzymanie się od rozpusty. Skrzyżowane ręce oznaczają, że ktoś ogarnia samego siebie wraz ze wszystkim, czym jest i co posiada, by w zupełnej uległości poddać się Bogu, wiedząc, że chodzi tu o ofiarę³⁷. Wszystkie trzy postacie prowadzą ze sobą dialog, który wskazuje na ich pokrewieństwo; dwie pierwsze podporządkowują się trzeciej jako cnotcie głównej; być może są to **Cichość/Pokój** i **Cierpliwość**.

Strzeleńskie **Wyrzeczenie się siebie** zestawzić można z Hildegardową **Wzgardą świata** (*Contemptus mundi*). Modalna matryca tego fragmentu wydaje się podobna do partii Pokory. Melodia **Wzgardy świata** jest w pewien sposób refleksyjna, ale i pełna energii. Oddaje wielkie sprawy, o których mowa w tekście, choć daleko tu do pompatyczności. Wysokim rejestrem podkreślona jest jasność życia i aklamacja do cnót, aby razem z *Contemptus Mundi* wzniosły się ku niebu.

Cierpliwość (*Patientia*) porównuje Hildegarda do kolumny, która nigdy się nie ugnie. Zapis melodii w całości unosi się nad czerwoną linią wyznaczającą dźwięk *f*. Dominującym dźwiękiem zdaje się *b durum* (współcześnie *h*), które sprawia, że całość dryfuje nieustannie w niespełnieniu (półton *h-c'*), zmuszając słuchacza do ćwiczenia się w cierpliwości.

patientia E - go sum co - lum -
na, quæ mol - li - ri non potest, qui -
a fundamentum meum in Deo est.

*Ego sum columna,
quæ molliri non
potest,
quia fundamentum
meum in Deo est.*

Jam jest kolumna,
która nigdy się nie
ugnie,
bo oparcie ma w
samym Bogu.

37 R. Guardini, *Znaki święte*, Wrocław 1982, s. 28.

Wierność (Fidelitas) to figura kobieca zamykająca środkowy fryz, samodzielna i niezależna od innych postaci. Błogosławi ją duża, ciężka ręka o dwóch palcach wyprostowanych i dwóch zgiętych. Jest to niewątpliwie *Manus Dei* – Prawica Pańska. Po atrybucie trzymanym w rękach pozostały resztki dwóch pionowych trzonków – być może chodzi o atrybut męstwa (wierność jako cnota skłaniająca do trwania przy zdobywaniu dobra trudnego, bez względu na przeszkody).

Osnową, na której utkana jest melodia fragmentu przeznaczonego dla cnoty **Wierności** (w *Ordo Virtutum* – *Fides*), zdają się trzy dźwięki: e, g, c'. Sprawiający wrażenie niepewności dźwięk e pojawia się jednak jakby niepostrzeżenie. Bardziej wyrazisty okazuje się dźwięk d, który wspiera chwiejne e. Co istotne, w tym krótkim odcinku melodia dwukrotnie wzbija się od dźwięku g do c' i osiąga kulminację na d', obrazującym niezbywalną godność cnót i jej źródło, którym jest sam Bóg.



FIDES E -go fi-des, spe-cu-lum
vi-tae, ve-ne-ra-bi-les fi-li-æ, ve-
ni-te ad me, et os-ten-do vo-
bis fon-tem sa-li-en-tem.

*Ego fides, speculum
vitae,
venerabiles filiae, venite
ad me,
et ostendo vobis fontem
salientem.*

Jam wierność,
zwierciadło życia,
przybądźcie do mnie
czcigodne córki,
a ukazę wam źródło
tryskające.

