

# ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΡΙΑΚΟΣΤΟΣ ΕΒΔΟΜΟΣ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ- ΙΟΥΝΙΟΣ

1945

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΣ & ΣΙΑ Α.Ε.  
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ "ΕΣΤΙΑΣ",  
38 — ΤΣΩΡΤΣΙΑ — 38  
ΑΘΗΝΑΙ



ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008



Γ. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ - ΑΡΝΑΚΗ

## Η ΑΓΓΛΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΑ \*

### Α. Η ΑΓΓΛΟΝΟΡΜΑΝΔΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

#### Η ΕΠΟΧΗ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ

Ἡ Νορμανδικὴ Κατάκτηση ἔφερε στὴν Ἀγγλία τὸν εὐρωπαϊκὸ φεουδαρχισμό. Ὁ Γουλιέλμος μοίρασε τὴ γῆ στοὺς πιστοὺς του βαρῶνους κι αὐτοὶ μὲ τὴ σειρά τους τὴν παραχώρησαν στοὺς κατωτέρους τους, ἀλλὰ ὅλοι, μικροὶ καὶ μεγάλοι, ἦταν ὑποχρεωμένοι νὰ ὀρκίζονται πίστη στὸ βασιλεῖα. Κι ἔτσι κάθε ἐξουσία περιῆλθε στὴν κεντρικὴ κυβέρνηση κι οἱ ἀγγλοσαξονικὲς ἐλευθερίες καταργήθηκαν. Στὴν ἀγγλονορμανδικὴ ἀριστοκρατία ἐπικράτησε τὴν ἴδανικὸ τοῦ ἱεποιομοῦ. Σιδηρόφρακτοι καβαλάρηδες πολεμοῦσαν μπροστὰ σὲ πλῆθος ἀπὸ θεατὲς γιὰ νὰ κερδίσουν τὴν εὐνοια κάποιας ζηλευτῆς πυργοδέσποινας, στὶς ἀϋλὲς τῶν ἀρχόντων νέοι βάρδοι τραγουδοῦσαν γαλλικὰ chansons de geste, καὶ στὸ ἡμερο ἀγγλικὸ τοπίο ὑψώθηκαν σκυθροποὶ πύργοι φεουδαρχῶν.

Ἐπίσημη γλῶσσα τοῦ κράτους ἔγινε ἡ γαλλικὴ, πού ὡς τὸ τέλος τοῦ δέκατου τέταρτου αἰῶνα ἐξακολουθῆσε νὰ εἶναι ἡ γλῶσσα τῆς ἀγγλικῆς αὐλῆς. Σ' ὄλο αὐτὸ τὸ διάστημα ὁ λαὸς μιλοῦσε πάντα τὴν ἀγγλοσαξονικὴ του, μόνο πού, μὲ τὸ πέρασμα τοῦ καιροῦ καὶ τὴν ἀπουσία συγγραφέων νὰ τὴν καλλιεργήσουν, σιγά-σιγά ἔχασε τὶς κλίσεις τῆς καὶ ἀπλοποιήθηκε. Ἀλλὰ συγχρόνως δανεῖστηκε ἀπειρὲς γαλλικὲς λέξεις, προπάντων ἐκεῖνες πού εἶχαν νὰ κάνουν μὲ τὴ διοίκηση καὶ τὴ δικαιοσύνη, κι ἔτσι πῆρε μεγαλύτερο πλοῦτο κι εὐλυγισία.

Ἡ προσπάθεια τῶν Νορμανδῶν βασιλέων νὰ διατηρήσουν τὶς κτήσεις τους στὴ Γαλλία, ὀδήγησε στὸν πόλεμο τῶν Ἑκατὸ Χρόνων (1337—1453) ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἡ Ἀγγλία, ἂν καὶ δὲν πέτυχε τὸ σκοπὸ τῆς, βγῆκε κερδισμένη, πρῶτα γιὰτὶ ξεφορτώ-

θηκε τὸ βάρος τῆς διακυβερνήσεως ἐνὸς ξένου καὶ ζωτικῆς λαοῦ καὶ δεύτερα γιὰτὶ ἀπόκτησε ἐθνικὸ αἶσθημα. Στὸς κάμπους τῆς Γαλλίας σφυρηλατήθηκε ἡ ἔνωση τοῦ Κέλτη, τοῦ Ἀγγλοσάξονα, τοῦ Δανοῦ καὶ τοῦ Νορμανδοῦ, πού ἀπ' ἐδῶ καὶ πέρα ἀποτελοῦν ἕνιαῖο σύνολο.

Παράλληλα μὲ τὴ συγχώνευση τοῦ λαοῦ, περιορίστηκε ἡ ἐξουσία τῶν βασιλέων. Ἡ ἀγγλονορμανδικὴ ἀριστοκρατία ἔκανε συνεχῆ ἀγῶνα κατὰ τῆς αὐταρχικῆς βασιλείας, ἀγῶνα πού γιὰ πρώτη του ἐπιτυχία εἶχε τὴν ὑπογραφή τοῦ Μεγάλου Χάρτη τῶν δικαιωμάτων στὰ 1215 καὶ πού προχώρησε σταθερὰ μὲ τὴν πρόοδο τοῦ Κοινοβουλίου.

Οἱ Σταυροφορίες ἔφεραν τοὺς Ἀγγλοὺς σὲ στενότερη ἐπαφή μὲ τὴν πλούσια καὶ προοδευμένη Ἀνατολή, ἀπ' ὅπου διδάχθηκαν τὴν ἀπόλαυση πνευματικῶν καὶ ὑλικῶν ἀγαθῶν, πού τοὺς ἦταν ἀγνωστα ὡς τότε. Τὸ δωδέκατο καὶ δέκατο τρίτο αἰῶνα ἀνοίξαν καὶ τὰ πρῶτα ἀγγλικὰ πανεπιστήμια, στὸ Ὁξφορντ καὶ στὸ Καίμπριτζ. Τὸ ἐμπόριο κι οἱ τέχνες ἔφεραν τοὺς ἀγρότες πρὸς τὰ κέντρα, τὰ χωριά ἔγιναν πόλεις καὶ σὲ λίγο δημιουργήθηκε ἀκμαία ἀστικὴ τάξη. Ἡ νέα τάξη ἀναπτύχθηκε χωριστὰ κι ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ φεουδαρχικὴ ἀριστοκρατία καὶ γλήγορα ὀργανώθηκε σὲ πανίσχυρα ἐπαγγελματικὰ σωματεῖα. Ἀπὸ τοὺς κόλπους τῶν μεσαιωνικῶν συντεχνιῶν βγῆκαν οἱ ἀνθρώποι πού ἀργότερα, μὲ τὴ διάδοση τοῦ ἱδανικοῦ τῆς ἐλευθερίας, θ' ἀνατρέψουν τὴ φεουδαρχία, ἀκριβῶς ὅπως οἱ εὐγενεῖς περιορίσαν τὴ δύναμη τῶν βασιλέων, ὠθούμενοι ἀπὸ ταξικὰ συμφέροντα.

