

Anna Drzewicka

O DWÓCH „ŻONGLERACH MATKI BOSKIEJ”: WARIANTY PEWNEGO MOTYWU W LITERATURZE FRANCUSKIEJ XIII WIEKU in: Prace Komisji Neofilologicznej PAU, t. IV, red. M. Kłańska, S. Widłak, Kraków 2007, s. 83-96.

Wydaje się, że do powszechnie znanych, niemalże emblematycznych dla kultury średniowiecza w odbiorze popularnym legend należy historia o „kuglarzu Matki Boskiej”, prostym i nieuczonym, który chcąc uczcić „Naszą Panią” (*Notre-Dame*) tak długo wykonywał sztuki akrobatyczne przed Jej figurą, aż spotkała go nagroda niezwyklej łaski: Matka Boża zeszła z ołtarza i chustą otarła pot z czoła wyczerpanego wysiłkiem, oddanego Jej prostaczka, który, nie umiejąc inaczej, czcił Ją, jak potrafił. Popularność zawdzięcza ta opowieść licznym adaptacjom dokonany w czasach nowożytnych, wśród których najbardziej znana we Francji jest wersja Anatola France'a *Le jongleur de Notre-Dame* (w zbiorze *L'étui de nacre*, 1892; w tłumaczeniu polskim Jana Stena *Kuglarz Najświętszej Panny*). Pierre Kunstmann, zamieszczając tekst starofrancuski i przekład w swej antologii mirakli *Vierge et merveille* (Paryż 1981), wspomina m.in. o około dwunastu przekładach angielskich, operze Masseneta, wersji w języku esperanto oraz filmie animowanym. Tło gotyckiej kaplicy, kult Matki Bożej i wiara w Jej miłosierdzie, cudowność, *sancta simplicitas* nagrodzona - wszystko to harmonizuje ze stereotypową wizją „złotej legendy” epoki, która nazbyt często pada zresztą ofiarą legendy „czarnej”. Owa wizja „złota”, nie z gruntu fałszywa, ale uproszczona, stwarza właśnie szanse popularności opowieści o żonglerze, pod adresem której padają określenia takie, jak „czarująca i dziecięca prostota” (Gaston Paris) lub „świeżość”, „wdzięk”, „naiwny urok”.

¹ *Le Jongleur de Notre-Dame*, traduit et commenté par Paul Bretel, Paris 2003 („Traductions des Classiques du Moyen Age”, 64), s. 12. Wszystkie przytoczone w oryginale starofrancuskim

Paradoksalnie tekst oryginalny owej opowieści, szeroko rozpowszechnionej w formie adaptacji i naśladownictw², cieszył się stosunkowo małym zainteresowaniem naukowej filologii starofrancuskiej. Jego pierwsze wydania, u schyłku XIX i na początku XX wieku, stanowiły, jak często w tych czasach, owoc pracy uczonych niemieckich (Förster w *Romanii*, 1873; Wächter, 1901; Lommatsch, 1920); tekst wraz z przekładem pojawia się również we wspomnianej antologii Kunstmanna z roku 1981. Ostatnia, niedawna publikacja Bretela z roku 2003 w serii „Traductions des Classiques du Moyen Age”, zawierająca nie tylko przekład, ale i wydanie oryginału, obszerne studium wstępne i szczegółowy komentarz, wypełnia zatem istotną lukę.

Tekst oryginalny utworu, zachowany w pięciu rękopisach, pozostaje anonimowy i trudny do precyzyjnego datowania. Wcześniejsi wydawcy umieszczali jego powstanie na przełomie XII i XIII wieku, obecnie sądzi się, że może być nieco młodszy. Rozbieżności opinii dotyczą też gatunku, do którego można go przypisać. Niekiedy zalicza się go do *fabliaux*, z czym trudno się zgodzić, choć granice gatunkowe są w tej epoce bardzo płynne i niestabilne. Można go uznać, ogólnie, za *conte marial*, opowieść maryjną; ale najwięcej łączy go z kategorią *miracles*, czyli opowiadań o cudach, w szczególności o cudach Matki Boskiej. Pozostaje wierny ogólnemu schematowi bardzo rozpowszechnionych opowiadań tego typu, które gromadzone były w zbiorach najpierw łacińskich (*miracula*), powstających często przy sanktuariach, jak Chartres, Soissons, Rocamadour, a od XII wieku adaptowanych w języku francuskim: tak powstaje na przykład anglo-normandzka kolekcja Adgara i inne, a zwłaszcza najbardziej znany zbiór Gautiera de Coinci. Żaden z tych zbiorów jednak nie zawiera historii owego żonglera Matki Boskiej; jest ona miraklem, ale pojawia się jakby niezależnie od wielkich kolektywnych „wydań zbiorowych” opowieści określanych tym terminem.

Problem stwarza również tytuł utworu i znaczenie tego tytułu. Dwa z zachowanych rękopisów określają bohatera jako *tumbeor* (*tumeeur*) *Nostre Dame*, i ta forma przyjęła się jako tytuł w edycjach tekstu oryginalnego. W przekładach i adaptacjach natomiast utrwaliła się wersja *jongleur de Notre-Dame*. Otóż *jongleur* jest pojęciem szerszym: obejmuje wszystkich, którzy dostarczają jakiegokolwiek rozrywki - od śpiewu i muzyki, aż po sztuczki jarmarczne. *Tumbeor* natomiast określa bliżej „specjalność” bohatera: jest on akrobatą, tancerzem, skoczkiem. Czasownik *tumer*, który może być używany zamiennie z *tomber*, oznacza właśnie przewracanie się, fikanie kozłów czy inne tego typu akrobatyczne wyczyny zręcznościowe. Ale trzeba zauważyć, że bohater opowieści określany bywa równocześnie w tekście ogólnym terminem *menestrel*, a w tytule jednej z wersji rękopiśmiennych jego quasi-synonimem

fragmenty tego tekstu, jak również cytowanego niżej miraklu Gautiera de Coinci, tłumaczyła na język polski autorka artykułu.

