

ΤΡΟΥΒΑΔΟΥΡΟΙ
ΟΙ ΠΡΟΒΗΓΚΙΑΝΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ
ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ
ΤΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΑ

— — — — —
ΕΙΣΑΓΩΓΗ · ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ · ΣΧΟΛΙΑ
ΣΠΥΡΟΣ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ

ΑΘΗΝΑ 1999

© ΦΙΝΕΑΣ ΑΕΕΕ

Μαυρομιχάλη 18, Αθήνα 10680 τηλ. 3636514

Άννα Σκιαδαρέση

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΟΝΤΕΣΣΑ ΝΤΕ ΝΤΙ :	
Βιογραφία	71
Canzo: <i>Ένας Ιππότης, πού αγάπησα</i>	72
ΖΩΦΡΕ ΡΥΝΤΕΛ :	
Βιογραφία	73
Vers: <i>Στις ατέλειωτες μέρες του Μαγιοῦ</i>	75
Vers: <i>Πρέπει νά ριμάρει έντεχνα ἡ στροφή</i> ...	77
ΜΠΕΡΝΑΡ ΝΤΕ ΒΑΝΤΑΝΤΟΥΡ :	
Βιογραφία	79
Canzo: <i>Πάει κι ἔρχεται ὁ καιρός</i>	80
Ο ΚΑΛΟΓΕΡΟΣ ΤΟΥ ΜΟΝΤΩΝΤΟΝ :	
Βιογραφία	82
Tenzo: <i>Γιά καλή μου τύχη ἔγινα δεχτός</i>	84
Epuog: <i>Ἀκούσατέ με, θά σᾶς πῶ</i>	87
Plazer: <i>Πολύ μ' ἀρέσουν τὸ γλέντι κι ἡ χαρὰ</i> ..	90
ΑΡΝΩ ΝΤΑΝΙΕΛ :	
Βιογραφία	91
Canzo: <i>Πάνω σ' αὐτὸ τὸν πρόσχαρο σκοπὸ</i> ...	93
ΖΙΡΩ ΝΤΕ ΜΠΟΡΝΕΓΙ :	
Βιογραφία	95
Alba: <i>Ὡ δοξασμένε βασιλιά</i>	97
Joc partit: <i>Ζιρὼ ντὲ Μπορνέγι, γιὰ πές μου</i> ...	99
ΠΕ·Ι·Ρ ΚΑΡΝΤΕΝΑΛ :	
Βιογραφία	101
Sirventès: <i>Ένα καινούριο σιρβαντέ θε νὰ σκα- ρώσω</i>	103
Sirventès: <i>Ποιμένες λέν πὼς εἶναι οἱ κληρικοὶ</i> .	105
Sirventès: <i>Τὸ κικινέζι, τὸ γεράκι, τὸ κοράκι</i> .	107
Sirventès: <i>Οἱ ἀμορόζες, κάθε πού τις κατσα- διάζουν</i>	109
ΣΧΟΛΙΑ	111
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	114
ΕΠΙΜΕΤΡΟ ΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ	115



Εἰσαγωγή

Ο ΓΑΛΛΙΚΟΣ 12ος ΑΙΩΝΑΣ στάθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς περιόδους ἐκεῖνες πνευματικῆς ἀνάδου πού, κατὰ τὴ διάρκειά τους, ἡ ἐξέλιξη τῶν ἰδεῶν καὶ τῶν ἠθῶν προχωρεῖ μὲ ταχύ ρυθμὸ πρὸς μιὰ μεταμόρφωση, ἡ ὅποια προμηνάει τὸν ἐρχομὸ μιᾶς καινούριας ἐποχῆς. Ὁ αἰώνας αὐτὸς λοιπὸν ἀναγγέλλει τὴ θαυμαστὴ ἀνθιση τῆς περιόδου, πού ξεκίνησε ἀπὸ τὰ βάθη τοῦ παλαιότερου Μεσαίωνα κι ἀπὸ τὸ χάος πού δημιούργησαν οἱ διάφορες βαρβαρικὲς ἐπιδρομές, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀποσύνθεση τῆς Δυτικῆς αὐτοκρατορίας. Τότε ἄρχισαν νὰ ἐμφανίζονται, σ' ἐμβρυώδη βέβαια κατάσταση, τὰ διάφορα βασίλεια, ἡ κοινωνία ἄρχισε νὰ συγκροτεῖται, ἡ οἰκονομικὴ ζωὴ νὰ ὀργανώνεται καὶ νὰ σχηματίζεται κάποιον ρεῦμα πνευματικότητος.

Βέβαια, πολὺ πρωτύτερα, στὸν 9ο αἰώνα, ὁ Καρλομάγνος εἶχε ἐπιχειρήσει ἕνα εἶδος ἐπανάστασης ἀνάλογης μ' ἐκείνη πού ἔκαμε στὴ Ρωσία, ἐννιά αἰῶνες ἀργότερα, ὁ Μέγας Πέτρος. Κατάφερε λοιπὸν νὰ δημιουργήσῃ μιὰν αὐτοκρατορία, ἡ ὅποια θὰ μπορούσε —ἔπως ἡ ρωμαϊκὴ αὐτοκρατορία, πού ὁ Καρλομάγνος πῆρε γιὰ ὑπόδειγμα— νὰ ἐπιβάλλῃ τὴν τάξη, τὴν εἰρήνην καὶ τὸν πολιτισμὸ. Μὰ ὁ μέγας αὐτὸς αὐτοκράτορας ἤρθε πολὺ ἀργὰ γιὰ ν' ἀνασυστήσῃ τὸ ρωμαϊκὸ κόσμον καὶ πολὺ ἔνωρίς γιὰ νὰ δημιουργήσῃ ἕναν καινούριον κόσμον. Οἱ ἄνθρωποι τῆς ἐποχῆς του δὲν ἦσαν ἀκόμη ὄριμοι, καὶ, ὕστερα ἀπὸ τὶς καρολίγγειες διανομές, ἡ χριστιανοσύνη ξανάπεσε στὴν ἀναρχία, μὲ μόνον κανόνα τῆς «τὸ δίκαιον τοῦ ἰσχυροτέρου».

Ἡ κίνηση λοιπὸν ποὺ ἄρχισε στὸν 11ο αἰῶνα κι ἔφτασε στὸ κορύφωμα τῆς λαμπρότητάς της στὸ 12ο καὶ 13ο αἰῶνα, δὲν ἦταν ἔργο ἑνὸς ξεχωριστοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ τὸ ἀνώνυμο καὶ ὁμαδικὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἀργῆς καὶ προοδευτικῆς μεταμόρφωσης τοῦ συνόλου τῶν ἀνθρώπων.

Κάθε ὀργανωμένο σύστημα, ὅσο κι ἂν εἶναι στοιχειῶδες ἢ ἀνεπαρκές, εἶναι πάντως προτιμότερο ἀπὸ τὴν ἀναρχία· καὶ ὁ φεουδαλισμὸς, ὅσο κι ἂν μᾶς φαίνεται ἀρχαϊκός, ἀπέτέλεσε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη μιὰ αἰσθητὴ πρόοδο. Τὸ φεουδαλικὸ σύστημα, ποὺ γεννήθηκε τόσο ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τῆς προστασίας ἀπὸ τὶς ἐπιδρομὲς τῶν Νορμανδῶν καὶ τῶν Μαγυάρων, ὅσο κι ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία τῶν ἀφεντᾶδων νὰ στηρίξουν τὴν ἰσχὺ τους, δημιούργησε, ἀπὸ τὸν ὑποτελὴ ὡς τὸν ἀνώτατο ἄρχοντα, μιὰ ἱεραρχία, στὴν ὁποία καθορίζονταν, γιὰ πρώτη φορὰ, τὰ καθήκοντα καὶ τὰ δικαιώματα τοῦ καθενός.

Μιὰ γενικὴ ἀνάγκη ἐνότητας καὶ ἀμοιβαίας προστασίας δημιούργησε ἐμπειρικὰ αὐτὴ τὴν καινούρια τάξη πραγμάτων. Οἱ ὑποτελεῖς συγκεντρώνονταν σὲ χωριὰ γύρω ἀπὸ τὴν ὀχυρωμένη ἐκκλησία ἢ ἀπὸ τὸν πύργο τοῦ ἄρχοντα καὶ συζητοῦσαν τὸ καταστατικὸ τους μὲ τὸν ἀφέντη τους. Οἱ πόλεις περιζωσμένες μὲ ὀχυρὰ περιτειχίσματα, ἀποκοῦσαν συναίσθηση τῆς ὀντότητάς τους, κι αὐτὴ ἦταν ἡ κοινωνικὴ τους συγκρότηση. Ὁ ἀφέντης ποὺ ἔχει ἀντικαταστήσει τώρα τὸ ξύλινὸ τοῦ ὀχυροῦ μ' ἕνα πέτρινο πύργο, παραδίνεται θεληματικὰ σ' ἕνα χωροδεσπότη, ἀπὸ τὸν ὁποῖο περιμένει βοήθεια καὶ προστασία, σ' ἀντάλλαγμα κάποιας ὀρισμένης ὑπηρεσίας ποὺ τοῦ προσφέρει.

Βέβαια, αὐτὸ τὸ ἀποκλειστικὰ ἐθιμικὸ σύστημα δὲν ἐξασφαλίζει παρὰ μιὰ σχετικὴ ἡσυχία, γιὰτὶ οἱ ἄρπαγες βαρόνοι, ἀπόρθητοι μέσα στὶς ἀητοφωλιές τους, συνεχίζουν πάντα τὶς λεηλασίες τους. Πάντως ὅμως ἡ ἀναρχία ἔχει κάπως περιοριστεῖ, καὶ ἡ τοπικὴ ἐξουσία τῶν χωροδεσποτῶν μπορεῖ νὰ ἐπέμβει σὰν διαιτητῆς ἢ κι ἀκόμη νὰ σταματήσει μὲ τὴ βία τὶς ἐνοπλες συγκρούσεις. Παράλληλα, ἡ Ἐκκλησία ἐντείνει τὴν ἐκστρατεία της ἐναντίον τῶν φεουδαλικῶν πολέμων, καὶ σὲ λίγο θὰ ἐμφανιστεῖ, μὲ τὸν Λουδοβίκο ΣΤ', ὁ θεσμὸς τῆς βασιλικῆς ἐξουσίας.

Αὐτὴ ἡ πρόοδος στὴν κοινωνικὴ τάξη εἶναι συνέπεια μιᾶς

ἀτομικῆς ἀνθρώπινης προόδου, ἢ μᾶλλον αὐτὲς οἱ δύο μορφὲς προόδου συμβαδίζουν παράλληλα. Ἡ μεταβολὴ ὅμως αὐτὴ εἶναι κυρίως αἰσθητὴ στοὺς ἄρχοντες, γιὰτὶ δυστυχῶς δὲν ξέρουμε σχεδὸν τίποτε γιὰ τὴ ζωὴ τῶν ἄλλων κοινωνικῶν τάξεων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης.