Τὸ ἐξῆννημα τοῦ λαοῦ φαίνεται ὅτι δὲν περιορίστηκε στοὺς ἀστούς. Τὸ 1381 οἱ ἀγροτικοὶ πληθυσμοὶ σηκώθηκαν στὰ ὄπλα γιὰ ν' ἀποκτήσουν δική τους γῆ. Ἄν καὶ ἡ Ἐπανάσταση τῶν Χωρικῶν δὲν ἔφερε

\*) Συνέχεια ἀπὸ τὸ προηγούμενο τεῦχος.

τότε ριζικές μεταρρυθμίσεις, ἦταν ὡστόσο ἕνα ἀπὸ τὰ σημεῖα τῶν καιρῶν, ποὺ ἔδειχναν καθαρὰ τὴν ἱστορική εξέλιξη τῆς Ἀγγλίας. Οἱ ζυμώσεις αὐτές ἦταν ὁ προ-ἀγγελος τῆς Ἀναγεννήσεως, γιατί, στὴν ἀρχή της, ἡ ἀγγλική, Ἀναγέννηση δὲν ἐκδηλώθηκε σὰν ἀνθηση τῶν γραμμάτων καὶ τῶν τεχνῶν, ὅπως ἔγινε σ' ἄλλες χώρες, ἀλλὰ σὰν πολιτική καὶ κοινωνική μεταρρύθμιση.

Ὁ ἀγγλικὸς μεσαίωνας κλείνει μὲ τὸ

τέλος τοῦ Πολέμου τῶν Δύο Ρόδων (1485), ποὺ βάσταξε τριάντα χρόνια καὶ χώρισε τὸ λαὸ σὲ δυὸ ἀντίμαχα στρατόπεδα. Οἱ ἐμφύλιες ἐχθροπραξίες ἐξόντωσαν τὴ στρατιωτικὴ ἀριστοκρατία τοῦ Μεσαίωνα, ἡ πολιτικὴ δύναμη τῆς φεουδαρχίας ἔδυσε, καὶ τὸ πεδίο ἦταν τώρα ἐλεύθερο γιὰ τὴν ἀνοδο τῆς νέας ἀστικής τάξης, ποὺ ἐπικράτησε στὴν ἱστορία τῆς χώρας ὡς σήμερα κι ἔβαλε βαθιὰ τὴ σφραγίδα της στὸν ἀγγλικὸ πολιτισμὸ τῶν τελευταίων πέντε αἰῶνων.

## Ἡ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΛΑΟΥ

Οἱ Κύκλοι τῶν μυθιστοριῶν. Γέννημα τῆς ἀγγλονορμανδικῆς συγχωνεύσεως ἦταν ὁ ἥρωικός μῦθος, πεζὸς ἢ ἔμμετρος, ποὺ ἀντικατέστησε τὸ ἔπος τοῦ τύπου Μπεογούλφ. Ὁ ἥρωικός μῦθος (*romance* ἢ μυθιστορία) ἐξιστορεῖ τὰ κατορθώματα ἑνὸς δοξασμένου ἱππότη. Ἄν καὶ πολὺ συχνὰ ὑπάρχει κάποια ἱστορικὴ βάση στὴ διήγηση, ὁ ποιητὴς τῆς μυθιστορίας ἀφήνει λεύτερη τὴ φαντασία του νὰ πλάσῃ τὸν μῦθο ὅπως αὐτὴ θέλει, μὲ ὑπερφυσικά πρόσωπα καὶ γεγονότα, μὲ δράκους, θηρία καὶ μάγισσες. Ἐνσάρκωση τοῦ ἰδανικοῦ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ὁ ἱππότης, ἄλλοτε ξεκινᾷ μόνος ζητώντας περιπέτειες, γλυτώνει σκλαβωμένες κόρες, σκοτώνει δράκους, ἀνατρέπει τυράννους· κι ἄλλοτε πολεμᾷ γιὰ τὸν ἐπικυρίαρχο του στὸ πεδίο τῆς μάχης. Παντοῦ καὶ πάντα λατρεύει τὴν ἐκκλησία καὶ τὴ γυναῖκα.