Miłość/Miłosierdzie (*Caritas/Misericordia*) – cnoty najważniejsze dla religii chrześcijańskiej i życia zakonnego – tworzą najwyższy fryz kolumny. Lewa ręka pierwszej postaci uniesiona jest w geście aklamacji, prawa, opuszczona wzdłuż ciała, trzyma zniszczony atrybut. Ułożenie rąk w przeciwnych kierunkach zdaje się odpowiadać ewangelicznej radzie: „kiedy zaś ty dajesz jałmużnę, niech nie wie lewa twoja ręka, co czyni prawa” (Mt 6,3)³⁸. Strzeleńska personifikacja jest bliska ikonografii gotyckiej, w której miłość angażuje się w dobroczynność.

U Hildegardy, podobnie jak na strzeleńskiej kolumnie, *Caritas* stanowi niejako ukoronowanie Bożej doskonałości, a tym samym zwieńczenie ludzkiego postępu w cnotach. Linia melodyczna utrzymana jest zasadniczo w niskim rejestrze, znajdując swoje oparcie w powracającym dźwięku *d*, a wzbija się jedynie nieśmiało do dźwięku *b molle* (dziś *b*) dla podkreślenia „jaśniejącego światła rozkwitłej gałązki”. Wszystko zamknięte jest w ograniczonej przestrzeni, wzbiera znaczeniem. Każdy motyw i każde

The image shows a musical score for Hildegard of Bingen's 'Caritas'. It consists of four staves of music with Latin lyrics underneath. The first staff begins with the word 'CARITAS' in a large, decorative initial 'C' followed by a large 'E' on the staff. The lyrics are: 'CARITAS E - go ca - ritas, flos a - ma - bi - lis, ve - ni - te ad me, vir - tu - tes, et per - ducam vos in can - di - dam lucem flo - ris vir - gæ.'

*Ego caritas, flos amabilis,
venite ad me, virtutes,
et perducam vos in candidam
lucem
floris virgæ.*

Jam jest miłości Bożej luby kwiat,
przyjdźcie do mnie, cnoty,
a poprowadzę was do
jaśniejącego światła
rozkwitłej gałązki.

38 Cytaty z Pisma Świętego według *Biblii Tysiąclecia*, Poznań 2011.

pojedyncze drgnienie dźwięku jest tu szczególnym znakiem wrażliwości na **Miłość**³⁹, która wypływa z Serca Boga.

Miłość zaangażowana w czynienie dobra przyjmuje imię **Miłosierdzia** (*Misericordia*). W dziele autorki *Ordo Virtutum* stanowi ona osobną cnotę, która chce niejako wyciągnąć pomocną dłoń wobec potrzebującego. Melodia wzbija się śmiało przy słowie *porrigere*, jakby Miłość miłosierna – przejawiająca się w udzielaniu pomocy – osiągała tu szczyty doskonałości. Linia melodyczna, poruszająca się często skokami tercjowymi, sprawia wrażenie lekkości, wigoru i radości.

MISERICORDIA **O** quam ama-ra
est il-la du-ri-ti-a, quæ non ce-dit
in menti-bus, miseri-cor-di-ter do-
lo-ri suc-currens! E-go autem omni-
bus do-lenti-bus ma-num porrige-
re vo-lo.

*O quam amara est illa duritia,
quæ non cedit in mentibus,
miseri-corditer dolori
succurrens!
Ego autem omnibus dolentibus
manum porrigere volo.*

O jak gorzka jest owa srogość,
gdy serce nie chce ulec
przybywającemu na pomoc
współczuciu!
Ja zatem wszystkim cierpiącym
chcę podać pomocną dłoń.

39 B. Sawicki, *W chorale jest wszystko...*, dz. cyt., Kraków 2014, s. 109.

Nadzieja (Spes) – postać ta w prawej ręce, uniesionej do pasa, trzymając trójlistny atrybut położony na piersiach; lewa, wysunięta do przodu, wyraża akceptację lub ochrania przed zewnętrznym zagrożeniem. Wymieniony atrybut to być może trójlistne berło na krótkim trzonku, krzyż lub krzyżowy relikwiarz. Jeśli jest to berło, to nie oznacza ono bezpośrednio władzy, ale ukazuje religijną i eschatologiczną przyszłość: osiągnięcie przyszłego królestwa za pełnienie uczynków miłosierdzia. W tym sensie nie tylko więc stanowi zapowiedź, ale i zobowiązuje do określonego działania.