Ἀσφαλισμένοι λοιπὸν πίσω ἀπὸ τὶς τάφρους καὶ τὰ ψηλὰ τεῖχη τοῦ ὀχυρωμένου πύργου τους, ὁ ἄρχοντας καὶ ἡ οἰκογένειά του δὲν ζοῦν πιά σὲ μιὰν ἀδιάκοπη ἐπιφυλακὴ. Ἄν οἱ φεουδαλικοὶ πόλεμοι λυμαινόνται πάντα τὴ χώρα, ὅμως δὲν ξεσποῦν πιά χωρὶς προειδοποίηση, ὅπως οἱ ληστρικὲς ἐπιδρομὲς· κι ἔπειτα ἡ ὀχύρωση τοῦ πύργου ἀποκλείει τώρα κάθε αἰφνιδιασμό. Πάντως, παρ' ὅλο ποὺ ἡ ἵπποσύνη ἐπέβαλε τοὺς κανόνες τῆς στὸ βάρβαρο πολεμιστῆ τοῦ παλαιότερου Μεσαίωνα, ὁ ἱππότης ἐξακολουθεῖ νὰ μένει, πρὶν ἀπ' ὅλα, ἕνας πολεμιστῆς. Μὰ ὁ πολεμιστῆς αὐτὸς ἔχει τώρα τὶς ἀνέσεις του· μπορεῖ νὰ ξεσελῶνει συχνότερα τὸ πολεμικὸ του ἄλογο καὶ νὰ φοράει τὰ βαρύτιμα ρούχα του πρὸ πολλῆς φορῆς παρὰ τὴ σιδερένια πανοπλία του. Αὐτὴ ὅμως ἡ σιγουριά καταλήγει στὸ νὰ κυνᾶει τὴν ἀνία. Οἱ ἄντρες βέβαια ἀσχολοῦνται μὲ τὸ κυνήγι, καὶ οἱ γυναῖκες ἐπιβλέπουν τὶς ὑπηρετήριές τους, γνέθουν, κεντοῦν καὶ παιδοκομοῦνε· μὰ οἱ χειμωνιάτικες βραδιὲς εἶναι ἀτέλειωτες γύρω ἀπὸ τὸ τεράστιο τζάκι, ποὺ οἱ φλόγες του θερμαίνουν καὶ σύγκαιρα φωτίζουν.

Σ' αὐτοὺς λοιπὸν τοὺς ὀχυροὺς πύργους, ἡ γυναῖκα ἀξάνει σιγὰ-σιγὰ τὴν ἰσχὺ της καὶ τὴν ἐπιρροή της. Ἀφοῦ πρῶτα χρημάτισε ἡ ἀμοιβὴ τοῦ πολεμιστῆ, ἡ μάνα τοῦ παιδιοῦ, ἡ ὑπηρετρία τοῦ ἀφέντη, τώρα παίρνει μιὰ ἐκδηλῆ προσωπικότητα. Ἄν ἕνα φέουδο περιερχόταν κληρονομικὰ στὴν κατοχὴ μιᾶς γυναίκας, γινόταν, τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, μιὰ πολὺ ὀρεχτικὴ λεία, καὶ δὲν μποροῦσε νὰ γλιτώσει ἀπὸ τὴν ἄρπαγὴ παρὰ μονάχα μ' ἕνα βιαστικὸ γάμο τῆς κληρονόμου μὲ κάποιον ἰσχυρὸ ἀφέντη. Ἔτσι, ἡ γυναῖκα διαχειριζόταν τὸ φέουδο, ἐνῶ ὁ ἄντρας της ἔλειπε σὲ σταυροφορία. Ὁ ρόλος της λοιπὸν ὡς συζύγου ὄχι μονάχα κέρδισε σὲ σημασία, ἀλλὰ καὶ γύρω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀξία πυργοδέσποινα ἄρχισε νὰ δημιουργεῖται ἕνα ἔμβρυο κοινωνικῆς ζωῆς. Αὐτὴ ἡ γυναικεία ἐπιρροὴ εἶχε ἐνεργὸ ἐπίδραση κυρίως πάνω στὴ νεολαία τοῦ λαοῦ ποὺ κατοικοῦσε μέσα στὸν πύργο: ἀκόλουθους, σταυ-

λίτες και νεοφώτιστους Ιππότες. "Όλος αυτός ο κόσμος, κι ο ίδιος ακόμη ο πυργοδεσπότης, αρχίζει να όρέγεται όλο και πιό πολύ τή συντροφιά τών κυράδων, και, με τή μακρόχρονη έπαφή του μ' αυτές, αποκτᾶ σιγά-σιγά μιᾶ λεπτότητα και μιᾶ εϋγένεια αίσθημάτων, πού αναπτύσσονται όμως με πολύ άργό ρυθμό.

Βέβαια, ο άφέντης δέν έχει άπαρνηθεῖ ακόμη τίποτε από τήν έξουσία του και πολύ συχνά από τή σκληρότητά του. Οί κυράδες όμως δημιούργησαν έναν κόσμο δικό τους, όπου μιᾶ σιωπηλή συμφωνία τους έδωσε τᾶ πρωτεῖα. Δέν πρόκειται ακόμη για μιᾶ κοσμική ζωή σαλονιοῦ, ούτε καν για ένα στοιχειώδες προσχεδιασμά της. Μονάχα πού ο νεαρός εϋγενής, πού έφτανε στόν πύργο για νά εκπαιδευτεῖ, δέν περιοριζόταν πιά στᾶ νά τελειοποιηθεῖ στήν τέχνη τών όπλων, αλλά έπρεπε παράλληλα νά ύποταχθεῖ σέ όρισμένους κανόνες εϋγενικῆς συμπεριφορᾶς. "Έπρεπε δηλαδή νά μάθει νά συγκρατεῖ μπροστά στις κυρίες τόν από φυσικοῦ του βίαιο χαρακτήρα του, νά εκδηλώνει τᾶ σεβασμό πού όφείλεται σ' αυτές και νά μπορεῖ νά συζητεῖ μαζί τους για ό,τι τις ενδιέφερε.

Αϋτή λοιπόν ἡ έκκολαπτόμενη νέα κοινωνία, πού προσπαθοῦσε νά ξεγελάσει τήν άνία πού βάραινε πάνω στόν άπομονωμένο στήν άπρόσιτη κορυφή του πύργο, ένιωθε τήν ανάγκη νά βρῖσκει διάφορα μέσα διασκέδασης, και ἡ καλλιέργειά της τῆς γεννοῦσε τόν πόθο για μιᾶ πνευματική τροφή. Και ἡ έπιτυχία πού γνώρισε εκεί τᾶ σκάκι, πού εἶχε έρθει τότε στήν Εϋρώπη φερμένο από τήν Ἄνατολή, εἶναι μιᾶ απόδειξη. Ὁ όρος «πνευματικός» δέν έχει βέβαια τή θέση του σ' αϋτή τήν περίπτωση, μά, όσο κι αν εἶναι ακόμη άδιαμόρφωτες κι άσυνειδητες οἱ επιδιώξεις αϋτῆς τῆς ύποψήφιας για μιᾶ εξέλιξη κοινωνίας, παρουσιάζουν μιᾶν αἴσθηση πολύ πιό διαφορετική από τήν επιδίωξη τών αποκλειστικά ὕλικῶν διασκεδάσεων.

Οἱ άνθρωποι πού αποτελοῦσαν αϋτή τήν κοινωνία ένιωθαν άόριστα καλέσματα πρὸς μιᾶ ὕλοποίηση γεμάτη έξαρση αϋτῶν τῶν δυνάμεων, αϋτῶν τῶν ἠθικῶν και πνευματικῶν συναισθημάτων, πού καταλάβαιναν πὸς ὕπάρχουν μέσα τους, μά πού δέν μπορούσαν ακόμη νά εκδηλωθοῦν. Κοντολογίς, άρχισαν νά αποβλέπουν σέ μιᾶ λογοτεχνία, όπου θά ξανάβρι-

σκαν τόν έαυτό τους, και ἡ ὁποία θά έρμήνευε αϋτὸ πού ένιωθαν χωρὶς νά μποροῦν νά τὸ καθορίσουν.

"Όμως, ἡ μόνη λογοτεχνία πού ὕπῆρχε τότε στή Γαλλία και σ' ὄλη τή χριστιανοσύνη ἦταν άπρόσιτη σ' αϋτούς τους νεοφώτους τοῦ πνεύματος, έπειδὴ ἦταν γραμμένη αποκλειστικά στή λατινική γλώσσα, πού γι' αϋτούς δέν ἦταν πιά παρά μιᾶ νεκρὴ γλώσσα.

Εἶναι γνωστὸ πὸς τᾶ λατινικά ἦταν ἡ γενικὴ γλώσσα τῶν Γαλλο-Ρωμαίων· γιατί από μιᾶ μυστηριώδη εξέλιξη, ο λαός, ὅπως και οἱ λόγιοι, εἶχαν παρατήσει τήν κελτικὴ γλώσσα πού μιλοῦσαν, πρὸς ὄφελος τῆς γλώσσας τῶν κατακτητῶν Ρωμαίων. "Έτσι, οἱ βάρβαροι επιδρομεῖς, πνιγμένοι στήν πλημμύρα τοῦ ντόπιου πληθυσμοῦ, εἶχαν σιγά-σιγά ὕποκαταστήσει τᾶ γερμανικά γλωσσικά τους ιδιώματα με τᾶ λατινικά. Αϋτᾶ όμως τᾶ λατινικά, πού εἶχαν εἰσαχθεῖ στή Γαλατία από τους στρατιῶτες και τους εμπόρους, ἦταν ἡ λαϊκὴ λατινικὴ γλώσσα, πού χρησιμοποιοῦσε ο ρωμαϊκὸς ὄχλος, και διέφεραν πάρα πολύ από τή λογοτεχνικὴ λατινικὴ γλώσσα. "Έτσι, κάτω από τις τοπικὲς επιδράσεις, αϋτᾶ τᾶ χυδαῖα λατινικά δέν μπορούσαν παρά νά παραφθείρονται όλο και πιό πολύ, και σιγά-σιγά διαμορφώθηκαν σέ διάφορα γλωσσικά ιδιώματα, πού, με τις διαδοχικὲς ἀλλοιώσεις πού ὕπেষτησαν, δημιούργησαν τις ρομανικὲς γλώσσες.