² Oprócz wersji France'a, Bretel (*Le Jongleur de Notre-Dame*, s. 171) wymienia następujące adaptacje: M. Lena (1902, z muzyką J. Masseneta), H. Marmier (1951), M. Zink (1999).

jongleur, co usprawiedliwia przyjęty tradycyjnie tytuł: *Le jongleur de Notre- Dame*. W języku polskim słowo *zongler* jest tu niebezpieczne, gdyż budzi skojarzenia ze sztuką cyrkowca, z popisami zręcznego sztukmistrza, zonglującego na przykład nożami czy talerzami. Podobnie zresztą, jak funkcjonujący u nas odpowiednik: *kuglarz*. W braku lepszego wyjścia, zachowuję tu słowo *zongler*, traktując je jako zapożyczenie semantyczne, w średniowiecznym znaczeniu tego terminu. Tym bardziej, że drugi zongler, o którym wkrótce będzie mowa, w żaden już sposób nie może zostać nazwany kuglarzem.

Jakkolwiek ogólne zarysy legendy są powszechnie znane, warto może zasygnalizować pewne jej aspekty i charakterystyczne szczegóły, tak jak przedstawiają się one w oryginalnej wersji starofrancuskiej, w odróżnieniu od późniejszych adaptacji i swobodnych parafraz.

Wersja ta niewiele mówi o przeszłości swego bohatera, przed momentem jego wstąpienia do klasztoru. Dowiadujemy się tylko, że prowadził życie wędrowne i rozrzucone, aż wreszcie zbrzydził mu świat i poświęcił się Bogu w zakonie - „jak mówią”, w Clairvaux (a więc w zakonie cystersów). Jest to świadoma, poważna decyzja zerwania z dotychczasowym sposobem życia, wyrażająca się w rezygnacji z bogactwa: oddał klasztorowi „konie, suknie i pieniądze”. Jak widać, daleko jesteśmy od konwencjonalnego obrazka „biednego zonglera”; podkreśla się też urodę i elegancję rzucającego świat młodzieńca. Niestety jednak zaraz ujawnia się opozycja między jego dobrą wolą a przeszłością, która na nim ciąży: okazuje się, że nie posiada on żadnej umiejętności, która mogłaby się przydać w zakonnej wspólnoty. Poza swoim zawodem zonglera-akrobata nie umie nic - ani *Pater Noster*, ani *Credo*, mówi tekst; zanurzony zostaje nagle w zupełnie obcym mu środowisku, którego nie rozumie. Można tu wysledzić dość częsty w literaturze starofrancuskiej motyw zderzenia dwóch światów, dwóch mentalności, wywołującego efekty humorystyczne. Także i w tym wypadku w tok opowieści wplata się komizm, gdy np. zdezorientowany przybysz bierze najpierw pokutne milczenie mnichów za niemotę, potem zaś sam zaczyna milczeć nazbyt gorliwie, budząc przez to ich śmiech. Jeśli takie szczegóły można by zakwalifikować jako przejaw jego naiwności, to jest to naiwność sytuacyjna, chwilowa, spowodowana niewiedzą, ale nie stanowiąca istotnej cechy osobowościowej zonglera. Bardzo szybko bowiem zaczyna on sobie uświadamiać dramatyzm położenia: widzi mieszkańców klasztoru wszystkich kategorii, od mnichów wyświęconych na kapłanów, aż po konwersów (do których prawdopodobnie sam się zalicza³), zaangażowanych, każdy na swój sposób, w liturgiczną i

³ Taka jest opinia P. Bretela (*Le Jongleur de Notre-Dame*, s. 27-32 i passim), który poświęca wiele uwagi kondycji tych nieuczonych braci, zajętych pracą fizyczną: opinię tę potwierdza fakt, że zongler raz jeden (w w. 391) określony jest słowem *convers*. Trzeba jednak zauważyć, że nigdzie w tekście nie ma mowy o jego przydatności bądź nieprzydatności do pracy fizycznej na rzecz klasztoru, do której prawdopodobnie także nie był przygotowany.

modlitewną służbę Bogu; tylko on jeden, w wyniku swojej ignorancji, nie jest do tego zdolny i trawi czas bezczynnie, darmo jedząc klasztorny chleb. Świadomość własnej nieprzydatności i pasożytnictwa napęła go lękiem przed wydaleniem z klasztoru, a równocześnie poczuciem moralnej winy. W bólu i rozterce, spontanicznie zwraca się do Maryi, którą przyzywa słowem „Matko!”, z prośbą o wstawiennictwo, by Bóg zesłał mu dobrą radę. Wkrótce też, prowadzony przez Boga, trafia do krypty z figurą Matki Bożej i tam doznaje olśnienia: choć nie umie czytać ani śpiewać, może przecież, zamiast trwać w bezczynności, czynić to, co umie.