Οἱ περισσότερες μυθιστορίες συνδέονται ἀνάμεσά τους καὶ μποροῦν εὐκολὰ νὰ χωριστοῦν σὲ τρεῖς κύκλους. Ὁ Βρετανικὸς Κύκλος ἔχει γιὰ θέμα του τὰ κατορθώματα τοῦ θρυλικοῦ βασιλέα Ἀρθούρου καὶ τῶν ἱπποτῶν τοῦ Στρογγυλοῦ Τραπεζιοῦ. Ἰστορικῶς ὁ Ἀρθούρος ταυτίζεται μὲ κάποιο βρετανὸ φύλαρχο τοῦ ἔκτου αἰῶνα, ποὺ ὀδήγησε τοὺς χριστιανοὺς ὑπηκόους του νὰ πολεμήσουν τοὺς ἀγγλοσάξονες ἐπιδρομεῖς. Ὁ Φραγκικὸς Κύκλος περιστρέφεται γύρω στὸν Κάρολο τὸν Μεγάλο καὶ τοὺς ὀπαδοὺς του. Ὁ Ἑλληνορωμαϊκὸς προσαρμόζει στὸ πλαίσιο τοῦ ἀγγλικοῦ ἱποτισμοῦ τὸν Τρωικὸ Πόλεμο, τὰ Θηβαϊκά, τὸν Μέγ' Ἀλέξανδρο, τὸν Αἰνεῖα καὶ τὸν Ἰούλιο Καίσαρα. Στὴν Ἀγγλία τὸ θέμα τοῦ Τρωικοῦ Πολέμου ἦταν πολὺ γνωστὸ γιὰτὶ ὁ λαὸς πίστευε ὅτι γενάρχης τοῦ βρετανικοῦ ἔθνους ἦταν κάποιος Βρούτος (*Brut*), δισέγγονος δὴθεν τοῦ Αἰνεῖα. Γιὰ τοῦτο μάλιστα οἱ μεσαιωνικοὶ Ἀγγλοὶ συμπαθοῦσαν περισσότερο τοὺς Τρῶες παρὰ τοὺς Ἕλληνες καὶ ἄκουαν μ' εὐχαρίστηση τὴν ἱστορία τοῦ Τρωικοῦ Πολέμου γραμμένη, ὅπως πίστευαν, ἀπὸ τὸν μυθικὸ Δάρητα, ἱερέα τοῦ Ἡφαίστου στὴν Τροία (Ἰλ. Ε 9) καὶ ἀπ' τὸν ἐπίσης μυθικὸ Δίκτυ τὸν Κρήτα ποὺ στὰ μάτια τοῦ λαοῦ ἔπαιρναν θέση ἔθνικῶν ἱστορικῶν!

Ὁ μῦθος τῆς παλιᾶς Βρετανίας ποὺ πλάστηκε γύρω στὸν Ἀρθούρο ἀπαντᾷ γιὰ πρώτη φορὰ σὲ γραπτὴ μορφή στὴν Ἱστορία τῶν Βασιλέων τῆς Βρετανίας, γραμμένη λατινικὰ στὰ 1147 ἀπὸ τὸν Geoffrey of Monmouth. Κατόπι, στὰ 1200 περίπου μεταφράζεται σὲ γαλλικοὺς στίχους ἀπὸ κάποιον Wace, Νορμανδὸ βάρδο, κι ἀργότερα γράφεται καὶ στὴν ἀγγλικὴ ἀπὸ τὸν καλόγερο Layamon. Τὸ ἔργο τοῦ Λάϋαμον, γνωστὸ μὲ τ' ὄνομα *Brut*, εἶναι ἔμμετρο, μὲ παρηχήσεις καὶ μὲ συχνές ὁμοιοκαταληξίες. Ἡ γαλλικὴ ἐπίδραση φαίνεται περισσότερο στὴν τεχντροπία καὶ στὸ περιεχόμενο παρὰ στὴ γλώσσα, ποὺ εἶχε μείνει σχεδὸν καθαρὴ ἀγγλοσαξονικὴ.

Γιὰ κάμποσο καιρὸ ὁ μῦθος τοῦ Ἀρθούρου μεταφυτεύεται στὴ γαλλικὴ λογοτεχνία. Στὴν Ἀγγλία ξαναφαίνεται τὸ δέκατο τέταρτο αἰῶνα μὲ καινούργια παραλλαγή: «ὁ Sir Gawayne καὶ ὁ Πράσινος ἱππότης». Ἡ ὑπόθεσις τῆς μυθιστορίας εἶναι περίπου ἡ ἑξῆς:

Στὴν αὐλὴ τοῦ Ἀρθούρου, στὸ Κάμελοτ, τὴν παραμονὴ τῆς Πρωτοχρονιάς, παρουσιάζεται ἕνας γίγαντας καβαλάρης μὲ πράσινη ἀρματωσιά καὶ προκαλεῖ σὲ μονομαχία τὰ παλικάρια τῆς συντροφιάς τοῦ Στρογγυλοῦ Τραπεζιοῦ. Ὁ Σέρ Γκάουεϊν δέχεται νὰ μετρηθῆ μὲ τὸν Πράσινο αὐτὸν ἱππότη καὶ μὲ τὸ πρῶτο χτύπημα τοῦ κόβει τὸ κεφάλι. Μὰ ὁ Πράσινος, προικισμένος μὲ ὑπερφυσικὲς δυνάμεις, τὸ παίρνει καὶ φεύγει, ἀφοῦ ὀρίζει τὴ συνάντησή τῆς ἀνταποδόσεως μετὰ ἕνα ἀκριβῶς χρόνον, στὸ Πράσινο Ξωκκλήσι.

Πιστὸς στὸ λόγο του ὁ Σέρ Γκάουεϊν ξεκινᾷ γιὰ τὴ συνάντησή τὸν ἄλλο χειμῶνα. Στὸ δρόμο νυχτώνεται καὶ τὸν φιλοξενοῦν σ' ἕναν ἀρχοντικὸ πύργο. Ὁ πυργοδεσπότης φεύγει τὸ πρωὶ γιὰ τὸ κυνήγι, ἀφοῦ κάνει συμφωνία μὲ τὸν Γκάουεϊν ν' ἀνταλλάξουν ὅ,τι καθένας τους ἀποχτήσῃ ἐκείνη τὴν ἡμέρα. Στὸ ἀναμεταξὺ ἡ πυργοδεσποῖνα ἐρωτοτροπεῖ μὲ τὸν Γκάουεϊν καὶ τοῦ δίνει ἕνα φιλὶ. Τὸ βράδι ἐπιστρέφει ὁ ἄντρας της, καὶ ὁ Γκάουεϊν, πάντα του τίμιος, τοῦ δίνει τὸ φιλὶ καὶ παίρνει τὸ κυνήγι ποὺ εἶχε πιάσει. Τὸ πρᾶγμα ἐπαναλαμβάνεται καὶ τὴν ἄλλη μέρα, ἀλλὰ

τὴν τρίτη φορά ὁ Γκάουεϊν δέχεται ἀπὸ τὴν πυργοδέσποινα μιὰ πράσινη ζώνη ποὺ θὰ τὸν κάνει ἄτρωτο. Αὐτὴν δὲν τὴν ἀνταλλάζει μὲ τίποτε.