Melodia włożona przez Hildegardę w usta **Nadziei** utrzymana jest niskim rejestrze, a dźwiękiem najważniejszym jest *d*, co ewokuje pewność i ukojenie. Jedynie ciemności, którym cnota się przeciwstawia, podkreślone są w opracowaniu, jakby na przekór, skokiem kwinty *d-a*, po którym melodia wzbija się jeszcze wyżej, aż do osiągnięcia oktawy.

The image shows a musical score for Hildegard's 'Spes'. It features a large initial 'E' for 'Ego' and a red vertical line on the right side. The lyrics are written in Latin and are aligned with the musical notation on a five-line staff.

spes E -go sum dul-cis con-
spectrix vi-ventis o - culi, quam
fallax torpor non deci-pit. Un-
de vos, o te-ne-bræ, non potestis
me obnubi-la-re.

*Ego sum dulcis conspectrix
viventis oculi,
quam fallax torpor non decipit.
Unde vos, o tenebrae,
non potestis me obnubilare.*

Jam słodkie spojrzenie żyjącego oka,
którego nie ma się fałszywa
gnuśność.
Przeto wy, ciemności,
zamroczyć mnie nie zdołacie.

Wiara (Fides) – gest postaci z uniesioną lewą ręką o nieco powiększonej dłoni wyraża aprobatę dla trzymanego w prawej ręce równoramiennego krzyża. Pochylona głowa oraz lekko ugięte nogi sugerują ruch naprzód. Krzyż wyznacza personifikacji kierunek i cel, jest jej nieodłącznym towarzyszem. Figura obrazuje cnotę uobecniającą się w doczesnym pielgrzymowaniu, ukazującą obowiązek nieustannego rozwoju. Krzyż natomiast zdaje się światłem, które pozwala widzieć i wyznaczać właściwy kierunek prowadzący do zbawienia. Postać akceptuje krzyż, gdyż jest on źródłem wiedzy o życiu, podczas gdy niewiara na kolumnie wad przewraca go i postponuje.

Wiare, która na strzeleńskiej kolumnie wytycza drogę do nieba, porównać można do **Umiłowania Nieba (Amor Coelestis)** – cnoty występującej w misterium świętej z Bingen. I choć cnota porównuje siebie samą do bramy utwierdzonej w niebie, melodia schodzi nisko, nawet o kwartę poniżej *d*, które jest dźwiękiem finalnym, a użycie tego skoku przypada właśnie na słowie *porta*. Brama do nieba wydaje się więc wąska i ciasna, trzeba się pochylić pokornie, by przez nią wejść. Melodia nie szuka dodatkowych form ekspresji i dlatego stanowi wymowny obraz akceptacji tego, co trudne, a może nawet upokarzające.

AMOR
CAELESTIS **E** - go aure-a por-
ta, in caelo fi-xa sum, qui per me
trans-it, numquam amaram petu-
lant-i-am in mente sua gu-sta-bit.

*Ego aurea porta, in caelo fixa sum,
qui per me transit,
numquam amaram petulantiam
in mente sua gustabit.*

Jestem złotą bramą utwierdzoną w niebie,
kto przeze mnie przechodzi,
nie nosi nigdy w swym sercu
szpetnej zuchwałości

Pełnienie woli Bożej (*Voluntas Dei*) – postać ma ręce uniesione na wysokość piersi i dłonie otwarte do przodu. Jej miejsce i wyizolowana postawa sugerują, że jest dopełnieniem lub streszczeniem drugiej triady cnót. Otwarte ręce wyrażają gotowość spełniania woli Bożej.