Στὸν 11ο λοιπόν αἰώνα, συντελέστηκε πιά ο ὅλοκληρωτικὸς διαχωρισμὸς μεταξύ αϋτοῦ πού αποκαλοῦμε «λαϊκὴ γλώσσα» και τῆς χυδαίας λατινικῆς γλώσσας από τήν ὁποία προῆλθε. Ὁ διαχωρισμὸς αϋτὸς εἶναι ακόμη πιό ξεκάθαρος μεταξύ καθεμιᾶς από τις ρομανικὲς γλώσσες και τῆς λατινικῆς γλώσσας τοῦ Βιργιλίου ἢ τοῦ Κικέρωνα. Αϋτοὶ πού στή βόρεια Γαλλία και στήν Ἄγγλία μιλοῦσαν τή γλώσσα τοῦ ὄιλ, ὅπως ὀνομαζόταν τὸ γλωσσικὸ τους ἰδίωμα, στή μεσημβρινὴ Γαλλία και στήν Καταλονία τή γλώσσα τοῦ ὄκ, και στήν Ἰταλία τή γλώσσα τοῦ σί, δέν μπορούσαν νά διαβάσουν ένα χειρόγραφο γραμμένο στᾶ λατινικά, κι ακόμη λιγότερο, ένα λογοτεχνικὸ ἔργο γραμμένο επίσης στήν ἴδια γλώσσα.

Κι όμως ἡ λατινικὴ εξακολουθοῦσε νά εἶναι για μιᾶ ὀρισμένη κοινωνικὴ τάξη μιᾶ ἐξαιρετικὰ ζωντανὴ γλώσσα. "Αν εἶχε γίνει άκατανόητη για τήν πλειονότητα τῶν λεγομένων

«λατινικῶν λαῶν», ἔμεινε μιὰ γλῶσσα τρέχουσας χρήσης γιὰ τὴν Ἐκκλησία, τόσο στὴ Λειτουργία ὅσο καὶ στὶς κοινωνικὲς τῆς σχέσεις.

Ἵστερα λοιπὸν ἀπὸ τὸ χεῖμαρρο τῶν βαρβαρικῶν εισβολῶν, οἱ κληρικοὶ ξαναπῆραν τὴ δάδα ποὺ εἶχαν παρατήσει ὁ Σιντουάν Ἀπολλιναίρ καὶ ἄλλοι Γαλλο-Ρωμαῖοι ποιητές, σαρωμένοι ἀπὸ τὶς κατακτητικὲς αὐτὲς θύελλες. Γιατί, χάρι στὸ καταφύγιο ποὺ πρόσφεραν τὰ μοναστήρια, ἀκόμη καὶ μέσα στὶς πιδὸ καταστρεπτικὲς ἀναστατώσεις, οἱ κληρικοὶ κατάφεραν νὰ διασώσουν τὴν ἀρχαία πνευματικὴ καλλιέργεια καὶ νὰ διατηρήσουν μιὰ παράδοση. Χάρη σ' αὐτούς, οἱ κλασικοὶ συγγραφεῖς, μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Βιργίλιο, τὸν Ὀβίδιο καὶ τὸν Λουκρήτιο, ἔχι μονάχα ἐξακολούθησαν νὰ ἔχουν ἀναγνώστες ἀλλὰ καὶ δημιουργήσαν μιμητές, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ πιδὸ ξακουστός ἦταν ὁ Φορτουνάτος (530-609). Ὁμῶς, ἂν ἡ λατινικὴ γλῶσσα παραμερίστηκε τότε ἀπὸ τὴν ἀντίδραση τοῦ συνόλου τοῦ λαοῦ, ποὺ δὲν τὴ χρησιμοποιοῦσε, πῆρε καινούρια ζωὴ ἀπὸ τὴν καρολίγγεια ἀναγέννηση, ποὺ ἐνίσχυσε τὴ διάθεση τοῦ μορφωμένου κόσμου, δηλαδὴ τῶν κληρικῶν, γιὰ τὴν κλασικὴ γλῶσσα καὶ ποίηση. Σ' ὅλη τὴ χριστιανοσύνη, ἀββάδες καὶ διάφοροι ἄλλοι κληρικοὶ ἔγραφαν στίχους ποὺ, πολὺ συχνά, ἀπὸ ἓνα εἶδος ἀφέλειας τῶν στιχουργῶν τοὺς ποὺ σήμερα μᾶς σκανδαλίζει, εἶχαν ἓνα χαρακτήρα ὑπερβολικὰ κοσμικὸ, καὶ μάλιστα ἐρωτικο-λυρικό. Ἡ λατινικὴ γλῶσσα ποὺ χρησιμοποιοῦσαν αὐτοὶ οἱ ἐρασιτέχνες ποιητὲς δὲν ἦταν πάντα πολὺ καθαρὴ, παρ' ὅλο ποὺ ὅλοι τοὺς προσπαθοῦσαν νὰ πετύχουν τὴ γλαφυρότητα τῶν κλασικῶν ὑποδειγμάτων τοὺς, στὸ λεξιλόγιο, στὴ σύνταξη καὶ στὴν προσωδία. Καμιὰ παραχώρηση δὲν γινόταν ἐκούσια γιὰ τὴν προσέγγιση αὐτῆς τῆς λογοτεχνικῆς λατινικῆς γλῶσσας πρὸς τὰ λαϊκὰ γλωσσικὰ ἰδιώματα, ποὺ μιλιόνταν τότε.

Ὅταν λοιπὸν στὸν 11ο αἰῶνα ἄρχισε νὰ σχηματίζεται μιὰ κοινωνικὴ τάξη, ποὺ ἀργότερα ρίζωσε πανίσχυρη, οἱ μοναστηριακὲς κι ἐπισκοπικὲς σχολὲς πῆραν μεγαλύτερη ἐξάπλωση. Σὲ ὀρισμένες μάλιστα ἐπισκοπικὲς πόλεις, οἱ σχολὲς αὐτὲς ἐξελίχτηκαν σὲ πραγματικὰ μικρὰ πανεπιστήμια, κι ἦταν πιά κοντὰ ἢ μέρα, ποὺ ἡ σχολὴ τοῦ Παρισιοῦ, πυρῶμένη ἀπὸ ἓνα φλογερὸ πάθος γιὰ μάθηση, θ' ἀχιτιδοβολοῦσε

σ' ὅλο τὸν κόσμο καὶ θὰ τραβοῦσε τὸ ἄνθος τῶν σπουδαστῶν ὅλης τῆς χριστιανοσύνης.

Ὁμῶς αὐτὴ ἡ διδασκαλία, μὲ τὰ τόσα λαμπρὰ πεπρωμένα, γινόταν ἀποκλειστικὰ στὴ λατινικὴ γλῶσσα καὶ προοριζόταν μονάχα γιὰ τοὺς κληρικούς· γιὰτί πρὶν ἀκόμη τὸ ἀστικὸ δίκαιο καταφέρει νὰ παραβιάσει τὶς πύλες τῶν σχολῶν, ὁ φοιτητὴς δὲν εἶχε ἄλλη διέξοδο στὴ σπουδὴ του ἀπὸ τὴ θεολογία. Οἱ νεαροὶ εὐγενεῖς, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὲς ἀξιόσημειωτες ἐξαιρέσεις, ὅπως ὁ αὐτοκράτορας τῆς Γερμανίας Ὁθων Α' (912-973), ἢ ὁ βασιλιάς τῆς Γαλλίας Ροβέρτος Β' ὁ Εὐσεβῆς (970-1031), δὲν ἐνιωθάν οὔτε τὸν πῶθο οὔτε τὴν ἀνάγκη νὰ μάθουν λατινικά. Αὐτὴ ἦταν δουλειὰ τῶν κληρικῶν, καὶ οἱ πολεμιστὲς, γενικά, περιφρονοῦσαν αὐτοὺς τοὺς λατινιστὲς, ποὺ ἦσαν ἀνίκανοι νὰ χειριστοῦν τὸ σπαθί. Κι ἓνα ἀνέκδοτο τοῦ 11 αἰῶνα μιλάει γιὰ μιὰ Γότθα βασίλισσα, ποὺ ἔδωσε γραμματικὴ μόρφωση στὸ γιό της καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὑποχρεώθηκε νὰ τὸν ἀντικαταστήσει στὸ θρόνο μ' ἓνα πραγματικὸ πολεμιστὴ. Στὰ χρονικὰ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης διαβάζουμε, πὼς κάθε πυργοδεσπότης εἶχε πάντα κοντὰ του ἓνα γραμματικὸ, ποὺ τοῦ διάβαζε, ἢ μᾶλλον τοῦ ἐξηγοῦσε, κείμενα γραμμένα στὴ λατινικὴ γλῶσσα. Ἔτσι, οἱ ἄρχοντες δὲν ἐνδιαφέρονταν, ἂν δὲν περιφρονοῦσαν, τὴ λογοτεχνία ποὺ καλλιεργοῦσαν, ἀποκλειστικὰ σχεδόν, οἱ κληρικοί. Ἐπειτα ἡ λογοτεχνία αὐτὴ δὲν θὰ τοὺς κινοῦσε τὸ ἐνδιαφέρον, ἀκόμη κι ἂν γραφόταν σὲ μιὰ γλῶσσα ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ τὴν καταλάβουν. Οἱ φιλοσοφικὲς καὶ οἱ θεολογικὲς συζητήσεις ποὺ διεξάγονταν μὲ πάθος στὶς σχολὲς δὲν ἐνδιέφεραν γιὰ κανένα λόγο αὐτοὺς τοὺς ἄξεστους πυργοδεσπότες. Ὅσο γιὰ τὴν ποίηση, ὅπου δὲν φανερονόταν ἀκόμη καμιὰ ἰδιοφυΐα, ἦταν τόσο ἐπιτηδευμένη καὶ τῆς ἔλειπε ἡ ἀπλότητα κι ὁ ρεαλισμὸς, σὲ βαθμὸ ποὺ μονάχα ἀπὸ τὸν μορφωμένο γραμματικὰ ἀναγνώστη ἦταν κατανοητὴ.

Ὁμῶς ἡ νέα κοινωνικὴ σύνθεση ξεσήκωσε, καθὼς εἴπαμε, μιὰ πνευματικὴ, μποροῦμε νὰ ποῦμε, ἐπανάσταση. Ἴππότες καὶ πυργοδεσπότες δὲν ἱκανοποιούνταν πιά ἀπὸ τὶς ἀπολαύσεις μιᾶς ἀπόλυτα ὑλιστικῆς ζωῆς, κι ἄρχισαν νὰ ἐπιζητοῦν χάρες ὑψηλότερης αἰσθητικῆς ποιότητος. Κι ἀφοῦ ἡ λατινικὴ λογοτεχνία τοὺς ἦταν ἀπρόσιτη, στράφηκαν πρὸς μιὰ φιλο-

λογία γραμμένη σὲ λαϊκὴ γλῶσσα καὶ δημιουργημένη ἀπὸ τὸ λαό. Αὐτὸ τὸ φαινόμενο εἶχε ἐξαιρετικὴ σημασία. Γιατί, γιὰ πρώτη φορὰ στὴ μεσαιωνικὴ χριστιανοσύνη, τὸ μονοπώλιο τῶν κληρικῶν, σ' ἕτι ἀφοροῦσε στὴν ποίηση, δέχτηκε τὸ πρῶτο πλήγμα, καὶ οἱ λαϊκοὶ ποιητὲς, διακόπτοντας κάθε δεσμὸ μὲ τὴν παράδοση τῆς κλασικῆς τέχνης, ξεφύτρωσαν ἀπ' ὅλες τὶς μεριές κι ἀνοιξαν τὸ δρόμο στὶς ἐθνικὲς φιλολογικὲς δημιουργίες.