Τὴν Πρωτοχρονιά τὸν ὀδηγοῦν στὸ Πράσινο Ξωκκλήσι. Ἐκεῖ παρουσιάζεται ὁ Πράσινος Ἱππότης. Κάνει τοῦ Γκάουεϊν φιλοφρονήσεις ποὺ φάνηκε πιστός στὸ λόγο του καὶ τοῦ ἀνταποδίδει τὸ χτύπημα. Ἄλλ' ὁ Γκάουεϊν, ἄτρωτος τώρα, μόνο πληγώνεται ἐλαφρά. Τότε ὁ Πράσινος τὸν ἀναγνωρίζει ὡς τὸ γενναιότερο παλικάρι τοῦ κόσμου καὶ ὁμολογεῖ πῶς αὐτὸς ἦταν ὁ πυργοδεσπότης ποὺ τὸν ἐφιλοξένησε. Ἐπιτηδες εἶχε βάλει τὴν γυναῖκα του νὰ τοῦ ριχτῆ, γιὰ νὰ τὸν δοκιμάσῃ. Ὑστερ' ἀπ' αὐτὰ ὁ Γκάουεϊν γυρίζει στὴν αὐλή τοῦ Ἀρθούρου μὲ τὴν ψυχή του γιὰ τὴν ἀπάτη στὸ ζήτημα τῆς ζώνης, ἀλλ' οἱ Ἱππότες τὸ ρίχνουν στ' ἀστεῖο καὶ τὸν καθουσιάζουν.

Ὁ ποιητὴς διηγεῖται τὴν ἱστορία γοργά, μὲ δυνατὰ χρώματα, μὲ ὁμορφες περιγραφές ἀπὸ τὴ φύση καὶ κατορθώνει νὰ δώσῃ κάποια ἀτομικότητα στοὺς ἀνθρώπους του.

Οἱ πρῶτες μυθιστορίες ἦταν ἔμμετρες. Ἀργότερα ὁμοίως γράφονται καὶ στὸν πεζὸ λόγο. Ἀπὸ τὶς τελευταῖες τοῦτες ἡ καλύτερη εἶναι τοῦ Thomas Malory ποὺ ἐπιγράφεται «Le morte d'Arthur» καὶ εἶναι ἔργο τοῦ τέλους τοῦ δέκατου πέμπτου αἰώνα. Ὁ Μάλору διαβάστηκε μ' ἐνδιαφέρον ἀπ' τὶς κατοπινές γενιές καὶ τὸν δέκατον ἑνατον αἰώνα ἐνέπνευσε τὸν ποιητὴ Ἀλφρέδο Τένυσων νὰ γράψῃ τὰ *Eidyllia* τοῦ Βασιλιᾶ.

*Οἱ λαϊκὲς μπαλλάντες.* Οἱ μυθιστορίες ἦταν κυρίως ἡ λογοτεχνία τῶν ἀρχόντων καὶ τῶν φεουδαρχῶν, ποὺ πίστευαν στὸ ἰδανικὸ τοῦ Ἱπποτισμοῦ. Ὁ πολὺς κόσμος εἶχε δικό του λογοτεχνικὸ εἶδος—τὴ μπαλλάντα. Ἡ ἐτυμολογία τῆς λέξης κάνει πολλοὺς νὰ νομίζουν ὅτι στὴν ἀρχὴ ἡ μπαλλάντα ἦταν τραγούδι μὲ τὸ ὁποῖο ὁ λαὸς σονόδευε τοὺς χορούς του. Αὐτὸ φαίνεται πολὺ πιθανὸ σὰν λάβουμε ὑπόψη τὴν ἀπλή στροφή της ποὺ εὐκόλα μπορεῖ νὰ μελοποιηθῆ, τὴν ἐπωδὸ, τὶς ἄσχημες συλλαβές, τὶς ἐπαναλήψεις, κλπ. Κάθε στροφή τῆς μπαλλάντας ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερις στίχους καὶ ἀπ' αὐτοὺς ὁ δεύτερος καὶ ὁ τέταρτος ὁμοιοκαταληκτοῦν.

Ἡ μπαλλάντα διηγεῖται σὲ γλώσσα ἀπλή καὶ ἀνεπιτήδευτη ἕνα ἐπεισόδιο, ποὺ συγκεντρώνει ὅλη τὴν προσοχὴ τοῦ ποιητῆ. Τὶς περισσότερες φορές τὸ ἐπεισόδιο τοῦτο εἶναι τραγικὸ—σπανιώτατα κωμικὸ—καὶ συχνὰ ὁ ἀνώνυμος στιχουργὸς ἀφήνει τὸ ἀκροατήριό του νὰ συμπεράνῃ τὸ θλιβερὸ τέλος. Συχνὰ πάλιν ἡ ὑπόθεση ξεπροβάλλει ἀπ' τὸ διάλογο τῶν προσώπων. Οἱ ἀπαντήσεις διαδέχονται τὶς ἐρωτήσεις χωρὶς νὰ μεσολαβήσουν εἰσαγωγικὲς λέξεις ποὺ νὰ φανερώσουν τὴν ἀλλαγὴ τοῦ προσώπου ποὺ μιλεῖ. Ὁ ποιητὴς τῆς μπαλλάντας δὲ

χάνει καιρὸ λεπτολογώντας γιὰ τὴ λεκτικὴ μορφή τοῦ στίχου του. Παραλείπει ἀναφορικὲς ἀντωνυμίες, συνδετικὰ μόρια, καὶ ὅ,τι ἄλλο μπορεῖ, καὶ ἀρκεῖται σὲ μιὰν ἀδρὴ καὶ ἀπέριττη ἐξιστόρηση τοῦ κεντρικοῦ ἐπεισοδίου. Ἀγαπάει τὰ ζωηρὰ χρώματα, τ' ἀσήμι καὶ τὸ χρυσάφι καὶ τοὺς μαγικοὺς ἀριθμοὺς τρία καὶ ἑπτὰ.

Τὰ θέματά του εἶναι πολλὰ καὶ διάφορα. Τρία ὁμοίως εἶναι τὰ κυριώτερα, ποὺ γύρω τους μποροῦμε νὰ κατατάξουμε ὅλα τ' ἄλλα. Αὐτὰ εἶναι ὁ ἔρωτας, ἡ οἰκογενειακὴ τραγωδία καὶ ἡ ζωὴ τοῦ ἀντάρτη.