Si servirai de mon mestier

La mere Deu en son mostier.

Li autre servent de canter

Et jo servirai de tumer.

(w. 133-136)

Następują długie opisy wykonywanych przez niego akrobacji i tańców, z wyliczaniem różnych figur, skoków i wyczynów, opisy przeplatane modlitwami świadczącymi o szczerości intencji sztukmistrza: pragnie on wybrać dla Maryi najpiękniejsze sztuki, jakie zna, a nawet wynajduje nową; chce być „jak koźlątko, które hasa i skacze przed swoją matką...” „Pani, - prosi - nie gardź Twym sługą, bo służę Ci dla Twojej radości”. Ta służba jest istotnie trudem, wysiłkiem: owe skoki, chodzenie na rękach, kręcenie się na głowie wyczerpują siły wykonawcy, który oblewa się potem, słabnie i upada na ziemię. Powraca jednak wiernie do krypty każdego dnia, by znów podjąć służbę jako *menestrel* swojej Pani, i trwa to przez długi czas; starannie przy tym ukrywa swoją tajemnicę w obawie przed wygnaniem z klasztoru. „Ale Bóg, który znał jego intencję”, chce, ażeby sprawa wyszła na jaw i ażeby

[.....] cascuns setist

Et entendist et coneüst

Que Diex ne refuse nului

Qui par amors se met en lui.

De quel mestier qu'il onques soit,

Mais qu'il aint Deu et face droit.

(w. 287-292)

[.....] każdy się dowiedział

I pojął to i dobrze wiedział.

Że Bóg nikogo nie odrzuci.

Kto sam się doń z miłością zwróci.

Jakiegokolwiek byłby stanu,

Gdy prawy i oddany Panu.

Odkrycie tajemnicy po latach dokonuje się za sprawą ciekawego mnicha, który śledzi go i staje się świadkiem jego akrobacji przed ołtarzem w krypcie. Ani ze strony owego mnicha, ani opata, którego powiadamia on zaraz o sprawie, nie następuje reakcja zgorzelenia, oburzenia czy gniewu. Początkowe ironiczne rozbawienie szpiega szybko ustępuje wobec litości i zrozumienia dobrych intencji prostaczka. Wkrótce też na oczach obu obserwatorów ma miejsce centralny

dla opowieści moment cudu: widzą zstępującą ze sklepienia piękną Panią w otoczeniu aniołów, którzy spieszą z pomocą osłabłemu z wysiłku żonglerowi. Ona sama zaś chłodzi białą chustą jego potem zlane ciało. A żongler, rzecz zastanawiająca, „nie widzi ani nie wie, że przebywa w tak pięknym towarzystwie”; czuje tylko wielką pociechę w sercu. Cud ten powtarza się kilkakrotnie, a jego świadkowie pojmują, że służba biednego człowieka podoba się Bogu.

Żonglera czekają jednak jeszcze trudne próby: wezwanie przed oblicze opata napędza go znowu lękiem przed perspektywą odejścia z klasztoru, zwątpieniem w wartość własnej służby przed Bogiem; wyznanie prawdy, którego żąda opat, kosztuje go bardzo wiele. Gdy zaś opat podnosi go z ziemi, przygarnia i nakazuje mu nadal pełnić tę sarną służbę, co dotychczas, nadmiar radości przepelniającej serce staje się w nim zaczątkiem choroby, która wkrótce zabierze go z tego świata. Największym jego cierpieniem i troską w chorobie staje się z kolei bezczynność i niemożność kontynuowania służby. Otoczony szacunkiem i opieką opata i mnichów, którzy raz jeszcze w cudowny sposób stają się świadkami wniebowzięcia jego duszy, odchodzi jako święty - on, który niczym innym nie umiał służyć i świadczyć o swojej miłości, jak tylko tańcem i skakaniem.

Tę piękną legendę opowiedział bezimienny dla nas starofrancuski poeta w czasie nieodległym od daty powstania najśłynniejszego zbioru opowieści o cudach Matki Bożej. Gautier de Coinci (1177/78-1236), benedyktyn, przeor klasztoru w Vic-sur-Aisne, a potem wielki przeor w opactwie Saint-Médard w Soissons (pisarz, o którym, przeciwnie, sporo jak na tę epokę, wiemy), podjął bowiem pracę nad swoją wersją mirakli około roku 1218 i przez co najmniej dziesięć lat kompletował ich obszerną, dwutomową kolekcję. Przed oczami ich odbiorców przesuwają się panoramy różnorodnych wątków i licznych postaci, reprezentujących wszelkie stany społeczne - są wśród nich władcy, duchowieństwo, mnisi, rycerze, mieszczaństwo, chłopcy, mężczyźni i kobiety, bogaci i biedni, święci i grzesznicy. Przy całej różnorodności tematycznej i wszelkich możliwych wariantach najczęściej powtarza się w nich ten sam podstawowy schemat strukturalny: punktem wyjścia jest czyjaś wina, błąd, zbrodnia (niekiedy upadek człowieka dotąd cnotliwego), albo czyjeś nieszczęście (choroba, odrzucenie, prześladowanie) - w każdym razie sytuacja niebezpieczeństwa, zagrożenia duszy lub ciała. Z tej dramatycznej sytuacji rodzi się zwrot ku Bogu i Jego Matce, modlitwa, nawrócenie, przebłaganie i prośba o ratunek - prośba, która nigdy nie zostaje odrzucona: cudowna interwencja Maryi przynosi szczęśliwe rozwiązanie nawet w sprawach beznadziejnych, nawet tam, gdzie wina człowieka jest oczywista, a konkretne okoliczności mogą budzić zaskoczenie czy zgorszenie. Mirakle są bowiem wielkim hymnem ku czci „Matki Miłosierdzia”, Orędowniczki u Boga, zawsze gotowej wspomagać swoich czcicieli. Włączają się w nurt charakterystycznej dla XII i XIII wieku wzmoczonej

pobożności maryjnej, ilustrując jej odmianę popularną, równoległą do głębokiej refleksji teologicznej.