Bojaźń Boża (*Timor Dei*), podobnie jak **Pełnienie woli Bożej**, otwarta jest na wszystko, czego zechce Najwyższy. Duży ambitus melodii (nona) mieści w sobie odwagę cnoty, która chce podążać za głosem Boga. Tercjowe skoki sprawiają wrażenie jakby dużych „oczek” w „sieci” melodii, wprowadzając do niej przestrzeń podobną do tej, jaką człowiek zostawia w życiu dla Bożego działania.



*Ego timor Dei,
vos felicissimas filias
prae-
paro,
ut inspiciatis in Deum vivum
et non pereatis.*

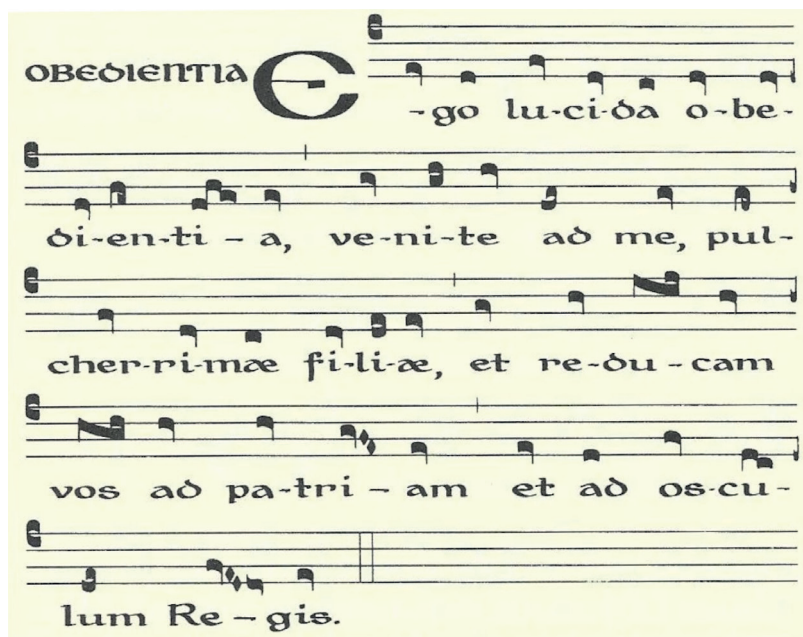
Ja, bojaźń Boża,
przygotuję was, o najszczęśliwsze
córy,
byście spoglądając na Boga żywego
życie zachować mogły.

Posłuszeństwo (*Obedientia*) – lewa ręka postaci trzyma berło na wysokości pasa, prawa dłoń otwarta jest do przodu na wysokości piersi, potwierdzając znaczenie berła, wzywając do podporządkowania się mu.

Posłuszeństwo zakonne – figura ta wyraźnie zwraca się ku **Posłuszeństwu**. Jej prawa ręka ukośnie złożona jest na biodrach. Niestety,

atrybut w lewej ręce, który pomógłby dokładniej określić charakter postaci, uległ zniszczeniu.

Posłuszeństwo w dziele Hildegardy wyrażone jest za pomocą melodii skonstruowanej wokół dźwięku *e*. Głos Posłuszeństwa wznosi się tylko w momentach oddających ruch: *venite, reducam*; poza tym krąży wiernie wokół *finalis* niejako w geście podporządkowania.



*Ego lucida obedientia,
venite ad me,
pulcherrimæ filiae,
et reducam vos ad
patriam
et ad osculum Regis.*

Jam świetliste
posłuszeństwo,
przybądźcie do mnie, córy
najśliczniejsze,
zaprowadzę was do ojczyzny,
gdzie Król was ucałuje.

Znaleźć można w *Ordo Virtutum* jeszcze jedną grupę cnót, w pewnym sensie pokrewnych wobec siebie, której nie uwzględniono na kolumnie w Strzelnie. Chodzi tu o trzy personifikacje: **Czystości** (*Castitas*), **Niewinności** (*Innocentia*) i **Skromności** (*Verecundia*). Przeciwwstawić je można **Nieczystości** (*Voluptas*) ze strzeleńskiej kolumny wad.