Σὲ κάθε ἐποχὴ καὶ σὲ κάθε χώρα, διάφοροι ἐπαγγελματίες ἀφοσιώθηκαν στὴν τέχνη τοῦ νὰ διασκεδάζουσι τοὺς σύγχρονους των. Ἐτσι, ἡ Ρώμη εἶχε τοὺς *joculatores* της, κι ὁ Μεσαίωνας τοὺς διάφορους σαλτιμπάγκους καὶ θαυματοποιούς του, ποὺ πήγαιναν ἀπὸ πόλη σὲ πόλη σὲ πύργο σὲ πύργο, ἔπαιζαν ἐκτελοῦσαν τὰ ἐπιδέξια ἀκροβατικὰ τους γυμνάσματα καὶ τὰ ταχυδακτυλογικὰ τους παιχνίδια, ἐπέδειχναν ζῶα γυμνασμένα ἢ ἔλεγαν τὴ μοίρα. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ὑπῆρχαν καὶ μερικοὶ ποὺ τραγουδοῦσαν κι ἔπαιζαν διάφορα ὄργανα. Τί τραγουδοῦσαν; Αὐτὸ, καθὼς φαίνεται, δὲν θὰ τὸ μάθουμε ποτέ· ἴσως ἐκκλησιαστικούς ὕμνους, ἴσως τραγούδια καθιστὰ ἢ χορευτικὰ, ποὺ ἀπετέλεσαν τὸ πιὸ παλιὸ ρεπερτόριο τοῦ ρομανικοῦ φολκλόρ.

Ἀπ' αὐτὴ λοιπὸν τὴν ἀδελφότητα τῶν θαυματοποιῶν βγήκαν οἱ ποιητὲς τῆς λαϊκῆς γλῶσσας κι αὐτοὶ οἱ τρουβαδοῦροι, ποὺ καὶ τ' ὄνομά τους μονάχα φανερώνει ἓνα νεωτερισμό. Ποῦ ἔμαθαν αὐτοὶ οἱ ποιητὲς νὰ «βρίσκουν» (*trobar*, κατὰ τὸ προβηγκιανὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα), τραγούδια, ποῦ ἔμαθαν τὴν τέχνη νὰ γράφουσι στίχους καθὼς καὶ τὴ μουσικὴ τους; Δυστυχῶς φαίνεται πῶς δὲν θὰ δοθεῖ ποτέ ἡ σωστὴ ἀπάντηση σ' αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα. Μᾶλλον φαίνεται πῶς ὁ πρῶτος ποιητὴς ἦταν ἓνας ἐμπνευσμένος ἄνθρωπος, ποὺ συνέθετε ἀπὸ ἐνστικτο, χωρὶς νὰ ἔχει μάθει κανένα ποιητικὸ ἢ μουσικὸ κανόνα. Μπορεῖ ἀκόμη νὰ ἦταν κάποιος μαθητὴς μιᾶς μοναστηριακῆς σχολῆς, ὁ ὁποῖος διέκοψε κάθε σχέση μὲ τὴν τάξη τῶν κληρικῶν. Ἡ ὁ ἓνας λοιπὸν ἢ ὁ ἄλλος μόρφωσαν μαθητὲς, κι ἔτσι ξεφύτρωσαν καινούριοι ποιητὲς· καὶ ἦρθε μιὰ μέρα ποὺ οἱ ποιητὲς αὐτοὶ ἀπετέλεσαν, στὴ βόρεια καὶ τὴ μεσημβρινὴ Γαλλία, μιὰ κοινωνικὴ ὁμάδα ποὺ, ἀφοῦ ὀργανώθηκε γερὰ, ἄρχισε νὰ προσηλυτίζει κανονικά· καὶ μιὰ καὶ



εἶχε τὶς δικὲς της παραδόσεις, δὲν χρειάστηκε ξένη βοήθεια γιὰ νὰ τραβήξει τοὺς καινούριους ὁπαδούς της.

Ἡ ποίηση τῆς λαϊκῆς γλῶσσας γεννήθηκε τὴν ἴδια ἐποχὴ, καθὼς εἶπαμε, στὴ βόρεια καὶ τὴ μεσημβρινὴ Γαλλία. Κι ἀφοῦ οἱ γενικὲς αἰτίες ποὺ τὴ δημιούργησαν παρουσιάζονται αἰσθητὰ οἱ ἴδιες καὶ στὶς δύο αὐτὲς περιοχές, ἦταν πολὺ φυσικὸ νὰ ἔχουσι τὰ ἴδια ἀποτελέσματα καὶ νὰ προκαλέσουσι τὴ γέννηση μιᾶς καινούριας φιλολογίας. Πάντως, ἀμέσως ἀπὸ τὴν ἀρχή, διαπιστώνουμε πῶς οἱ ποιητὲς τοῦ βόρειου γλωσσικοῦ ἰδιώματος *διλ*, καὶ οἱ ποιητὲς τοῦ μεσημβρινοῦ γλωσσικοῦ ἰδιώματος *οκ*, δὲν ἔχουσι σχεδὸν παρὰ ἓνα μονάχα κοινὸ γνώρισμα, ὅτι: καὶ οἱ μὲν καὶ οἱ δὲ παράτησαν τὴ λατινικὴ γλῶσσα στοὺς κληρικούς, κι ἔγραψαν στὴ λαϊκὴ γλῶσσα. Ὅμως ἡ ἐμπνευσή τους εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὴ. Ἐνῶ δηλαδὴ πρὸς τὰ βόρεια τοῦ Αἰγῆρα ποταμοῦ ἡ ποίηση εἶναι ἐπική, πρὸς τὰ νότια εἶναι λυρική. Ἐτσι, τὴν ἴδια ἐποχὴ ποὺ οἱ ποιητὲς ὑμνοῦσαν τὰ ἀνδραγάθήματα τῶν ἵπποτῶν καὶ τὶς δοξασμένες μάχες, οἱ τρουβαδοῦροι, οἱ ποιητὲς δηλαδὴ τῆς μεσημβρινῆς Γαλλίας, τραγουδοῦσαν τὴ γυναίκα καὶ τὶς χαρὲς τοῦ ἔρωτα.

Ὅσα γράφτηκαν γιὰ τὸ μίσος ποὺ ἔτρεφαν μεταξύ τους οἱ ποιητὲς αὐτοὶ — ποὺ εἶχαν αὐτονομαστεῖ, οἱ μὲν Γάλλοι, οἱ δὲ Προβηγκιανοὶ — εἶναι ὑπερβολικά. Στὴν πραγματικότητα, οἱ ἄνθρωποι τοῦ Βορρᾶ καὶ οἱ ἄνθρωποι τῆς Μεσημβρίας εἶχαν ἐλάχιστες ἐπαφὲς μεταξύ τους, ὥστε νὰ μὴν εἶναι δυνατὸ νὰ μισηθοῦν. Γιατὶ τὸ μίσος γεννιέται ἀπὸ λογῆς λογῆς διαφωνίας, ἀπὸ ἀντίθεση συμφερόντων, ἀπὸ τὴν ἀπειλή κι ἀπὸ τὸ φόβο. Λοιπὸν, ἡ κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς δύο περιοχὲς δὲν νοιαζόταν ποτέ γιὰ τὴν ἄλλη, παρ' ὄλο ποὺ γειτόνευαν. Βέβαια, στὴν Πρῶτη σταυροφορία, ὅπου βρέθηκαν ἐνωμένοι οἱ Βόρειοι μὲ τοὺς Μεσημβρινούς σταυροφόρους, δημιουργήθηκαν μεταξύ τους ὀρισμένες προστριβές, ποὺ ὀφείλονταν κυρίως στὴν ἀμφίβολη στάση τοῦ Κόμη τῆς Τουλούζης Ραϋμόνδου Δ', ποὺ ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς ἀρχηγούς τῆς σταυροφορίας αὐτῆς. Ἐτσι, τὸ ἓνα στρατόπεδο κορόιδευε τὸ ἄλλο, καὶ μάλιστα μὲ περιπαιχτικὰ τραγούδια· ὅμως ἡ διαμάχη τους δὲν προχωροῦσε πιὸ πέρα ἀπ' αὐτὲς τὶς εὐτράπελες ἐκδηλώσεις.

Μὰ ἂν αὐτὲς οἱ δύο περιοχὲς δὲν μιλοῦσαν τὴν ἴδια γλώσσα, ἂν ἡ γλώσσα τοῦ δκ καὶ ἡ γλώσσα τοῦ διλ παρουσίαζαν ὄλο καὶ πιὸ σημαντικὲς διαφορὲς μεταξύ τους, ὅμως ἡ κοινὴ πηγὴ τους δὲν βρισκόταν ἀκόμη τόσο μακριά, ὥστε οἱ ἄνθρωποι τῆς μιᾶς περιοχῆς νὰ μὴν καταλαβαίνουν τοὺς ἄνθρώπους τῆς ἄλλης. Τουλάχιστον σὲ κανένα γραπτὸ ντοκουμέντο τῆς ἐποχῆς ἐκείνης δὲν ἀναφέρεται καμιὰ περίπτωσις δυσκολίας στὴ συνεννόησι τῶν Βορείων μὲ τοὺς Μεσημβρινούς ἢ γιὰ τὴν ἀνάγκη ἐνὸς διερμηνέα στὶς ἐπίσημες συζητήσεις μεταξύ τους. Ἡ διαφορὰ λοιπὸν μεταξύ τῶν δύο γλωσσικῶν ἰδιωμάτων δὲν ἐξηγεῖ τὴ γέννησι στὶς περιοχὲς αὐτὲς δύο ξεχωριστῶν φιλολογικῶν, ἐντελῶς ἀσχετων μεταξύ τους. Ἔτσι, ὁ λόγος αὐτῆς τῆς διαφορᾶς πρέπει νὰ ζητηθεῖ ἀποκλειστικὰ στὶς συνθηκὲς τῆς ζωῆς καὶ στὴ νοοτροπία τῶν κατοίκων τῆς βόρειας καὶ τῆς μεσημβρινῆς Γαλλίας.