Τὸ τρίτο θέμα μᾶς ἐνδιαφέρει ἰδιαιτέρως γιὰ τὴν ἰδανικὰ μὲ τὰ ὁποῖα εἶναι πλασμένο εἶναι περίπου τὰ ἴδια ἰδανικὰ ποὺ ἔχουμε καὶ στὰ δικά μας κλέφτικα τραγούδια. Ἡρωας τῶν ἀγγλικῶν «κλέφτικων» εἶναι τὸ παλικάρι ποὺ ἐπαναστατεῖ ἐναντία στὸν ξενικὸ ζυγὸ καὶ παίρνει τὰ βουνὰ γιὰ νὰ ζήσει ζωὴ λεύτερη. Ὁ Ἄγγλος τοῦ μεσαίωνα ξεφεύγει ἀπ' τὴν πολιτεία καὶ τὴ σκλαβιά τοῦ Νορμανδοῦ, ὅπως ἀργότερα ὁ Ρωμιὸς ἔφευγε ἀπ' τὴν τυραννία τῶν Τούρκων καὶ στὰ τελευταῖα χρόνια ἀπὸ τὴ βαρύτερη ἀκόμη τυραννία τῶν Γερμανῶν, τῶν Ἰταλῶν καὶ τῶν Βουλγάρων ποὺ κυριεψαν τὴν Ἑλλάδα. Ἐκεῖ στὰ βουνὰ, ὁ Robin Hood, ἐκπρόσωπος τοῦ ἀντάρτικου ἀγγλοσαξονικοῦ πνεύματος, ἥρωας ποὺ συναρπάζει τὴ λαϊκὴ φαντασία, στήνει δικό του κράτος καὶ δικό του νόμο—ἀτρόμητος μπροστὰ στὸν ἐχθρὸ, πονετικὸς στοὺς φτωχοὺς, Ἱππότης μπροστὰ στὴ γυναῖκα καὶ προσκυνητὴς μπροστὰ στὴν Παναγία. Ὁ Ρόμπιν Χούντ φαίνεται νὰ εἶναι ἱστορικὸ πρόσωπο ποὺ ἔζησε στὰ χρόνια τοῦ Ριχάρδου τοῦ Λεοντόκαρδου (1177—1199) στὸ κέντρο τῆς Ἀγγλίας ποὺ τότε σκεπαζόταν ἀπὸ μεγάλα δάση.

Ἀπὸ στόμα σὲ στόμα οἱ μπαλλάντες τῶν ἀνώνυμων ποιητῶν τῆς ἀγγλονορμανδικῆς ἐποχῆς διαδίδονται, ὥσπου γίνονται παντοτεινὸ χιτῆμα ὅλου τοῦ λαοῦ. Οἱ αἰῶνες καὶ οἱ τόποι, μέσα ἀπ' τοὺς ὁποῖους περνοῦν, ἀφήνουν τ' ἀχνάρια τους πάνω στοὺς ἀρχικοὺς στίχους καὶ ἔτσι σιγὰ σιγὰ ἀντιπροσωπεύουν τὰ γούστα καὶ τὰ ἰδανικὰ τοῦ λαοῦ ὁλόκληρου.

Βέβαια, σὰν ἐξεταστοῦν γλωσσικά, οἱ μπαλλάντες ποὺ θῶζονται σήμερα δὲν φαίνονται νὰ εἶναι ἀρχαιότερες ἀπὸ τὸν δέκατο ἕκτο αἰώνα. Ἀλλὰ καθρεφτίζουν τόσο πιστὰ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀγγλικοῦ μεσαίωνα, στὸν ὁποῖο ἀναζητεῖται ἡ πρώτη ἀρχὴ τους, ὥστε καλύτερα εἶναι νὰ γίνῃ λόγος γι' αὐτὲς ἔδωπέρα.

Ἡ πρώτη συλλογὴ καὶ καταγραφή τῶν παλιῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς Ἀγγλίας, ἔγινε τὸ 1765 ἀπὸ τὸν ἐπίσκοπο Percy μὲ τὸν τίτλο *Reliques of Ancient English Poetry*. Λίγα ἀπ' αὐτὰ μετὰφράστηκαν στὴ γλώσσα μᾶς ἀπὸ τὸν Γεώργιο Βιζυηνὸ στὸ βιβλίο του *Ἀνά τὸν Ἑλικῶνα* (Ἀθήναι 1930,

Ἔκδ. Ἐλευθερουδάκη). Ὁ Βιζυηνός μετάφρασε καὶ τὴ λέξη ballad μὲ τὸν ὄρο βάλλιμα. Στὶς ἀρχές τοῦ περασμένου αἰώνα, ὁ μέγας πεζογράφος καὶ ποιητὴς Sir Walter Scott συγκέντρωσε πολλές μπαλλάντες τῆς Σκωτίας καὶ εἰδικῶς τῆς Σκωτικῆς Μεθορίου (Scottish Border), πατρίδας τῶν ὠραιότερων δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς Ἀγγλίας. Ἀπὸ τὴ χώρα ἐκεῖνη, τὴ φημισμένη γιὰ τοὺς θρύλους καὶ τοὺς ἀγῶνες τῆς, προέρχεται καὶ τὸ παρακάτω ποίημα, ποὺ συγκεντρώνει μερικὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μπαλλάντας.

Ψηλὰ στὰ Κορφοβούνια  
καὶ χαμηλὰ στὸν Τάη  
ὁ ἀρχόντο-Τζώρτζης Κάμπελ  
στ' ἄτι καβάλα πάει.

Σὲ χάμουρα καὶ σέλα,  
στητός, καμαρώμενος,  
Σπίτι γυρίζει τ' ἄτι,  
ὁ Τζώρτζης εἶν' χαμένος.

Ἡ μάνα του προβαίνει  
καὶ κλαίει καὶ βογγάει  
κι ἡ νιόνυφη μὲ πάθος  
τὴν κόμη τῆς μαδάει.

Μὲ χάμουρα καὶ σέλα  
καὶ στ' ἄρματα ντυμένος  
βγήκε καβάλα ὁ Τζώρτζης,  
μὰ τώρα πάει χαμένος.

«Οἱ κάμποι πρασινίζουν,  
καὶ θεριστὴ προσμένει  
τὸ σιτάρι, — κι ὁ γιός μου  
ἀγέννητος μένει.»