Najobszerniejszą kwestię przypisano w moralitecie **Czystości**. Wyśpiewana przez nią melodia zogniskowana jest wokół dźwięku *e* i wznosi się aż do *d'*. Sporo w niej ruchliwości, dynamizmu i wewnętrznej żarliwości, wyrażonej tak przez skoki interwałowe, jak i pochody sekundowe.

The image shows a musical score for a piece titled "CASTITAS". The score is written on ten staves. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The text is: "CASTITAS O vir-gi-ni tas, in re-ga-li tha-la-mo stas. O quam dul-ci-ter ar - des in am-ple-xi-bus Re-gis, cum te sol-per-ful-get, i-ta quod no-bi-lis flos tu-us numquam ca-det. O virgo no-bi-lis, te numquam in-ve-ni - et umbra in ca-den-te flo-re." The score features a large initial 'O' at the beginning. The music is written in a style that suggests a historical or liturgical context, with a focus on the melodic line and its relationship to the text.

*O virginitas, in regali
thalamo stas.
O quam dulciter ardes in
amplexibus Regis,
cum te sol perfulget,
ita quod nobilis flos tuus
numquam cadet.
O virgo nobilis, te numquam
inveniet umbra in cadente flore.*

O dziewictwo, ty zamieszkujesz
królewskie komnaty.
O jak słodko płoniesz w uściskach
królewskich,
a blask słońca jaśniej z tobą,
przeto szlachetny twój kwiat nigdy nie
zwiędnie.
O szlachetna dziewico, nigdy nie
padnie na ciebie cień zwiędłego kwiatu.

Zakończenie

Rozbudowaną personifikację **Posłuszeństwa**, ostatnią spośród przedstawionych na kolumnie cnót, wieńczy głowica z chrztem Chrystusa, a więc jeszcze jedna forma posłuszeństwa – Syna Bożego swemu Ojcu. Chrzest w Jordanie rzuca istotne światło na definicję cnoty i rolę cnót w życiu „nowego stworzenia”. Strzeleńska kolumna daje wyraz pojęciu cnoty jako daru Boga – łaski. Zakłada pojęcie cnoty jako habitualnej i trwałej dyspozycji do czynienia dobra. Za ikonografią strzeleńskich cnót kryła się być może definicja cnoty św. Piotra Lombarda z połowy XII wieku: „bona qualitas mentis, qua recte vivitur, et qua nullus male utitur, quam Deus solus in homine operatur” (dobra jakość ludzkiego umysłu, dzięki której żyje się w sposób prawy i z której nikt nie może zrobić złego użytku, a przez którą sam Bóg działa w człowieku)⁴⁰. To wyjaśnia, dlaczego wszystkie cnoty otrzymały aureole i dlaczego żadna nie posiada rycerskiego oręża. Cnoty kardynalne umieszczone zostały w najniższym fryzie. Wyraża to uznanie ich roli w życiu moralnym. Cnoty zakonne znalazły swoje umiejscowienie na drugim, teologalnym – na trzecim poziomie (mamy więc do czynienia z pionowym kierunkiem rozwijania programu ikonograficznego). Przedstawione cnoty wyprowadzone zostały z nowo-testamentalnej „szkoły” doskonałości chrześcijańskiej. Naukę o nich ujęto także w dwóch najpopularniejszych w średniowieczu regułach – augustyńskiej i benedyktyńskiej.

40 Cyt. za: *Dictionnaire de theologie catholique*, red. A. Vacant, E. Mangenot, Paris 1950, t. 15, cz. 2, szp. 2749. Tłumaczenie własne.

Pojęcie wady ukształtował przede wszystkim Arystoteles, który jednak nie uznawał wad i cnót za przeciwieństwa. Uważał, że cnoty nie potrzebują wad do tego, by być sobą i odwrotnie⁴¹. Podążając, być może, za intuicją wielkiego Arystotelesa, Hildegarda nie przeciwstawia zastępowi swoich cnót odpowiadających im wad. Głównym ich przeciwnikiem czyni diabła. Stąd powyższe zestawienie i opis dotyczy samych tylko cnót.