Ἡ βασιλεία καὶ ἡ Ἐκκλησία στάθηκαν οἱ κατεξοχὴν ἐκπολιτιστικὲς δυνάμεις τοῦ γαλλικοῦ Μεσαίωνα. Ὅσο κι ἂν ἦσαν ἀδύνατοι ἀκόμη οἱ βασιλιάδες τῆς Γαλλίας στὸν 11ο αἰῶνα, ἡ βασιλεία ἀποτελοῦσε τὴν κορυφὴ τῆς ἱεραρχικῆς πυραμίδας τοῦ φεουδαλικοῦ συστήματος. Γιατὶ μὲ τὴν ἱεροτελεστία τῆς στέψης τοῦ βασιλιᾶ καθαγιαζόταν, κατὰ κάποιον τρόπο, ὁλόκληρο τὸ σύστημα αὐτό. Πρὶν ἀκόμη οἱ Καπετίδες ἐδραιώσουν τὴν ὕλικὴ καὶ τὴν ἠθικὴ δύναμη τῆς βασιλείας, ἡ ἀκτινοβολία τῆς ὑπῆρχε καὶ διευκόλυνε τὴν ἐγκαθίδρυσι τοῦ φεουδαλικοῦ συστήματος. Οἱ ὑποτελεῖς τῶν μεγάλων τιμαριωτῶν, οἱ κοινότητες, ἔστρεφαν πρόθυμα τὸ βλέμμα μ' ἐλπίδα πρὸς τὸ βασιλιά, προτοῦ ἀκόμη ἐκεῖνος νὰ εἶναι σὲ θέσι νὰ τοὺς προστατέψῃ. Αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἠθικὴ ὑπεροχὴ τοῦ βασιλιᾶ δίνει στὸ φεουδαλικὸ σύστημα μιὰ θρησκευτικὴ ἀξία. Ἀπὸ τὸ βασιλιά ὡς τὸν τελευταῖο ὑποτελεῖ, οἱ διαδοχικοὶ ταξικοὶ κρῖκοι τῆς ἱεραρχίας συμβάλλουν στὴν αἴγλη τῆς πορείας τῆς πρὸς τὸ ὑπέροχο τέρμα τῆς, τὴ βασιλεία.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ἡ ἵπποσύνη ἐνεργεῖ κατὰ παρόμοια ἐκπολιτιστικὴ κατεύθυνσι. Ἄν γιὰ τὸν ἵπποτὴ τὸ νὰ κόψῃ στὰ δυὸ τὸν ἐχθρὸ του εἶναι ὁ μεγαλύτερος ἄθλος ποὺ φιλοδοξεῖ νὰ κάμῃ, ὅμως, παράλληλα, ὀρκίζεται στὰ ἅγια λείψανα νὰ διαφυλάττει τὴν τιμὴ του, νὰ ὑπακούει στὸ θεῖο νόμο καὶ στὶς ἐντολὲς τῆς Ἐκκλησίας, νὰ εἶναι πιστὸς στὸ

χωροδεσπότη του καὶ νὰ προστατεύῃ τοὺς ἀδύνατους καὶ τοὺς καταδυναστευόμενους. Βέβαια, ἡ πραγματικότης βρισκόταν πολὺ μακριὰ ἀπ' αὐτὸ τὸ ἰδανικόν· ὅμως τὸ ἰδανικὸ αὐτὸ ὑπῆρχε, καὶ ὁ ἵπποτὴς τὸ εἶχε συνειδητοποιήσει καὶ προσπαθοῦσε νὰ τὸ φτάσει.

Ὅσο γιὰ τὴν Ἐκκλησία, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν διδασκαλία, ἀποκλειστικὸ ἔργο τῆς, ἐνεργοῦσε μὲ τὴν πίστιν ποὺ ἦταν τόσο ἐνθερμὴ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Ἡ πίστιν αὐτὴ στὴν πραγματικότης δὲν εἶχε βάθος· συνίστατο κυρίως στὸ νὰ ἐμπνέει τὸ φόβο γιὰ τὴν κόλαση. Κι ὅμως χάρις σ' αὐτὴ τὴν πίστιν χτίστηκαν οἱ ὑπέροχοι καθεδρικοὶ ναοί, ποὺ θαυμάζουμε σήμερα, καὶ χάρις σ' αὐτὴν ἐξεστράτευσαν στοὺς Ἀγίους Τόπους οἱ σταυροφόροι. Γιὰ νὰ διαφυλάξῃ λοιπὸν τὰ κοσμικὰ τῆς ἀγαθὰ καὶ τὸ πνευματικὸ τῆς ἔργο, ἡ Ἐκκλησία ἔπρεπε νὰ ἐξασφαλίζει τὴν τάξιν καὶ τὴν εἰρήνην· γι' αὐτὸ ἔκανε ὅ,τι μπορούσε γιὰ νὰ βοηθήσῃ τὴν κοινωνία νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴν βαρβαρότητα, νὰ ἀντικαταστήσῃ τὴ βία μὲ τὴ νομιμότητα, καὶ νὰ ἐξυψώσει τοὺς ἀνθρώπους σὲ μιὰ πνευματικὴ καὶ ἀνθρωπιστικὴ τελειότητα.

Δεμένος λοιπὸν ἄρρηκτα μὲ τὸ φεουδαλικὸ σύστημα, προστατευμένος ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία, ποὺ μοίραζε τὴν αἰώνια ἄφεσι τῶν ἁμαρτιῶν, καθιερωμένος ἀπὸ τὴν ἵπποσύνη καὶ γεμάτος ἐγνοιες γιὰ τὴν περιουσία του, ὁ μεσαιωνικὸς ἀφέντης ἔμενε, πρὶν ἀπ' ὅλα, ἕνας πολεμιστῆς. Καί, παρ' ὅλο ποὺ δὲν ἦταν πιά ἕνας βάρβαρος, ὁ πόλεμος ἐξακολουθοῦσε νὰ εἶναι γι' αὐτὸν ἡ ὑπέρτατη ὀλοκλήρωσι τῆς ἀξίας του. Τώρα ὅμως οἱ αἰτίες αὐτοῦ τοῦ πολέμου εἶναι διαφορετικὲς, πιὸ ἰδεολογικὲς, μπορούμε νὰ ποῦμε, καὶ αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὴν πολεμικὴ δράσι τραγουδάει ἡ ποίησι σὲ γλώσσα διλ.

Αὐτὴ ἡ ποίησι, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ *Τραγούδι τοῦ Ρολάνδου* (*Chanson de Roland*) ποὺ γράφτηκε μεταξύ 1120 καὶ 1128 ἀπὸ ἄγνωστο ποιητὴ, εἶναι κατεξοχὴν ἐπικὴ. Τὰ θέματα τῆς τὰ παίρνει κυρίως ἀπὸ τὶς ἐκστρατεῖες τοῦ Καρλομάγνου καὶ ἀπὸ διάφορα ἄλλα ἱστορικὰ γεγονότα. Καμιὰ λεπτότης καὶ εὐγένεια αἰσθημάτων δὲν χαρακτηρίζει αὐτὲς τὶς ἐποποιεῖς πρὸς τιμὴν τοῦ πολεμιστῆ. Οἱ στίχοι δὲν τραγουδᾶνε παρὰ τὴ σφαγὴ τοῦ ἐχθροῦ, τὴν πυρπόλησι τῶν πόλεων, τὴν ἐρήμωσι τῆς ὑπαίθρου χώρας. Ἡ ἀνθρώπινη ζωὴ

δέν λογαριάζεται, τὰ κεφάλια καὶ τὰ μέλη τοῦ κορμιοῦ σκορπίζονται κατὰ ἑκατοντάδες.

Πάντως αὐτὸς ὁ πολεμιστῆς, ποῦ ἡ μεγαλύτερή του δόξα εἶναι νὰ ξεκοιλιάζει, ὀφείλει νὰ εἶναι γενναῖος. Κι αὐτὸ ποῦ κάνει τὸν πολεμιστὴ γενναῖο δέν εἶναι μονάχα τὸ θάρρος τοῦ νὰ ἀψηφᾷ τὸ θάνατο—αὐτὴ ἡ ξεχωριστὴ εὐγενικὴ ἀρετὴ, ποῦ τὴ στερεῖται ὁ ἄνθρωπος τοῦ οὐλοῦ—ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης ἡ πίστη καὶ ἡ ἀφοσίωση στὸν ἄρχοντα, ἡ τιμὴ τοῦ ἵπποτη, ἡ πίστη τοῦ χριστιανοῦ καὶ ἡ φρόντιδα γιὰ τὴ δόξα. Κι αὐτὸν τὸν τύπο τοῦ γενναίου θὰ τραγουδήσουν τὰ ἐπικά τραγούδια καὶ θὰ παρουσιάσουν σ' αὐτοὺς τοὺς τραχεῖς μὰ γεμάτους ὑγεία ἄνθρώπους, τὸ μεγεθωμένο κι ἐξευγενισμένο ὑπόδειγμα αὐτοῦ ποῦ θὰ ἤθελαν νὰ εἶναι στὴν πραγματικότητα, τὸ ἰδεῶδες ποῦ ποθοῦσαν νὰ φτάσουν.

Στὰ ἐπικά τραγούδια, ἡ γυναίκα παίζει δευτερεύοντα ρόλο. Δέν εἶναι σχεδὸν παρὰ μιὰ βουβὴ κομπάρσα, ποῦ προσμένει τὴν εὐχάριστη ἐρωτικὴ διάθεση τοῦ ἀφέντη της, καὶ ποῦ ὁ ἥρωας δέν τὴν προσέχει παρὰ μονάχα ὅταν βαρεθεῖ νὰ σκοτώνει. Αὐτὴ ἡ ἀδιαφορία του δέν ὀφείλεται σὲ καμιὰ περιφρόνηση· ἀπλῶς ἡ γυναίκα παραμένει στὴ δευτερεύουσα θέση ποῦ βρισκόταν ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Ἡ ἐξέλιξη τῶν ἡθῶν δέν εἶχε φτάσει ἀκόμη τότε σὲ σημεῖο ποῦ ἡ γυναίκα κι ὁ ἔρωτας μπορούσαν νὰ διαπεράσουν τὴν πανοπλία τῆς τραχύτητας τοῦ πολεμιστῆ. Πάντως εἶχε ἀναγνωριστεῖ ὁ ρόλος τῆς γυναίκας ὡς συζύγου καὶ ὡς μητέρας· κι ἂν ὁ ρόλος αὐτὸς δέν εἶχε πάρει ἀκόμη τὴ μεγαλειώδη θέση ποῦ τοῦ ἄξιζε, ὅμως ἡ γυναίκα ἐτιμᾶτο πάντα ἀπὸ τοὺς ποιητές.