Μὲ χάμουρα καὶ σέλα  
καὶ χρυσοφορεμένος  
βγήκε καβάλα ὁ Τζώρτζης,  
μὰ τώρα πάει χαμένος.

Ἀπὸ τὴ Σκωτία ἐπίσης προέρχεται ἡ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὴ μπαλλάντα στὴ συλλογὴ τοῦ Πέρσου. Εἶναι τὸ Τραγούδι τοῦ Sir Patrick Spence, ἓνα τραγούδι ποὺ ἡ ἀρχὴ του χάγεται στὰ βάρη τοῦ ἀγγλικοῦ μεσαίωνα. Τὸ παραθέτουμε σὲ πρόχειρη μετάφραση, ὅσο τὸ δυνατὸ πιστὴ πρὸς τὸ πρωτότυπο :

«Ὁ βασιλιάς κάθεται στὴν πόλη τοῦ Ντάμπερλιγκ — πίνοντας κόκκινο σὰν αἷμα κρασί. — ὦ, ποῦ θὰ βρῶ καλὸ θαλασσινὸ — νὰ κυβερνήσῃ αὐτό μου τὸ καράβι;

»Πετιέται καὶ μιλάει ἓνας γερο-ἱππότης, — καθότανε κοντὰ στοῦ βασιλιά τὸ γόνυ τὸ δεξιό. — Ὁ Σέρ Πάτρικ Σπένς εἶν' ὁ πιὸ καλὸς ναυτικός — ποῦ πλέει πάνω στὴ θάλασσα

»Ὁ βασιλιάς ἀνοιχτὴ ἔκανε γραφὴ — καὶ τὴν ὑπόγραψε μὲ τὸ χέρι του. — Καὶ τὴν ἔστειλε στὸν Σέρ Πάτρικ Σπένς — [ποῦ] περπάταγε στὴν ἀμμουδιά.

»Στὴν πρώτη γραμμὴ ποῦ ὁ Σέρ Πάτρικ διάβασε — γέλασε γέλιο δυνατὸ. — Στὴν ἄλλη γραμμὴ ποῦ ὁ Σέρ Πάτρικ διάβασε — τὸ δάκρυ τοῦ τύφλωσε τὸ μάτι.

»ὦ, ποιός εἶν' αὐτός ποῦ μοῦκανε τούτη τὴ δουλειά, — τούτη τὴν ἀσκημὴ δουλειά,

ἐμένα — νὰ μὲ στείλῃ σ' αὐτὴν τὴν ἐποχὴ — στὴ θάλασσα νὰ ταξιδέψω;

»Βιαστήτε, βιαστήτε, παλικάρια μου, ὄλοι, — τὸ καλὸ μας καράβι φεύγει τὸ πρωινὸ.

— ὦ, μὴν τὸ πῆς αὐτὸ, καλέ μου ἀφέντη, — γιὰτὶ φοβᾶμαι θανατικὴ φουρτούνα.

»Ἀργά, ἀργά ψές τὸ βράδι εἶδα τὸ καινούργιο φεγγάρι — μὲ τὸ παλιὸ φεγγάρι στὴν ἀγκαλιά του. — Καὶ φοβᾶμαι, φοβᾶμαι, καλέ μου ἀφέντη, — πὼς θὰ μᾶς βγῆ σὲ κακό.

»ὦ, οἱ Σκωτζέζοι ἀρχόντοι δίκιο εἶχαν νὰ μὴ θέλουν — νὰ βρέξουν τὰ παπούτσια τους ποῦχαν τακούνια ἀπὸ φελό. — Ἀλλὰ πολὺ πρὶν τὸ παιχνίδι παιχθῆ — τὰ καπέλα τους, αὐτὰ κολυμποῦσαν ψηλά.

»Πολὺ, πολὺν καιρὸ οἱ ἀρχόντισσές τους θὰ κάθονται — μὲ τίς βαντάγιες τους στὰ χέρια — προτοῦ νὰ ἴδουν τὸν Σέρ Πάτρικ Σπένς — νᾶρχεται πίσω στὴ στεριά.

»Πολὺ, πολὺν καιρὸ οἱ κυράδες τους θὰ στέκουν — μὲ τὰ χρυσὰ τους χτένια στὰ μαλλιά, — προσμένοντας τοὺς ἀγαπημένους τους ἀντρες, — γιὰτὶ δὲ θὰ τοὺς ξαναδοῦνε πιά.

»Στὰ μισὰ τοῦ δρόμου γιὰ τὸ Ἄμπερντουρ, — εἶναι πενήντα ὄργυες βαθιά. — Καὶ κεῖ κοιμᾶται ὁ Σέρ Πάτρικ Σπένς — μὲ τοὺς Σκωτσέζους ἀρχόντες στὰ πόδια του».

Πολλοὶ ὑποστήριξαν ὅτι τὸ τραγούδι τοῦ Σέρ Πάτρικ Σπένς ἔχει τὴν ἀρχὴ του στὸ δέκατο τρίτο αἰὼνα καὶ βασιζέται σὲ ἱστορικὸ γεγονός. Ψάλλει, λένε, τὸ χαμὸ τῶν αὐλικῶν ποῦ πῆγαν νὰ φέρουν μιὰ πριγκίπισσα ἀπὸ τὴ Νορβηγία ποῦ θα παντρευότανε τὸν βασιλέα τῆς Σκωτίας. Τὸ οἰκτρὸ τέλος τῆς ἀποστολῆς ὀφείλεται σὲ ραδιουργίες ἀντιπάλων τοῦ Σέρ Πάτρικ, ὅπως ἄλλωστε φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ ποίημα.

Ἀξιόλογο γιὰ τὴν ἱστορικὴ του σημασία καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἐπικὴ του μεγαλοπρέπεια εἶναι τὸ Τραγούδι τῆς Μάχης τοῦ Agincourt (25 Ὀκτωβρίου 1415), ποῦ ἦταν μιὰ ἀπὸ τίς μεγαλύτερες ἀγγλικές νίκες στὸν Πόλεμο τῶν Ἑκατὸ Χρόνων. Ἄν κρίνουμε ἀπὸ τὴ λατινικὴ τοῦ ἐπωδῶ, τὸ ποίημα τοῦτο φαίνεται ἔργο κάποιου λογίου, ἴσως κληρικοῦ, ἀλλ' ἔγινε τόσο πολὺ χτῆμα τοῦ λαοῦ, ποῦ καὶ σήμερα ἀκόμη ψάλλεται μὲ συγκίνηση.