Porównanie opowiadania o żonglerze z miraklami Gautiera de Coinci świadczy o tożsamości gatunku. Opisany wyżej schemat nie pojawia się w tym pierwszym, co prawda, w formie klasycznej: jeśli można tam mówić o wstępnym zagrożeniu bohatera, to jest to raczej zagrożenie uwewnętrznione, pojawiające się w momencie, gdy żongler uświadamia sobie własną ignorancję i winę nieużyteczności i zaczyna przeżywać lęki przed wydaleniem z klasztoru⁴. Ale istnieje również u Gautiera inna kategoria mirakli, gdzie nie ma mowy o winie ani o zagrożeniu, a cud jawi się jako nagroda i wyraz łaskawości Matki Bożej dla wiernego czciciela, i z tym właśnie typem opowiadań można by częściowo powiązać naszego *Żonglera*. Bretel zauważa to podobieństwo, zestawiając publikowany przez siebie tekst z Gautierowskim *Miracle d'un moigne cle Chartrose*⁵. Istotnie, uderzająca jest analogia przebiegu akcji: mnich u Gautiera także czyni w samotności wielkie wysiłki fizyczne, by uczcić Matkę Boską, także spotyka go podobna łaska, także świadkiem cudu jest śledzący go współbrat. Widać tu jednak również zasadniczą różnicę: bohater Gautiera jest pobożnym mnichem; jego wysiłek fizyczny, wyczerpujący aż do oblewania się potem, to szczególna forma modlitwy ciała: wielokrotne przyklęknięcie, pokłony, zewnętrzny wyraz gorliwości, która zostanie nagrodzona. Nie jest on natomiast żonglerem wykonującym swój zawód i pragnącym „ucieszyć” Matkę Bożą swoją sztuką.

Można wszakże znaleźć u Gautiera de Coinci inny mirakl, którego bohaterem jest tym razem rzeczywiście żongler: *Don cierge qui descendi au jogleour*⁶. Mamy tu do czynienia z zupełnie niepodobną fabułą, ale z tą samą kategorią społeczną bohatera, co w naszym anonimowym opowiadaniu; jak sądzę, z obu tych utworów dadzą się też wysnuć podobne wnioski na płaszczyźnie ich wymowy socjologicznej, aksjologicznej i etycznej.

Ten utwór Gautiera - mniej od *Żonglera* znany, ale także bardzo piękny - wprowadza bohatera, którego również można by nazwać „żonglerem (czy minstrelem) Matki Boskiej”, choć autor nie nadaje mu tego miana. W tekście określany jest częściej terminem *menestrel* niż *jongleur*, nigdy jednak, rzecz jasna, terminem *tumbeor*, gdyż należy on do innej kategorii żonglerskiej braci: nie jest to tancerz-akrobata, lecz śpiewak i muzyk, i to *de grant renom*, wielkiej sławy; nie jest też anonimowy, jak tamten, lecz nosi imię Piotr de Sigelar. Czczy on Matkę Bożą w swoim wędrownym żonglerskim życiu, przybywając do różnych kościołów i tam grając i śpiewając na Jej cześć. Tak właśnie przybywa

⁴ Inną interpretację winy żonglera proponuje Bretel, *Le Jongleur de Notre-Dame*, s. 19.

⁵ *Les Miracles de Notre Dame* par Gautier de Coinci publiés par V. F. Koenig, t. IV, Genève 1970, s. 412-417.

⁶ *Ibidem*, s. 175-189.

do Rocamadour w dniu wielkiego zgromadzenia pielgrzymów i, po modlitwie, wyjmuje wiołę i zaczyna grać; jest to jakby scena koncertu, świadcząca o wrażliwości muzycznej autora:

Quant s'orison a dite et faite,
 Sa vièle a sachie et traite;
 L'arçon as cordes fait sentir
 Et la vièle retentir
 Fait si qu'entor sanz nul delai
 S'asemblent tuit et cleric et lai.
 Quant Pierres voit que tuit l'entendent
 Et les oreilles tuit li tendent,
 Bien est avis si hien vièle
 Que parler weille sa vièle.

Gdy już odmówił swe pacierze.
 Wiołę dobywa, w dłoń ją bierze,
 I strunom smyczek poczuć daje,
 A wiola taki dźwięk wydaje.
 Iż klerk czy świecki, wszyscy biega.
 By się zgromadzić wokół niego.
 Gdy ujrzął Piotr, że go słuchają
 I ucha wszyscy nakłaniają,
 Zda się, tak pięknie gra zabrzmiała,
 Jakby przemówić wiola chciała.