Co więcej, kostkowej głowicy północnej kolumny w Strzelnie nie zdołała figura ludzkie, lecz tylko motywy ornamentalne. U twórcy programu strzeleńskiego brak jakiegokolwiek formy manichejskiego dualizmu. Nie ma tu, podobnie jak u Hildegardy, dwóch przeciwstawnych sobie i równorzędnych zasad, które rządzą światem. Zło nie ma istnienia samodzielnie i niezależnego.

Większość spośród muzyczno-literackich personifikacji z *Ordo Virtutum* oraz płaskorzeźbionych postaci ze Strzelna zrozumiała jest do dziś, mimo upływu ośmiu wieków od chwili ich powstania. Wprowadzają one widza w świat średniowiecznych kazań, traktatów teologicznych, wykładów z dziedziny etyki i teologii moralnej. Dotąd cnoty i wady stanowiły temat malarstwa książkowego, umieszczane były na głowicach kolumn, uzupełniały wielkie sceny (np. Sądu Ostatecznego) lub innych cykli narracyjnych (Drzwi Płockie), lecz były zawsze tematem drugorzędym. Tutaj tymczasem stały się motywem niemal samodzielnym. Łączą one w sobie tradycyjną symbolikę z psychologiczną wiedzą o człowieku, stoją więc w historii sztuki średniowiecznej pomiędzy znaczeniem zapośredniczonym a bezpośrednią ekspresją. Źródła dramatu liturgicznego nadreńskiej mistyczki i programu kolumn figuralnych oraz symboliki wnętrza strzeleńskiego kościoła są, jak się wydaje, te same: Pismo Święte, teologia, zakonne reguły, tradycja ikonograficzna, a także aktualne problemy pojedynczych ludzi i całych społeczeństw. Oba dzieła, posługując się różnymi środkami wyrazu, dają świadectwo holistycznej wizji świata, jaką przejawiali ludzie średniowiecza. W wizji tej to, co duchowe, mistyczne i nieuchwytnie dla zmysłów zewnętrznych przeplata się i łączy ściśle z tym, co namacalne, materialne i podlegające bezpośredniemu doświadczeniu.

Być może w uczynieniu życia wewnętrznego człowieka samodzielnym tematem sztuki możemy znaleźć zapowiedź humanizmu następnego stulecia. Muzyka Hildegardy sławiła nie tylko Boże dzieła, ale także cnoty, jako rzeczywistości głęboko ludzkie, związane z wysiłkiem i wybo-

41 Por. A. Podsiad, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000, s. 42.

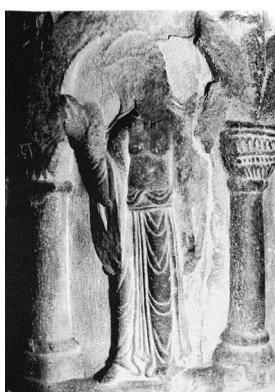
rami wolnej ludzkiej osoby, mogącej nawiązać relację z Bogiem. Kolumna cnót w Strzelnie wprowadza w przestrzeń sakralną mnogość ludzkich postaci, które stają się ikonami dostępnej dla każdego doskonałości. Wydaje się, iż twórcy obu tych dzieł pragnęli poniekąd wychowywać swoich widzów i słuchaczy; piękno miało uszlachetniać, dając siłę prawdzie, by ta prowadziła do dobra, także tego pisanego wielką literą – Boga.

Aneks

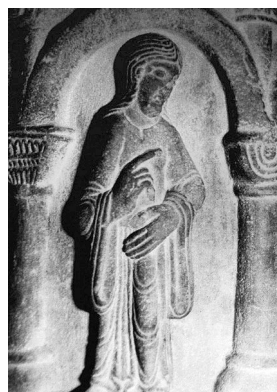
Zdjęcia personifikacji cnót na południowej kolumnie kościoła w Strzelnie.