Ἐπῆγε ὁ βασιλιάς στὴ Νορμανδία  
Μὲ τὸ Θεὸ βοηθὸ καὶ μὲ τ' ἀσκέρι,  
νικάει καὶ μὲ παϊάνες ἡ Ἀγγλία  
ὕμνει τὴ Θεῖα Δύναμη καὶ χαίρει.  
Deo gratias Anglia reddere pro victoria.\*

Τῶν Φράγκων οἱ ἀρχόντοι κι οἱ βαρῶνοι  
νεκροὶ κι ἀπ' τὸ στρατὸ μας σκλαβωμένοι,  
πανηγυρίζει κι ὁ λαὸς στὴ Λόντρα,  
τὸ ρῆγα του τὸ νικητὴ προσμένει.  
Deo gratias Anglia reddere pro victoria.

\*. Δῶσε στὸ Θεὸ εὐχαριστίες, Ἀγγλία, γιὰ τὴ νίκη.

Ἡ χάρις τοῦ Θεοῦ σώζει τὸ ρήγα,  
τὸν εὐσεβῆ λαὸν τοῦ καὶ τ' ἀσκέρι,  
καὶ πέρα ὡς πέρα σ' ὄλη του τὴ χώρα  
ἤχουν τραγούδια κι ὁ λαὸς του χαίρει.  
Deo gratias Anglia redde pro victoria.

Ἄν συγκρίνουμε τὴν ποίηση τοῦ λαοῦ, τὴ μπαλλάντα, μὲ τὴν ποίηση τῆς ἀριστοκρατίας, θὰ ἴδουμε ὅτι ἡ πρώτη ὑπερτερεῖ λογοτεχνικά γιατί ἔχει ἕναν τόνο πιὸ ἀνθρώπινο κι εἶναι πιὸ πιστὴ στὴ ζωὴ. Ἡ λογοτεχνία τῆς φεουδαρχίας καὶ τοῦ ἱπποτισμοῦ ἔμεινε μακριὰ ἀπὸ τὴ λαϊκὴ μάζα καὶ γιὰ τοῦτο ἦταν καταδικασμένη νὰ μὴ ζήσει πέρα ἀπὸ τὸ καθεστῶς ἀπ' τὸ ὁποῖο ἐπήγαγε. Ἐνῶ, ἀντιθέτως, ἡ μπαλλάντα, πού ἔχει τίς ρίζες τῆς στὴν προνορμανδικὴ ἐποχὴ, ἔζησε μαζί μὲ τὸ λαό, — ἄλλοτε ὡς ἀντίδραση ἐναντίον τῆς ξενικῆ κυριαρχίας κι ἄλλοτε ὡς ἔκφραση τοῦ βαθύτερου τοῦ ἀτομικισμοῦ — καὶ συγκινεῖ ὡς σήμερα. Ἴσως γιὰ τὸ ὅτι οἱ Ἄγγλοι εἶναι κι ἔμειναν κατὰ βάθος Ἀγγλοσάξονες.

Τὸ μεσαιωνικὸ θέατρο. Στὰ πιὸ ἀπόκεντρα μέρη τῆς Ἀγγλίας ἐπικρατεῖ καὶ σήμερα ἡ συνήθεια νὰ κάνουν πρωτόγονες κι ἀπλοϊκὲς θεατρικὲς παραστάσεις γιὰ νὰ γιορτάσουν τὸν ἐρχομὸ τῆς ἀνοιξίας. Μὲ χορούς, μὲ τραγούδια καὶ ψευτοπόλεμους, μὲ τὸν Ρόμπιν Χούντ καὶ τὴ Μαριάννα, μὲ τὸ γελωτοποιὸ καὶ τὸν ἀντρα πού ντύθηκε γυναικεῖα, ὁ λαός, πιστὸς στὶς παραδόσεις του, ζητάει νὰ διασκεδάσῃ ὅπως καὶ στὸ μεσαίωνα. Σὲ μιὰν ὀρισμένη ἐποχὴ μετὰ τὴν Κατάκτηση, οἱ παραστάσεις αὐτὲς ἦταν τὸ μόνο δραματικὸ εἶδος πού ὑπῆρχε στὴν Ἀγγλία.

Ἀλλὰ δὲν ἄργησε νὰ παρουσιαστῇ τὸ θρησκευτικὸ θέατρο, πού ἀναπτύχθηκε ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἐπίδραση κι ἔγινε ὁ πρόδρομος τῆς ἀγγλικῆς δραματουργίας.

Τὸ θρησκευτικὸ θέατρο κατάγεται ἀπὸ τὴ λειτουργία τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας. Ἡ χρῆση τῆς λατινικῆς γλώσσας στὴ λατρεία, ἀνάμεσα σὲ λαοὺς πού δὲν εἶχαν τὴ λατινομάθεια μετὰ τῶν ἀρετῶν τους, ἐπέβαλε τὴν ἀνάγκη νὰ καταφεύγῃ ὁ κληρὸς σὲ θεατρικισμούς. Ἐνας τάφος τὸ Πάσχα καὶ μιὰ φάτνη τὰ Χριστούγεννα, κληρικοὶ κατάλληλα τοποθετημένοι γιὰ νὰ ὑποδυθοῦν τὰ πρόσωπα τῆς ἱερᾶς ἱστορίας κι ἄρχιζε ὁ διάλογος: *Quem queritis in sepulchro?* ρωτοῦσεν ὁ ἄγγελος στὶς μυροφόρες κι αὐτὲς ἀπαντοῦσαν: *Jesus Nazarenum.* Ὑστερα ἀπὸ μερικὲς ἀκόμη ἐρωτήσεις καὶ ἀποκρίσεις, ὁ ἄγγελος σήκωνε τὸν πέπλο, πού σκέπαζε τὸ μνήμα, κι εἰδείχνε πὼς ἦταν ἀδειανό. Στὴ λειτουργία τῶν Χριστουγέννων τὸ ἐκκλησιαστικὸν ἔβλεπε τοὺς βοσκούς καὶ τοὺς μάγους, ὀδηγημένους ἀπὸ τὸ ἄστρο, νὰ πλησιάζουν τὴ φάτνη. Καὶ τότε ἄρχιζε ὁ διάλογος μὲ τὸ *Quem queritis in praesepe, o pastores?*