(w. 23-32)

Po długim i szczerym oddawaniu chwały Matce Bożej, grajek zwraca się do Niej z zaskakującą, pełnym głosem wobec wszystkich wypowiedzianą prośbą: jeśli mój śpiew Ci się podoba, daj mi w nagrodę jedną ze świec, które płoną wokół Twego wizerunku. I cud się dokonuje: płonąca świeca spływa na wiołę zonglera. Pojawia się wszakże nieoczekiwany oponent w osobie mnicha Gerarda, który wpada w gniew, oskarża go o czary i oszustwo i umieszcza świecę na dawnym miejscu. Jednak Piotr nadal modli się, gra i śpiewa, i cud powtarza się po raz drugi, a potem trzeci. Wszystko kończy się triumfem, biciem dzwonów, świętowaniem tłumu i powszechną radością. Odtąd zongler co roku przybywa do Rocamadour ofiarować wielką świecę, i do końca życia w każdym kościele, do którego przybywa, śpiewa pieśń (*son ou lai*) ku czci Matki Bożej. Po śmierci Bóg przyjmuje go do nieba.

W obu tych tak różnych opowiadaniach bohater-zongler (niezależnie od klasy zonglerów, jaką reprezentuje) jawi się jako swego rodzaju wybraniec, którego służba, polegająca na realizowaniu jego zonglerskich umiejętności, zyskuje aprobatę Niebios, potwierdzoną znakiem, jakim jest cud. Ten znak chroni go przed niebezpieczeństwem odrzucenia przez ludzi, którego się lęka (choć raczej bezpodstawnie) w pierwszej opowieści, lub które grozi mu realnie ze strony mnicha-oskarżyciela w drugiej. Różnice dotyczą s t a n u każdego z nich. Pierwszy, wstępując do klasztoru, chce zerwać ze światem i ze swoją świecką profesją, i dopiero w klasztorze, cierpiąc z powodu własnej ignorancji i nieprzydatności, pojmuje, że tą właśnie profesją akrobata i tancerza może służyć Matce Boskiej, skoro nie umie inaczej; czyni to z wielką pokorą, świadomy swoich braków. Natomiast zongler Gautiera, Piotr, to od początku do końca człowiek świecki, *un home lai*, jak mówi narrator zaraz na wstępie, i takim zostaje do kresu swego wędrownego życia, nie myśląc wcale o zmianie stanu, o pójściu do klasztoru, jak się to zdarza innym bohaterom mirakli. Jego sposób oddawania czci grą na wioli i zonglerskim śpiewaniem (którego niewątpliwie nie można

utożsamiać z liturgicznym śpiewem mnichów) nie jest czymś zastępczym, wynikającym z faktu, że niczego innego nie umie; przeciwnie, jest właśnie ofiarowaniem czegoś, co umie, i to umie dobrze: jest tego świadomy i nie lęka się prosić o nagrodę w postaci świecy, „jeśli - mówi do Matki Bożej - podoba Ci się coś z tego, co śpiewam”. Prośba, zachcianka, która może wydać się zuchwała, nawet świętokradcza (świeca zapalona ku czci Maryi ma „uświecić jego wieczerzę”) - ale Matka przyjmuje ten dowód dziecięcego zaufania i nie odrzuca prośby.

Właśnie dziecięcość, prostota, szczerłość intencji łączą te dwie postacie przy całej ich odmienności. Takie jest zasadnicze przesłanie dydaktyczne obu utworów: nie walory i osiągnięcia zewnętrzne są ważne, ale intencja serca. Autor *Zonglera Matki Boskiej*, na ogół powściągliwy w dygresjach i trzymający się linii narracji, odbiega od tej zasady dorzucając dłuższy komentarz do przytoczonego wyżej, bardzo ważnego stwierdzenia, „że Bóg nikogo nie odrzuci, kto sam się doń z miłością zwróci, jakiegokolwiek byłby stanu, gdy prawy i oddany Panu” - i, zwracając się do odbiorców, pyta⁷:

Quidiés vos or que Dex prisast
Son service, s'il ne l'amast?
Nenil, ne quantque il tumoit;
Mais il prisoit ce qu'il l'amoit.
Assés penés et travailliés,
Assés junes, assés veilliés,
Assés plorés et sospirés

Et gemissiés et aorés,

Asses soiés en diciplines

Et a meses et a matines Et
donés quanque vos avés Et
paiés quanque vos devés, Se
Deu n'amés de tot vo cuer,
Trestot cii bien sont geté
puer.

Dex ne demande or ne argent Fors
vraie amor en cuer de gent. Et cii
amoit Deu sans faintise. Por ce
prisoit Dex son service.

(w. 293-306, 311-314)

Byłaby, mniemasz, Bogu miłą
Służba jego, gdyby nie miłość?
Nie to, że skakał i tańcował, Lecz
cenił Bóg, iż Go miłował. Wiele
mozołów, trudów znoście. Wiele
czuwajcie, wiele poście, Wiele
łez lejcie, śląc westchnienia, Jęki
i hołdy uwielbienia.

Wiele umartwień na się bierzcie.

Na msze i jutrznie często
spieszcie,

Co wasze jest, porozdawajcie, A
coście winni, to oddajcie: Gdy
Boga z serca nie kochacie, Na
wiatr te dobra wyrzucacie.

Złota ni srebra Bóg nie czeka. Tylko
miłości od człowieka, A jego miłość
była szczerą. Więc cenil Bóg służbę
zonglera.