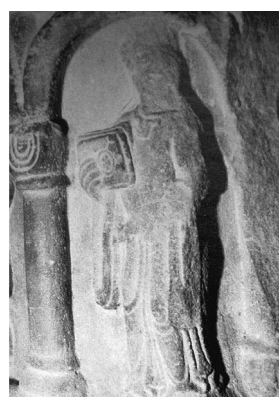
Pokora



Pobożność



Szkola służby Pańskiej



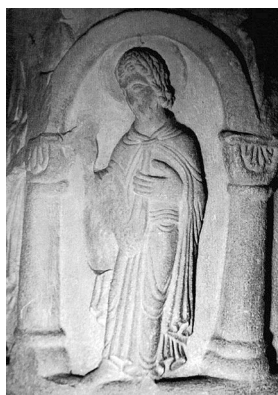
Roztropność



Sprawiedliwość



Umiarkowanie



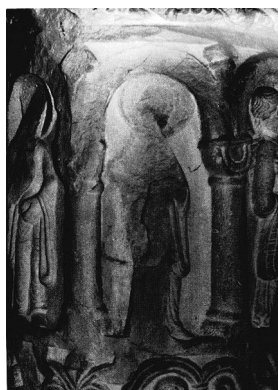
Karność



Modlitwa



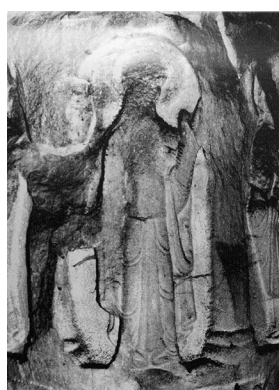
Cichość



Cierpliwość



Wierność



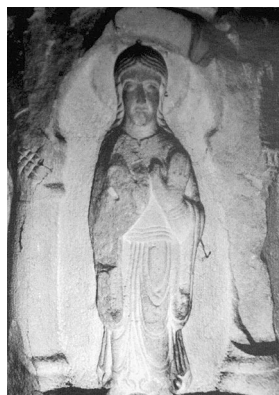
Miłosierdzie



Nadzieja



Wiara



Pełnienie woli Bożej



Postulsiestwo



Postulsiestwo zakonne

Bibliografia

- Ansermet E., *Les fondaments de la musique dans la conscience humaine et autres ecrits*, Paris 1989.
- Benedykt z Nursji, *Reguła*, tłum. A. Świderkówna, Kraków 1997.
- Bronarski L., *Die Lieder der hl. Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters*, Zurich 1922.
- Davidson A.E., *Music and Performance. Hildegard of Bingen's Ordo Virtutum*, [w:] *The Ordo Virtutum of Hildegard of Bingen. Critical studies*, red. A.E. Davidson, Michigan 1992, s. 5–37.
- Dictionnaire de theologie catholique*, red. A. Vacant, E. Mangenot, t. 15, cz. 2, Paris 1950.
- Guardini R., *Znaki święte*, tłum. J. Birkenmajer, Wrocław 1982.
- Hildegard von Bingen, *Lieder*, Salzburg 1992.
- Hildegarda z Bingen, *Scivias*, tłum. i oprac. J. Łukaszewska-Chaberkowa, t. 2, Kraków 2011.
- Hildegardis Bingensis Liber Epistolarum*, red. L. van Acker, Turnhout 1991.
- Jamróz M., *Byt i muzyka w Ordo Virtutum Hildegardy z Bingen*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Kraków 2003, s. 233–243.
- Kalińska K., *Sybilla Renu. Muzyczny wizerunek św. Hildegardy z Bingen*, [w:] *Kobieta w kulturze średniowiecznej Europy*, red. A. Gąsiorowski, Poznań 1999, s. 205–208.
- Kępiński Z., *Odkrycie w Strzelnie*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946.