Ἐντελῶς τὸ ἀντίθετο συνέβαινε μὲ μιὰ ἄλλη φιλολογικὴ παραγωγὴ τοῦ Βορρᾶ, λίγο κατοπινότερη, τουλάχιστον ἀπ' ὅ,τι γνωρίζουμε γι' αὐτή. Αὐτὴ ἡ φιλολογικὴ παραγωγὴ ἦταν τὰ *fabliaux* (ιστοριοῦλες), καθαρὰ δημιουργήματα τοῦ λαοῦ, ἢ μᾶλλον τῶν ἀστῶν, δηλαδὴ τῶν κατοίκων τῆς πόλης. Οἱ συγγραφεῖς λοιπὸν τῶν *fabliaux* ἦσαν οἱ γελωτοποιοί, ποῦ κέρδιζαν τὸ ψωμὶ τους διασκεδάζοντας τὸ λαὸ στὶς δημόσιες πλατεῖες, στὰ πανηγύρια καὶ στὰ παζάρια. Στὰ *fabliaux* αὐτὰ δέν ὑπάρχει τίποτα τὸ ἐπικό· ὁ χαρακτήρας τους εἶναι καθαρὰ σατιρικός. Οἱ ποιητές τους τὰ ψάλλουν ἀπὸ τὴν καλὴ τοῦ κακοῦ ἄρχοντα ἢ τοῦ διεφθαρμένου κληρικοῦ· ὅμως ὁ πιὸ

ἀγαπητὸς στόχος αὐτῶν τῶν ἀστείων παραμυθᾶδων καὶ τῶν ἀκροατῶν τους εἶναι ἡ γυναίκα. Σ' αὐτὴ φορτώνουν ὅλα τὰ ἐλαττώματα: εἶναι ἔκφυλη, ἄπιστη, κακὴ, κουτσομπόλα, καὶ προσφέρει τὰ περισσότερὰ κωμικὰ στοιχεῖα, ποῦ ὅλα σχεδὸν εἶναι εἰς βάρος τῶν συζύγων. Τίποτα δέν τοὺς ἐμπόδιζε νὰ τὶς κοροϊδεύουν, βέβαιοι πὼς ἔτσι διασκεδάζαν ἄντρες καὶ γυναῖκες, ποῦ δέν ἀναγνώριζαν σ' αὐτὰ τὰ πρόβρυχα πορτραῖτα παρὰ μονάχα τὶς φιλενάδες τους καὶ τὶς γειτόνισσές τους καὶ ποτὲ τὸν ἑαυτὸ τους!

Μιὰ ἄλλη φιλολογικὴ παραγωγὴ, ποῦ ὁ χαρακτήρας της τὴν κάνει μοναδικὴ στὸ εἶδος της, εἶναι τέλεια ἀντίθετη ἀπὸ τὰ *fabliaux*. Εἶναι τὸ τραγικὸ ποίημα τοῦ βρετονικοῦ κελου *Τριστάνος καὶ Ἰζόλδη*. Ὁ ἥρωας του, ποῦ χτυπήθηκε μὲ τὸν Μορώ, εἶναι ἕνας συνηθισμένος τύπος γενναίου πολεμιστῆ. Ἐκεῖνο ὅπως ποῦ κάνει μεγαλύτερη ἐντύπωση σ' αὐτὸν τὸ μῦθο, εἶναι ἡ παράδοξη ἐρωτικὴ ἱστορία, ποῦ ἀποτελεῖ τὸ φόντο τῆς διήγησης κι ἐξασφάλισε τὴν ἀθανασία στὸ ἔπος αὐτό, ποῦ φαντάζει σὰν πυρσὸς ποῦ ἀπλώσε τὸ φῶς του μέσα στὴ νύχτα ἕνας ἐρημίτης, ὁ ἄγνωστος ποιητῆς του. Ἄν τὸ ποίημα αὐτὸ κατανοήθηκε ἀπὸ τοὺς σύγχρονους του δέν ξέρουμε, πάντως εἶναι βέβαιο πὼς κανεὶς δέν μπόρεσε νὰ τὸ μιμηθεῖ, τόσο πολὺ μπροστὰ ἦταν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ του. Τὸ ἐρωτικὸ πάθος ποῦ τρικυμίζει τοὺς δύο ἐρωτευμένους καὶ ποῦ, παρὰ τὶς προσπάθειές τους, τοὺς παρασύρει νὰ πατήσουν τοὺς πιὸ ἱερούς ὄρκους των, δέν γίνεται νοητὸ ἀπὸ τοὺς ἀκροατὲς παρὰ χάρη στὴ χρησιμοποίησι, ἀπὸ τὸν ποιητὴ, τοῦ ἀπλοῦχοῦ τεχνάσματος τοῦ μαγικοῦ φίλτρου, ποῦ ἡ ἀκόλουθος τῆς Ἰζόλδης, Μπρανγκιένα, τοὺς ἔδωσε νὰ πιοῦνε. Αὐτὸ τὸ πάθος, ποῦ τοὺς ἀναστατώνει τὴν ψυχὴ μ' ἕνα εἶδος τρέλας, συνδέεται μὲ τὴν ἀρχαία παράδοση, καὶ δέν εἶναι παραδεκτὸ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ Μεσαίωνα, παρὰ μονάχα σὰν ἕνας ὠραῖος μῦθος, ποῦ γοητεύει μὰ κι ἀνησυχεῖ μαζί.

Γιὰ νὰ τελειώσουμε μὲ τὴ φιλολογία τοῦ γλωσσικοῦ ἰδιώματος τοῦ *διλ*, ἀπομένει νὰ ποῦμε λίγα λόγια γιὰ τὴ φόρμα στὴν ὁποία γράφτηκαν τὰ ἐπικά της τραγούδια. Βλέπουμε λοιπὸν σ' αὐτὰ πὼς ἡ προσωδία ἔχει διακόψει ἐντελῶς κάθε σχέσι μὲ τὴ λατινικὴ μετρικὴ. Ὁ ρυθμὸς τῶν στίχων τους ἐξασφαλίζεται μὲ τὸν κανονικὸ ρυθμὸ τῶν συλλαβῶν καὶ μὲ

τῆ συνήχηση, πού ἐπαναφέρει τὸ ἴδιο φωνῆεν στὸ τέλος κάθε στίχου. Ἡ φόρμα αὐτὴ εἶναι πρωτόγονη, ὅπως καὶ τὰ θέματα αὐτῶν τῶν ἐπικῶν τραγουδιῶν, πού τὸ κοινὸ τους μῶλις ἀρχίζει νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ μιὰ πνευματικὴ ζωὴ. Πάντως τὸ κοινὸ αὐτὸ βρίσκεται πιά σὲ καλὸ δρόμο, πού ὁδηγεῖ πρὸς τὴν αἰσθητικὴ του τελειοποίησιν. Ἄν δὲν μπόρεσε νὰ νιώσει τέλεια τὸ μεγάλο μάθημα τοῦ ἔπους *Τριστάνος καὶ Ἰζόλδη*, ὅμως θὰ εἶναι ἔτοιμο, ὕστερα ἀπὸ λίγα χρόνια, νὰ κατανοήσῃ καὶ νὰ ἀφομοιώσῃ τὸ μῆνυμα πού θὰ τοῦ ἔρθῃ ἀπὸ τοὺς λυρικοὺς ποιητῆς τοῦ γλωσσικοῦ ιδιώματος *ὄκ*, τοὺς *Τρουβαδούρους*.

* * *

Ἐνῶ ἡ ἀριστοκρατία τοῦ Βορρά δὲν εἶχε ἄλλη πνευματικὴ τροφή, παρὰ μερικὰ βιβλία θρησκευτικὰ καὶ τὰ ἐπικά τραγούδια, μὲ τὴν τραχιά καὶ ἥρωικὴ ἐμπνευσή τους, ἡ ἀριστοκρατία τῆς Μεσημβρίας ἔτρεφε πραγματικὸ πάθος γιὰ μιὰ λυρική ποίηση τρυφερὴ καὶ ἡδυπαθὴ, γραμμένη σὲ φόρμες περίτεχνες, ὅπου ὁ ἔρωτας κατέχει ξεχωριστὴ θέσιν.

Αὐτὸ τὸ μοναδικό, γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, φαινόμενο ἐξηγεῖται ξεκάθαρα ἀπὸ τὶς διαφορὰς πού παρουσίαζαν τότε τὰ γοῦστα καὶ τὰ ἦθη, λόγῳ τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης, πού ἔφερε σ' ἀντίθεση αὐτῆς τὶς δύο περιοχὰς τῆς Γαλλίας, τὴ βόρεια μὲ τὴ μεσημβρινή. Στὸ Βορρὰ μιὰ, σχεδὸν συνεχῆς, καθὼς εἴπαμε, ἐμπόλεμη κατάστασις εἶχε σταθεῖ ἐμπόδιο, ὡς τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα, στὴ δημιουργία κοινωνικῶν σχέσεων καὶ ἐξάντλησε ὅλες τὶς πηγὰς τοῦ πλοῦτου. Τὸ χριστιανικὸ καὶ φεουδαλικὸ πνεῦμα, πού ἦταν πολὺ πιδ βαθιὰ ριζωμένο στὶς ἀνώτερες κοινωνικὰς τάξεις, διατήρησε γιὰ πολὺν καιρὸ σ' αὐτῆς τὴ διάθεσις γιὰ τὰ ρωμαλέα καὶ ἠθικῶς ὑγιῆ ἔργα, ὅπου τὰ πιδ ὑψηλὰ αἰσθητικὰ ἔβρισκαν τὴν ἰδεώδη ἐκδήλωσή τους. Ἀντίθετα, ἡ ἀριστοκρατία τῆς Μεσημβρίας, πιδ ἐλεύθερη ἀπὸ τὰ φεουδαλικά δεσμὰ καὶ πιδ πλούσια λόγῳ μιᾶς μακρόχρονης εἰρηνικῆς ζωῆς, ἔδειχνε μεγαλύτερη ἀπληστία γιὰ χαροκοπήματα καὶ ἡδονικὰ ἀπολαύσει παρὰ γιὰ κατακτητικὰ πολεμικὰ περιπέτειες, καὶ παρουσίαζε ἐπιδεικτικὰ στὴν ἐκλογὴ βαρύτιμων κουστουμιῶν καὶ στὴν ὀρ-

γάνωσι παραμυθένιων γιορτῶν καὶ συμποσιῶν μιὰ τέτοια πολυτέλεια, πού οἱ ἐκκεντρίκοι τῆς σκανδάλιζαν τοὺς ἠθικολόγους τῆς ἐποχῆς ἐκείνης καὶ προκαλοῦσαν τὴν ἀγανάκτησή τους.