Gautier de Coinci, przeciwnie, poświęca znacznie więcej miejsca rozważaniom i pouczeniom, zgodnie z właściwą jego miraklom metodą dorzucania do samego opowiadania refleksyjno-dydaktycznej konkluzji, zwanej *queue* (dosłownie:

⁷ W przytoczonym poniżej fragmencie tekstu oryginalnego, w w. 313, zastąpiono wersję rękopisu A. przyjętą w wydaniu Bretela, wariantem występującym w pozostałych rękopisach, uznanym przez wydawcę za „może bardziej zadowalający” (*Le Jongleur de Notre-Dame* s. 88).

„ogon”); ta druga część tekstu jest w naszym przypadku niemal równie długa, jak pierwsza, narracyjna. Strofowanie skierowane jest tu głównie pod adresem tych mnichów śpiewających w chórze, którzy wykonują swoją służbę niedbale, nic wkładając w nią serca. Im właśnie żongler postawiony zostaje jako wzór: u niego pieśń ust pozostaje w harmonii z pieśnią serca - *la bouche chante et li cuers eure* (w. 128), „usta śpiewają, a serce się modli”, i ta muzyka serca, czyli szczerza pobożność, zaangażowanie, dobra intencja, liczą się w oczach Boga bardziej niż formalna doskonałość sztuki:

Bouche n'entent Diex a nul fuer
 S'il n'a devotïon ou cuer.
 Dou cuer convient sordre la dois
 Qui fait a Dieu plaïre la vois.
 En la vois haute, en la vois clere
 Force ne fait Diex ne sa mere.
 Telz chante bas et rudement
 Qu'escoute Diex plus doucement
 Ne fait celui qui se cointoye
 Quant haut orguene et haut
 quintoye.
 La clere vois plaisant et bele,
 Le son de harpe et de vièle,
 De psaltere, d'orgue, de gygue
 Ne prise pas Diex une figue
 S'il n'a ou cuer devotïon.
 Diex escoute l'entencïon.
 Non pas la vois ne l'estrement.
 (w. 253-269)

Ust Bóg nic słucha, trudy próżne,
 Jeżeli serce nie nabożne.
 To z serca źródło ma wytryskać,
 By Boga zdołał głos pozyskać.
 Głosu jasnego, donośnego,
 Nie ceni Bóg ni Matka Jego.
 Choć cicho i nieumiejtnie
 Czasem ktoś śpiewa, Bóg go chętnie
 Słucha, nad tego, co się chlubi
 I głośnie swe śpiewanie lubi.
 Nadobne głosy mocne, dźwięczne,
 Harfy i wioli tony wdzięczne,
 Organów, psalterionu, gęgi,
 Znaczą przed Bogiem mniej od figi,
 Gdy w sercu pobożności zbraknie.
 Intencji Pan Bóg słuchać łaknie,
 Nie instrumentu ani pienia.

Przez tekst miraklu przewija się metafora „wioli serca”, której struny muszą być napięte i nastrojone, aby muzyka wewnętrzna współbrzmiała harmonijnie, bez fałszów i dysonansów, z muzyką słyszalną. Trzeba przy tym „trzymać na wioli rękę” - co oznacza, że czyny, dobre dzieła, muszą iść w parze ze słowami. Cud, jaki dokonał się na prośbę minstrela-śpiewaka, przynosi bardzo podobną naukę jak ten, którego łaska spłynęła na skoczka-akrobatę:

Dou cierge dit la mocïons
 Que tost muet Dieu devotïons.
 (w. 307-308)

Świece zstąpienie tak poucza:
 Pobożność rychło Boga wzrusza.

W obu wypadkach wyczytać można zatem z tekstów pochwałę prostoty i ewangeliczną myśl o wielkości w oczach Bożych tego, co po ludzku małe i niepozorne. Ale to wybranie, wyniesienie obu żonglerów ma także swój wymiar socjologiczny w kontekście historycznym XIII wieku.

Powszechnie wiadomo, że żonglerzy nie cieszyli się w średniowieczu dobrą sławą i należeli do ludzi marginesu. W zbiorze studiów pod redakcją Jacques'a

Le Goli a *L'homme médiéval*⁸, skonstruowanym na zasadzie przeglądu różnych kategorii społecznych (mnich, rycerz, chłop, intelektualista itp.), żonglerzy włączeni są do opracowanego przez Bronisława Geremka rozdziału *Le marginal*, obok banitów, włóczęgów, rabusiów, złodziei, a także obok ludzi praktykujących zawody oceniane negatywnie, których lista ulegała zresztą zmianom: szczególnie potępiano lichwę, prostytutkę i właśnie zawód histriona czy żonglera (*professionnel du spectacle*); w grę wchodziły również inne profesje „niegodne”, np. wymagające kontaktu z krwią, z martwym ciałem (kat, grabarz, rzeźnik). Kategoria zawodowych zabawiaczy - żonglerów osądzana była bardzo surowo w pismach teologów i prawie kościelnym; odmawiano im dostępu do sakramentów i do miejsc świętych, padały pod ich adresem określenia: *monstrum, ministri Satanae*; w dziele Honoriusza z Autun na pytanie: *Habent spem joculatores?* odpowiedź jest stanowcza: *nullam* — parający się tym zajęciem nie mogą żywić żadnej nadziei, dopóki z niego nie zrezygnują. Nawet na płaszczyźnie językowej w samej nazwie *jongleur* dokonana się z biegiem czasu znamienna kontaminacja: pierwotna forma *joglere / jogleur*, pochodząca od łacińskiego *joculator* (a więc ten, który zajmuje się zabawianiem - od *jocus* „rozrywka, zabawa”), uległa przekształceniu pod wpływem innego wyrazu, proweniencji germańskiej, *jangler / jangleur*, o znaczeniu „gadula, kłamca, plotkarz”, co również wydaje się przejawem ujemnej oceny tej kategorii zawodowej w opinii społecznej.