- Konrad z Hirsau, *Dialogus super auctores*, [w:] *Accessus ad auctores: Bernard d'Utrecht, Conrad d'Hirsau. Dialogus super auctores*, Leiden 1970.
- Kowalewska M., *Hildegarda z Bingen jako autorka "pieśni"*, [w:] *Hominem quero. Studia z etyki, estetyki, historii nauki i filozofii, historii myśli społecznej*, red. A. Drabarek, S. Symotiuk, Lublin 2000, s. 709–719.
- Matusiak B., *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003.
- Newman B., *Introduction*, [w:] *taż, Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Berkeley–Los Angeles–London 1987.
- Oesterle J.A., *Etyka*, Warszawa 1965.
- Otlewska M., *Symbolika muzyczna w Ordo Virtutum św. Hildegardy z Bingen*, [online] <http://www.liturgia.pl/artykuly/Symbolika-muzyczna-w-Ordo-Virtutum-sw-Hildegardy-z-Bingen-audio.html#ref23> [dostęp:16.08.2016].
- Podsiad A., *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000.
- Sawicki B., *W chorale jest wszystko. Ekstremalny przewodnik po śpiewie gregoriańskim*, Kraków 2014.
- Soćko A., *Romański klasztor norbertanek w Strzelnie na Kujawach – problemy, zagadki, interpretacje*, [w:] *Studia nad dawną Polską*, red. T. Sawicki, Gniezno 2008.
- Sroka Z., *Romańskie kolumny figuralne w Strzelnie (ikonografia)*, Gniezno 2000.
- „Studia Hildegardiana Sariensia”. Rocznik naukowy Festiwalu Twórczości Religijnej „Fide et Amore” 1 (2014).
- Św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, tłum. S. Bełch i in., I–XXXIV, t. 17, Londyn 1962–1986.
- Świechowski Z., *A jednak Hildegarda*, [w:] „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 36 (1992), Warszawa 1992.
- Świechowski Z., *Strzelno romańskie*, Warszawa 1997.
- Świechowski Z., *Sztuka romańska w Polsce*, Warszawa 1990.
- Vita sanctae Hildegardis*, [w:] *Vita sanctae Hildegardis, Canonizatio sanctae Hildegardis*, tłum. i oprac. M. Klaes, t. 2, Freiburg–Basel–Wien–Barcelona–Roma–New York 1998.

Abstract

Personification of virtues in liturgical drama *Ordo Virtutum* by Hildegard of Bingen and on the Romanesque columns of the St. Trinity Church in Strzelno.

Composed by Hildegard of Bingen in the Rhine-Hessen region in the middle of the 12th century, the liturgical drama *Ordo Virtutum* depicts a symbolic internal struggle for the fate of the soul between the virtues and the devil and is originally transposed into the language of low-relief found in the church owned by the Canonesses Nuns convent in Strzelno, a little town situated on the border of Kujawy and Wielkopolska regions in Poland. The aim of this article is to present how two visions of the same concept complement each other in an intriguing way, although they are expressed by two separate, yet merging languages of music linked with the text and low relief.

Most of the musical and literary personifications of both *Ordo Virtutum* and low reliefs featuring figures in Strzelno are still comprehensible, despite being created eight centuries ago. They introduce the audience to the world of medieval sermons, theological treatises, lectures on ethics and moral theology. Both works show a holistic vision of the world, held by people of the medieval era. In that vision what is spiritual, mystical and elusive for the outward physical senses intertwines and is closely linked with what is tangible, material and directly perceptible. Hildegard's music praised not only the works of God but also the virtues as deeply human attributes, linked with effort and choices of a free human being, capable of establishing a relationship with God. The column of virtues in Strzelno introduces to the sacred sphere a multitude of figures that become an icon of widely accessible perfection. It seems that both artists aimed at educating their audience as beauty was supposed to ennoble by giving the strength to the truth so that it could lead to good, also the ultimate good — God.

Keywords

Hildegard of Bingen, *Ordo Virtutum*, Strzelno, medieval art