Σ' αὐτὴ τὴν κοινωνία οἱ γυναῖκες κατεῖχαν, ὅπως ἦταν φυσικὸ, σημαντικὴ θέσιν καὶ χάρη σ' αὐτῆς δημιουργήθηκε, κάτω ἀπὸ περιστάσεις καὶ σὲ μιὰ ἐποχὴ πού μᾶς εἶναι σχεδὸν ἀγνωστες, μιὰ ἀντίληψις γιὰ τὸν ἔρωτα τόσο πρωτότυπη ὅσο καὶ συμβατικὴ. Κι αὐτὸ τὸ βλέπουμε ξεκάθαρα στὶς περιγραφὰς τοῦ χρονικογράφου τῆς ἐποχῆς ἐκείνης Ἀντρέ λὲ Σαπλάιν, ὅπου μᾶς παρουσιάζει κοσμικὰς συγκεντρώσεις πού ὀργανώνουν ἀρχόντισσες, οἱ ὁποῖες κρίνουν σὰν διαιτητῆς τὶς ἐρωτικὰς συμπεριφορὰς. Στὶς θεωρεῖς λοιπὸν αὐτῆς κυριαρχεῖ τὸ ἀξίωμα, πὼς ἀνάμεσα σ' αὐτὸν πού ἀγαπάει καὶ στὸ ἀγαπημένο πρόσωπο ὑπάρχει τεράστια ἀπόστασις. Αὐτὸ πού τρομάζει κυρίως τοὺς πιστοὺς ὀπαδοὺς τοῦ Ἐρωτα, εἶναι ἡ ὑψηλὴ κοινωνικὴ θέσιν τῆς δεσποινίς πού ἀγαποῦν, ἡ τρανὴ καταγωγὴ τῆς, ἡ ἀκαταδεξία τῆς. Ἐπαναλαβαίνουν ἀδιάκοπα, πὼς ἡ ἀκαταδεξία τῆς αὐτῆ εἶναι πολὺ δικαιολογημένη, καὶ δὲν χωραεῖ στὸ νοῦ τους ὅτι τόλμησαν νὰ στρέψουν τὰ μάτια τους μ' ἐλπίδα τόσο ψηλὰ καὶ δικαιολογοῦνται λέγοντας πὼς μιὰ μονάχα σκέψις τοὺς ἔδωσε τέτοιο θάρρος: ὅτι, δηλαδή, ὁ ἔρωτας καταργεῖ κάθε κοινωνικὴ διάκρισις καὶ προσεγγίζει τὶς τάξεις τῶν ἀνθρώπων. Ἔτσι, νιώθουν πὼς οἱ μόνες σχέσεις, πού μποροῦν νὰ διατηροῦν μὲ τὴν ἀρχόντισσα πού ἀγαποῦν εἶναι οἱ σχέσεις πού συνδέουν τὸν ὑποτελὴ μὲ τὸν ἀφέντη του. Ἡ ἐξομοίωσις τῆς ἐρωτικῆς ἀφοσίωσις μὲ τὴ φεουδαλικὴ ὑποτελεια εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ θέματα πού ἐκμεταλλεύτηκαν ὄλοι σχεδὸν οἱ τρουβαδούροι.

Ὁ εὐνοημένος ἔραστής γίνεται ὁ τυφλὸς ἀφοσιωμένος ἀνθρώπος τῆς κυρᾶς του· τῆς ἀνήκει ὀλοκληρωτικὰ. Μπορεῖ ἀνὰ τὸν πούλησει ἢ νὰ τὸν χαρίσει, ἀκόρη καὶ νὰ τὸν σκοτώσει ἀν τῆς κάνει κέφι. Γι' ἀνταμοιβὴ αὐτῆς τοῦ τῆς ἀφοσίωσις, ἐκείνη τοῦ ὀφείλει, ὅπως ὁ καλὸς ἀφέντης στὸν ὑποτελὴ του, βοήθεια καὶ προστασία. Μονάχα ὁ κακὸς ἀφέντης ἀρνιέται νὰ πληρώσει στὸν πιστό του ὑπρέτη τὴν ἀμοιβὴ πού τοῦ ἀξίζει. Ὅσο γιὰ τὴ φύσις τῆς ἀμοιβῆς πού περιμέ-

νουν από την κυρά που αγαπούν, οι περισσότεροι τραγουδοῦροι δὲν φροντίζουν νὰ τὴν κρύψουν· καὶ μάλιστα οἱ πιὸ παλιοὶ τὴν καθορίζουν μὲ ἀρκετὰ ὤμες σκαμπρόζικες ἐκφράσεις. Ἡ καρτερικὴ ὑποταγὴ σ' ἓναν πλατωνικὸ ἔρωτα φανερώνεται πολὺ ἀργότερα· καὶ σ' αὐτὸν πρέπει νὰ διακρίνουμε ἓνα μέσο γιὰ νὰ καταπραῖνεται ἡ δυσπιστία πού ἐδειχναν οἱ ἄνθρωποι τῆς Ἐκκλησίας γι' αὐτὴ τὴν αἰσθηματικὰ φιλοφρονητικὴ αὐλικὴ τέχνη.

Μὰ κι ἂν ἀκόμα αὐτὴ ἡ νόμιμη «ἀμοιβὴ» δὲν παρεχωρεῖτο ἀπὸ τὴν κυρά στὸν ἐραστή, αὐτὸς δὲν ἔπρεπε νὰ λυπᾶται γιὰ τὰ ἐρωτικὰ μαρτύρια πού ὑποφέρει, γιὰτὶ ὁ ἔρωτας θὰ τὸν κάνει νὰ φαίνεται πιὸ γενναϊόψυχος. Καὶ πραγματικά, τὸ ἐρωτικὸ αἶσθημα προκαλεῖ στίς εὐγενικὲς ψυχὲς μιὰν ἔξαρση, πού τις ἐξυψώνει πάνω ἀπὸ τὰ ταπεινὰ αἰσθήματα καὶ γεννᾷ σ' αὐτὲς κάθε εὐγενικὴ σκέψη. Αὐτὴ εἶναι ἡ ψυχικὴ κατάσταση, πού οἱ τραγουδοῦροι τὴν ὀνομάζουν *joy* (εὐφροσύνη, ἀγαλλίαση) καὶ περιγράφουν τίς θαυμαστὲς ἐκδηλώσεις τῆς μὲ ἀτέλειωτα κατεβατά: «ὁ ἔρωτας κάνει τὸν σοφὸ τρελό, τὸν δειλὸ γενναῖο, τὸν φιλάργυρο ἀνοιχτοχέρη, τὸν πιὸ βαρὺ κατσούφη γλεντζεὺ καὶ χαροκόπο...» κτλ.

Φαίνεται ὅμως πὼς αὐτὲς τίς θεωρίες, τίς τόσο λεπτὲς κι εὐγενικὲς, δὲν μποροῦσε νὰ τις νιώσει ἡ δίκαια περιφρονημένη φάρα τῶν *jongleurs* (ὅπως λέγονταν οἱ περιπλανώμενοι ἀγύρτες θαυματοποιοί), πού ἦσαν οἱ διάδοχοι τῶν *mimi* ἢ *histriones* τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, καὶ πού ἀφθονοῦσαν στίς γεμάτες παραμυθένια χλιδὴ ἀρχοντικὲς αὐλὲς τῆς μεσημβρινῆς Γαλλίας. Ἐκεῖ σκανδάλιζαν τοὺς σοβαροὺς ἀνθρώπους μὲ τίς ἄσμενες ἱστορίες (*fabulae inances*) καὶ τὰ αἰσχρόλογα τραγούδια, πού ἀπάγγελλαν ἢ τραγουδοῦσαν μὲ πληρωμῆ. Ὅμως ἀνάμεσα στὸ παρδαλὸ πλῆθος, πού συνωστίζονταν μέσα σ' αὐτὲς τίς αὐλὲς, ὑπῆρχαν καὶ ἄνθρωποι ἀνώτερης κοινωνικῆς τάξης: δευτερότοκοι εὐγενεῖς χωρὶς ἐλπίδα κληρονομιάς, ἱππότες χωρὶς φέουδο, τυχοδιώκτες ἀπὸ εὐγενικὴ γενιά πού ἔψαχναν νὰ βροῦν καμιά ἐμμισθὴ θέση κ.ἄ. Πολλοὶ λοιπὸν ἀπ' αὐτοὺς εἶχαν πάρει κάποια στοιχειώδη φιλολογικὴ καὶ μουσικὴ μόρφωση, πού τοὺς ἐπέτρεπε νὰ ὑπηρετοῦν τὸν κύριό τους τόσο μὲ τὸ τραγούδι τους ὅσο

καὶ μὲ τὸ σπαθὶ τους. Ἔτσι, φαίνεται πὼς τέτοιας λογῆς ἄνθρωποι, μισθοφόροι, ἀκόλουθοι, στρατιῶτες, τυχοδιώκτες, μαζὶ μὲ μερικὲς γυναῖκες μὲ τολμηρὸ κι ἀνεξάρτητο πνεῦμα, στάθηκαν οἱ δημιουργοὶ καὶ οἱ προπαγανδιστὲς αὐτῶν τῶν αἰσθηματικῶν θεωριῶν, πού ἔμελαν νὰ κάνουν σ' ὄλο τὸν πολιτισμένο κόσμον τῆς ἐποχῆς ἐκείνης μιὰ τόσο λαμπρὴ τύχη.

* *

Ἡ διάδοση τῆς αὐλικῆς ποίησης ἦταν ἔργο τῶν τραγουδοῦρων (*troubadours*) καὶ τῶν ζονγκλέρ (*jongleurs*). Πρέπει λοιπὸν νὰ καθορίσουμε τὰ ἐπαγγέλματα τὰ ὅποια προσδιόριζαν αὐτὲς οἱ δύο λέξεις.

Τὰ ἐπαγγέλματα αὐτὰ δὲν ἦσαν ἀπὸ κεῖνα πού μεταβιβάζονται σὰν κληρονομιά ἀπὸ πατέρα σὲ γιό, ἀλλὰ πού ἀνανεώνονται συνεχῶς μὲ τίς πιὸ παράδοξες συρροὲς μελῶν στὰ τυχοδιωκτικὰ σωματεῖα πού τὰ ἐξασκοῦσαν. Οἱ μελετητὲς λοιπὸν τῆς ἱστορίας τοὺς σκέφτηκαν νὰ ταξινομήσουν, σύμφωνα μὲ τὴν καταγωγὴ τους, τὰ ἑκατὸν τόσα μέλη πού τ' ἀποτελοῦσαν καὶ πού κατέχουμε τίς βιογραφίες τους. Ὅστερα λοιπὸν ἀπ' αὐτὴ τὴν ταξινόμηση, βρῆκαν πὼς ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ μέλη ὑπῆρχαν πέντε βασιλιάδες, δύο πρίγκιπες, πολλοὶ κόμητες καὶ δύο ἐπίσκοποι. Ὅμως αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι παράξενο περισσότερο φαινομενικὰ παρὰ πραγματικά· γι' αὐτὸ πρέπει νὰ ξεχωριστοῦν οἱ ἐρασιτέχνες, πού ἔγραφαν τραγούδια ἀπὸ ποιητικὴ διάθεση ἢ ἀπὸ στομπισμὸ, ἀπὸ τοὺς ἐπαγγελματίες, πού χρησιμοποιοῦσαν τὸ ταλέντο τους γιὰ νὰ κερδίζουν τὸ ψωμί τους. Κι αὐτῶν τῶν τελευταίων μονάχα τὴν καταγωγὴ εἶναι πιὸ ἐνδιαφέρον νὰ γνωρίσουμε.