Przyczyny tego stanu rzeczy były różnorodne i złożone. Jego korzenie tkwiły w starej tradycji: już w prawie rzymskim występowanie na scenie w celach lukratywnych traktowane było jako zajęcie hańbiące; podobne tendencje zaobserwowano też w prawie zwyczajowym germańskim. W perspektywie średniowiecznej wizji świata żonglerzy nie mieścili się w powszechnie przyjętej koncepcji podziału społeczeństwa na trzy stany: *oratores, bellatores, laboratores* - ci, którzy się modlą, walczą, pracują - koncepcji sformułowanej już w XI wieku w dziele Adalberona z Laon; dodać należy, że jeśli *laboratores*, żywiący inne stany owocami swojej pracy, oznaczali początkowo chłopów, rolników, to pojawiające się z biegiem czasu czy też przybierające na znaczeniu inne, miejskie zawody (rzemieślnicy, kupcy) były również stopniowo integrowane w ramy zorganizowanego, stabilnego gmachu społecznego, w którym każdy miał swoje miejsce. Żonglerzy natomiast sytuują się poza każdym z tych wyraźnie wyróżnionych stanów, nigdzie nie przynależą, nie mają stałej siedziby zamieszkania. Ich sposób życia pozostaje w sprzeczności z wysoko cenioną cnotą *stabilitas*,

⁸ *L'homme médiéval*, éd. J. Le Goff, Paris 1989 (przekład polski: *Człowiek średniowiecza*, Warszawa 1996). W poniższej, bardzo skrótovej prezentacji historycznego aspektu zagadnienia wykorzystano, poza tą pozycją i podstawową pracą E. Farala *Les jongleurs en France au Moyen Age* (Paryż 1910), wstęp do wydania P. Bretela (*Le Jongleur de Notre-Dame*) oraz C. Casagrande, S. Vecchio, *Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII^e et XIII^e siècles)*, „Annales. Economies, Sociétés, Civilisations”. 34 (1979), s. 913-928.

zapewniającą ład i bezpieczeństwo. Istotnie, stwierdzić można, iż poza swoim stałym miejscem pobytu każdy stan ulega łatwo degeneracji, jak o tym świadczą bandy chłopów czy rycerzy-rabusiów lub niesforni klerkowie - waganci. Już sam status wędrowców, włóczęgów, czyni zatem z żonglerów element niebezpieczny i podejrzany. Ponadto, w tym zorganizowanym społeczeństwie, gdzie jedni modlą się za innych, drudzy bronią, a trzeci żywią, dokonuje się wzajemna wymiana dóbr między stanami. Otóż żonglerzy nie uczestniczą czynnie w tej wymianie, gdyż ich działalność uważana jest za bezużyteczną; ich dzieła *nihil prosunt humanae vitae sed obsunt*; nie produkują niczego pożytecznego, nie pracują, są pasożytami. Często są ostrzeżenia moralistów przed rozdawaniem swego mienia żonglerom, co jest trwonieniem fortuny; dawać trzeba, jak bohater jednego z żywotów świętych, „biednym opactwom, szpitalom, chorym, kalekom”, a nie darmożjadom, których spektakle narażają przy tym gustującego w nich na bezczynność i rozpustę.

Pod adresem żonglerów i kolportowanej przez nich rozrywki stawiane są bowiem również (zapewne nie całkiem bez podstaw) zarzuty natury moralnej. Oskarża się ich o rozwiązłość i nieprzyzwoitość, a także o hipokryzję, schlebienie protektorom, zniesławianie nieobecnych. Żonglerzy, których obraz przekazała literatura, to często kłamcy, złodzieje, pijacy, gracze, którzy przepuszczają w karczmie wszystko, co zarobią, i ostatecznie odchodzą bez wioli i przyodziewku, w jednej koszuli (choć trzeba przyznać, że teksty literackie - ze zrozumiałych względów - traktują równocześnie z pewną sympatią tych, którzy byli przeciw ich wykonawcami).

Jednakże można zauważyć, że wewnątrz tej szerokiej i, ogólnie rzecz biorąc, źle widzianej klasy żonglerów czynione są pewne rozróżnienia: różnorodna i niejednakowa wartość uprawianej przez nich działalności nie uchodzi uwadze obserwatorów. Często przytaczane bywa zdanie autora z początku XIII wieku, Tomasza z Chobham, który w swojej *Summa confessorum* dokonuje swoistej klasyfikacji żonglerów. Na jednym z jej krańców sytuują się najbardziej pogardzani, *damnabiles* - akrobaci, skoczki, ci, którzy *transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus et per turpes gestus*; na przeciwległym biegunie - wykonawcy żywotów świętych i pieśni epickich o czynach rycerskich, *qui cantant gesta principum et vitam sanctorum*, tych, mówi moralista, można zaakceptować: *bene possunt sustineri tales*. Według Farala, nie była to opinia odosobniona, lecz powszechna w XIII wieku⁹.