Στὸ δράμα τοῦτο — ἂν δράμα μποροῦμε νὰ τ' ὀνομάσουμε — σιγά-σιγά μῆκαν περισσότερο κοσμικὰ στοιχεῖα, ὥσπου κά-

ποτε, μετὰ τὸ 1250 καὶ τοῦ 1350, βρέθηκε κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τῶν λαϊκῶν. Οἱ συντεχνίες τὸ πῆραν ὑπὸ τὴν προστασία τους κι ἔγινε μέρος τοῦ προγράμματος τῶν ἐμπορικῶν πανηγυριῶν. Ἀντὶ νὰ ψάλλεται λατινικά, τώρα ἦταν διάλογος στὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ. Ἀντὶ νὰ εἶναι θρησκευτικὴ τελετὴ, τώρα ἦταν λαϊκὴ ψυχαγωγία. Ἀπὸ τ' ἀπλὰ δραματικὰ ἐπεισόδια, ὅπως ἦταν ἡ Γέννηση καὶ ἡ Ἀνάσταση, τώρα ἐξελιχθῆκε σὲ κύκλους παραστάσεων πού περιλάμβαναν ὄλη τὴ Γραφή, ἀπὸ τὴ δημιουργία τοῦ Ἀδάμ ὡς τὴν Ἡμέρα τῆς Κρίσεως, μὲ κεντρικὰ σημεῖα τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ καὶ τὴν Ἀνάσταση. Ἐτσι διαμορφώθηκε τὸ μεσαιωνικὸ δράμα, ὄχι μονάχα στὴν Ἀγγλία, ἀλλὰ καὶ σ' ὄλη τὴ δυτικὴ Εὐρώπη. Στὴ θρησκευτικὴ του προέλευση χρωστáει καὶ τ' ὄνομά του — μυστήριον (*mystery*) ἢ θαῦμα (*miracle*).

Ὅπως ἡ μυθιστορία ἦταν δημιούργημα τῆς φεουδαρχίας καὶ ἡ μπαλλάντα τοῦ λαοῦ, ἔτσι καὶ τὸ μυστήριον καὶ τὸ θαῦμα ἦταν ἡ συμβολὴ τῆς νέας ἀστικῆς τάξης στὴ λογοτεχνία καὶ στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῶν δυτικῶν χωρῶν. Τὰ ἐπαγγελματικὰ σωματεῖα ἀνέλαβαν ὄχι μόνον τὴ χρηματοδότηση τῶν παραστάσεων, ἀλλὰ καὶ τὸ παίξιμον καὶ τὴ σκηνοθεσίαν. Οἱ μάγειροι φροντίζανε γιὰ τοὺς καπνοὺς καὶ τὰ καζάνια τῆς κόλασης, οἱ χρυσοχόοι προσέφεραν τὰ κοσμήματα καὶ τὰ δῶρα τῶν Μάγων, κι οἱ μαραγκοὶ ἔφτιαχναν τὴν κιβωτὸν τοῦ Νῶε. Κάθε συντεχνία προσπαθοῦσε νὰ δείξῃ ὅτι καλύτερο μπόρουσε, γιὰ τὸ θέατρο γινότανε καὶ διαφήμιση.

Ὅπως εἶπαμε προηγουμένως, σκοπὸς τοῦ νέου δράματος δὲν ἦταν μόνον νὰ διδάξῃ, ἀλλὰ καὶ νὰ τέρψῃ. Γιὰ τοῦτο, στὶς διηγήσεις τῶν Γραφῶν μῆκαν καὶ κωμικὰ στοιχεῖα, προϊόντα τῆς λαϊκῆς φαντασίας. Ἐνας ἀπὸ τοὺς ἀστειοὺς τύπους ἦταν ἡ γυναίκα τοῦ Νῶε, πού δὲν ἐννοοῦσε νὰ παρηγορηθῇ τὴ φλυαρία μὲ τίς γειτόνισσες καὶ νὰ μῆ ἐγκαίρως στὴν κιβωτὸν. Τὸ ἀνακάτωμα τοῦ τραγικοῦ μὲ τὸ κωμικὸ δὲ λογιζότανε κακὸ γούστο. Ἀπεναντίας, εὐχαριστοῦσε τὸ θεατρόφιλο κοινὸ πού ἤθελε ποικιλία καὶ ζωὴ.

Συγγενῆ μὲ τὰ μυστήρια καὶ τὰ θαύματα, ἀλλὰ κάπως πιὸ συνδεδεμένα μὲ τὸ κλασσικὸν δράμα, εἶναι τ' ἀλληγορικὰ ἔργα ἠθοπλαστικοῦ περιεχομένου — οἱ *morality*. Οἱ συγγραφεῖς τους, ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὴ χριστιανικὴ ἠθικὴ, ἀσχολοῦνται μὲ τὸν ἀγῶνα μετὰ τὸν Καλοῦ καὶ τοῦ Κακοῦ, μεταχειριζόμενοι ἀλληγορικὰ μορφὰς π.χ. τὴν Ὀκνηρία, τὸν Πόθο, τὴ Λογικὴ, τὴ Νεότητα. Ἀλλὰ κι ἐδῶ δὲν ἄργησαν νὰ εἰσχωρήσουν τὰ κωμικὰ στοιχεῖα πού ἀγαποῦσε ὁ λαός. Στὴ Γαλλία τὰ κωμικὰ ἐπεισόδια ἀναπτύχθηκαν σὲ νέο λογοτεχνικὸ εἶδος — τὴ φάρσα. Ἀλλὰ ἡ ὁμαλὴ ἐξέλιξη τοῦ μεσαιωνικοῦ θεάτρου ἀνετράπη ἀπὸ τὴ δυναμικὴ ἐπίδραση τοῦ ἀρχαίου δράματος πού ἦρθε μὲ τὴν Ἀναγέννηση.

(Ἀκολουθεῖ)