⁹ E. Faral, op. cit., s. 44, przypis 1. W cytowanym studium B. Geremka (w: *L'homme médiéval*, s. 403) rozróżnienie Tomasza z Chobham (dopuszczalność żonglerów wykonawców epopei i hagiografii) zostało omyłkowo przypisane Tomaszowi z Akwinu, który, w istocie, idzie o wiele dalej w kierunku aprobaty zawodu żonglera (por. niżej). Warto przytoczyć mniej znany ciąg dalszy sformułowania *qui cantant gesta principum et vitam sanctorum*, który brzmi: *et faciunt solacia hominibus vel in aegritudinibus suis vel in angustiis*; wskazuje to na docenianie pozytywnego oddziaływania na słuchaczy sztuki słowa i muzyki.

Bohater naszego opowiadania jako *tumbeor* należy zatem do ostatniej, najgorszej kategorii (otwarta zresztą pozostaje kwestia, czy w praktyce zonglerzy specjalizowali się istotnie w różnych rodzajach zabawiania publiczności, czy też poczynione dystynkcje stanowią raczej ocenę moralną poszczególnych odmian działalności, jakie ten sam zongler mógł uprawiać). Owe *turpes saltus et turpes gestus*, szpetne skoki i gesty, jakie zarzucano akrobatom, należy interpretować jako gesty czy zachowania wulgarne i obsceniczne, w grę wchodziły jednak również względy ogólniejszej natury. Ceniono w tej epoce powściągliwość gestów, a także harmonię i proporcję, jedną z istotnych zasad średniowiecznej estetyki. Uważano, że stworzone na obraz Boży ciało ludzkie nie powinno być poddawane „transformacjom” wynaturzającym wygląd i funkcję jego członków, a na tym właśnie polegały potępione *gestus histrionici*.

Tym niemniej, wspomniana akceptacja tych spośród zonglerów, którzy są wykonawcami pieśni o czynach władców i o życiu świętych, stanowi już wyraz pewnego otwarcia. U tego samego Tomasza z Chobham pojawia się anegdota o zonglerze, któremu papież Aleksander III pozwolił wykonywać jego zawód, jeśli nie zna żadnego innego, pod warunkiem powstrzymania się od nieprzyzwoitości. Mamy więc do czynienia jeszcze nie z teoretyczną aprobatą zonglerskiej profesji, ale z pewnego rodzaju praktyczną tolerancją, która, jak się zdaje, już od drugiej połowy XII i w XIII wieku powoli przekształca dawny sposób patrzenia na zonglerów. W tekstach literackich bywają, jak już wspomniano, traktowani z sympatią, a nawet urastają do rangi „bohaterów pozytywnych”, jak to się dzieje właśnie w dwóch interesujących nas tu miraklach.

Wiek XIII przynosi jednak również ważną wypowiedź znacznie wyższej rangi na temat zonglerów, która zdecydowanie odbiega już od tradycji. Św. Tomasz z Akwinu pierwszy¹⁰ formułuje teoretyczne uzasadnienie (z zachowaniem pewnych warunków) rehabilitacji zonglerów i ich integracji ze społeczeństwem chrześcijańskim. Według niego, zongler może wykonywać swój zawód, jeśli to czyni bez słów i gestów obscenicznych oraz nie naruszając miejsc i czasów sakralnych. Co więcej, jego działalność ludyczna realizuje funkcję społeczną: jest źródłem *delectatio*, dostarcza rozrywki, odprężenia, niezbędnego dla człowieka, aby mógł on potem podjąć swoje poważne zadania. Zonglerzy są zatem użyteczni, nie są darmozjadami - wykonują pracę, za którą należy im się wynagrodzenie.

Choć opinia św. Tomasza rozpowszechnia się wśród klerków dopiero w XIV wieku, już w wieku XIII można by wskazać na różne zjawiska, które zdają się

¹⁰ Znacznie wcześniej Hugon z opactwa św. Wiktora (1141) teoretycznie uznawał działalność teatralną, *ars theatrica*, za lekarstwo służące zdrowiu ciała, przywracające mu, poprzez spektakl, pierwotną radość, *laetitia*, zniszczoną przez grzech - ale mówił o tym teoretycznie, bez odniesień do współczesnej praktyki zonglerów.

świadczą o zmieniającym się stosunku do zonglerów. Warto tu wspomnieć o słynnym bractwie „zonglerów i mieszczan miasta Arras” (od końca XII wieku), albo o praktyce kaznodziejskiej franciszkanów (synów św. Franciszka, który określał siebie mianem *joculator Domini*), imitującej poniekąd „zonglerskie” sposoby oddziaływania na słuchaczy mimiką i gestem.

Oba opowiadania o „zonglerach Matki Boskiej” wydają się wyrazem tej właśnie tendencji, a rysująca się w nich rehabilitacja posunięta jest już daleko. Ich bohaterowie ukazani są wszak - każdy na swój sposób — jako „święci”, postawieni innym za wzór. Właściwie infamia zawodu zonglera nigdzie nie jest tam wyraźnie przypomniana (choć może dla współczesnych była ona rzeczą oczywistą); żaden z dwóch protagonistów nie wyznaje *expressis verbis*, że wykonywanie tego zawodu było z jego strony grzechem. Jeśli zostało z tej infamii coś, co ciąży nadal na skoczku i na muzykancie, to ich historia przywodzi na myśl sytuację ewangelicznych celników: ostatnich, którzy stają się pierwszymi, gdy potrafią stanąć przed Bogiem w szczerości serca i pokorze, i gdy czynią, na co ich stać.