Αὐτὴ ἡ καταγωγὴ τους δὲν παρουσιάζει συνήθως τίποτε τὸ ἐξαιρετικὸ. Ἄν καμιά δεκαπενταριά ἀπ' αὐτοὺς ἦσαν γιοὶ ἀστῶν, ἔμποροι ἢ βιοτέχνες, ὑπάρχουν ὅμως περὶ τοὺς εἴκοσι πού κατάγονται ἀπὸ ἀριστοκρατικὴ γενιά, καὶ κυρίως ἀπὸ τὴν ἀχτήμονα ἐκείνη ἀρχοντιά, πού ἦταν τότε ἐξαιρετικὰ πολυάριθμη στὴ μεσημβρινὴ Γαλλία. Καὶ οἱ μὲν καὶ οἱ δὲ θὰ φοίτησαν σίγουρα σὲ σχολές, ἀφοῦ καὶ ἡ ἐξάσκηση τῆς τέχνης τους ἀπαιτοῦσε ὀρισμένες τεχνικὲς γνώσεις· προπάντων γνώσεις μουσικῆς, κανόνων στιχουργικῆς, ἀνάγνωσης

και γραφής. Και πραγματικά, για πολλούς απ' αυτούς ξέρουμε πώς είχαν φοιτήσει σε σχολές. Πολλοί μάλιστα απ' αυτούς είχαν διακόψει τις σπουδές τους, είτε γιατί δεν έλπιζαν να έχουν απ' αυτές αξιόλογη ωφέλεια, είτε, σαν τον Πετρ Καρντενάλ, για την αγάπη μιᾶς γυναίκας ή γιατί είχαν μιὰ απαισιόδοξη προκατάληψη για τὴ ματαιότητα τοῦ αἰώνα τους. Μὲ λίγα λόγια, οἱ περισσότεροι απ' αυτούς ἦσαν ἄνθρωποι ξεπεσμένοι ἀπὸ τὴν κοινωνική τους θέση, πού ἤρθαν ἀπ' ἄλλα τὰ σημεῖα τοῦ ὀρίζοντα, σπρωγμένοι ἀπὸ τὴ φτώχεια, ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς περιπέτειας μὰ πιδὸ πολὺ ἀπὸ τὴν ἐλπίδα μιᾶς λαμπρῆς τύχης.

Συχνὰ βλέπουμε στὶς *Vidas* —ὅπως ὀνομάζονται στὸ προβηγκιανὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα, οἱ βιογραφίες τῶν τρουβαδούρων— νὰ χαρακτηρίζεται τὸ ἴδιο πρόσωπο πότε μὲ τὴν ιδιότητα τοῦ «ζονγκλέρ» καὶ πότε μὲ τὴν ιδιότητα τοῦ «τρουβαδούρου». Κι ὁμως τὰ δύο αὐτὰ ὀνόματα δὲν καθορίζουν καθόλου τὴν ἴδια ιδιότητα. Τὸ ρῆμα *trobar* σημαίνει βρῖσκω, ἐπινοῶ στὴ μουσική τῆς σημασία, δηλαδὴ ἐμπνέομαι. Αὐτὴ ἢ σημασία ἀγκαλιάζει τόσο τὴν ποιητικὴ ὅσο καὶ τὴ μουσικὴ ἐμπνευση τῶν τρουβαδούρων· γιατί τὰ ποιητικὰ τους κείμενα ἦσαν πάντα ζευγαρωμένα μὲ τὴ μουσική τους. Ἔτσι λοιπὸν ὁ χαρακτηρισμὸς *trobador* προέρχεται ἀπὸ τὸ ρῆμα *trobar* καὶ χαρακτηρίζει τὸ συνθέτη-ποιητὴ. Ἀντίθετα, ὁ χαρακτηρισμὸς *joglar* ὑπονοοῦσε αὐτὸν πού ἐκτελοῦσε, εἴτε μὲ τὴ φωνή του εἴτε μὲ τὸ ὄργανο, ὅ,τι συνέθεταν οἱ τρουβαδοῦροι. Πραγματικά, ἡ λέξη *joglar*, προέρχεται ἀπὸ τὸ ρῆμα *jocare* ἢ *jocular* (διασκεδάζω) καὶ ὀνομάζει αὐτὸν πού κάνει διάφορα ἀκροβατικὰ ἢ ταχυδακτυλουργικὰ παιχνίδια γιὰ νὰ διασκεδάσει τὸ κοινὸ, δηλαδὴ τὸν ζονγκλέρ. Καθὼς βλέπουμε λοιπὸν, τὰ δύο ἐπαγγέλματα τοῦ τρουβαδούρου καὶ τοῦ ζονγκλέρ ἦσαν ἐντελῶς διαφορετικὰ· ὁμως ἐμοιαζαν σ' αὐτὸ μονάχα τὸ σημεῖο: ὅτι δηλαδὴ καὶ ὁ ἕνας καὶ ὁ ἄλλος τραγουδοῦσαν συνοδεύοντας τὰ τραγούδια τους μ' ἓνα ὄργανο. Μάλιστα πολλοὶ ζονγκλέρ, μὲ τὴν πείρα πού ἀποκτοῦσαν ἐκτελώνοντας τὰ τραγούδια τῶν τρουβαδούρων, ἄρχισαν νὰ νιώθουν πὼς μποροῦσαν νὰ συνθέσουν καὶ οἱ ἴδιοι δικὰ τους ἔργα, πράγμα πού ἔκαναν μὲ μεγάλη ἐπιτυχία. Μάλιστα μερικοὶ τρουβαδοῦροι πού τοὺς εἶχαν στὴν ὑπηρε-

σία τους τοὺς βοηθοῦσαν σ' αὐτὸ, ὅταν τοὺς δινόταν εὐκαιρία. Πάντως, τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ζονγκλέρ ἦταν σὲ κάθε ἐποχὴ δυσφημιστικὸ. Ἐνας φραγκισκανὸς καλόγερος τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ὁ Ματφρέ Ἑρμανγκώ, λέει γιὰ τοὺς ζονγκλέρ, πὼς «παραδίνονται στὶς μάταιες ἀπολαύσεις τοῦ αἰώνα, σὲ κάθε ντροπὴ καὶ σὲ κάθε ἁμαρτία. Εἶναι κακόγλωσσοι, κακομαθημένοι, δόλιοι, ψεῦτες, ἐκφυλοὶ, μεθύστακες, πραγματικοὶ ταβερνόβιοι». Ὁ ἄγνωστος συγγραφέας ἐνὸς ἐγχειριδίου ρητορικῆς, πού γράφτηκε τὴν ἴδια ἐποχὴ, τοποθετεῖ τοὺς ζονγκλέρ ἀνάκατα μὲ τοὺς ζητιάνους, τοὺς ἐκφυλοὺς καὶ τὶς πόρνες τῆς ἔσχατης ὑποστάθμης.

Ἀντίθετα, μερικοὶ τρουβαδοῦροι, χάρι στὸ ταλέντο τους, τὴν ἀξιοπρεπὴ ζωὴ τους καὶ τὶς ἐντιμὲς ὑπηρεσίες πού προσέφεραν σὲ διάφορους ἰσχυροὺς ἄρχοντες, εἶχαν πετύχει νὰ πάρουν ζηλευτὴ θέση στὴν ὑψηλὴ ἀριστοκρατία. Ὁ Ρεμπώ ντὲ Βακείρας, π.χ., γιὸς ἐνὸς φτωχοῦ ἱππότη τῆς Προβηγκίας, ἀφοῦ ὑπηρετήσε πιστὰ τὸν Βονιφάτιο τὸν Μομφερατικὸ, ἕναν ἀπὸ τοὺς ἀρχηγοὺς τῆς Τέταρτης σταυροφορίας, ὡς ἱπποκόμος καὶ ζονγκλέρ, ὑψώθηκε ἀπὸ τὸν ἀφέντη του ὀχι μονάχα στὴν τάξη τοῦ ἱππότη, ἀλλὰ καὶ στὸ ἀξίωμα τοῦ ἐμπιστοῦ συμπολεμιστῆ του.

Μὰ οἱ τρουβαδοῦροι, πού ἔφταναν σὲ τέτοιο σημεῖο ὑπόληψης, ὑπόφεραν ἀπὸ τὴ σύγχυση πού, καθὼς εἶπαμε, ἐπικρατοῦσε μεταξύ τῶν χαρακτηρισμῶν τοῦ ἀνυπόληπτου ζονγκλέρ καὶ τοῦ τιμημένου τρουβαδούρου. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ περιέργη καὶ ἀπλοϊκὴ αἴτηση, πού ἀπηύθυνε ὁ τρουβαδοῦρος Γκιρὼ Ρικιέ, τὸ 1274, στὸ βασιλεῖα τῆς Καστίλλης, Ἄλφόνσο Ι', παρακαλώνοντας τον νὰ καθορίσει μ' ἓνα του διάταγμα, γραμμένο σύμφωνα μ' ὅλους τοὺς νόμιμους τύπους, τὴ σωστὴ χρησιμοποίησι αὐτῶν τῶν δύο ἐπαγγελματικῶν χαρακτηρισμῶν. Ὅμως αὐτὸς ὁ κακομοίρης τρουβαδοῦρος, πού διεκδικοῦσε γιὰ τὸν ἑαυτό του τὸν ἀνώτερο τίτλο τοῦ Δασκάλου Τρουβαδούρου (*doctor de Trobar*) δὲν φανταζόταν πὼς, λίγα χρόνια ἀργότερα, ἡ αἴτησή του αὐτὴ θὰ ἦταν ἄσκοπη, γιατί τὰ δύο αὐτὰ ἐπαγγέλματα δὲν μποροῦσαν νὰ θρέψουν πιά αὐτὸν πού τὰ ἐξασκοῦσε, καὶ γι' αὐτὸ σιγά-σιγά ἐξαφανίστηκαν. Ἔτσι οἱ ἐπαγγελματίες τῆς ποιητικῆς καὶ τῆς μουσικῆς τέχνης ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ ἐρασιτέχνες, οἱ ὁποῖοι δὲν κα-

τάφεραν να παρατείνουν τη ζωή αὐτῶν τῶν ποιητικῶν καὶ τῶν μουσικῶν παραδόσεων, πού δὲν συμφωνοῦσαν μὲ τίς νέες κοινωνικὲς συνθήκες.

Σχετικὰ μὲ τὴ μουσικὴ ἐκτέλεση τῶν τραγουδιῶν τῶν τρουβαδούρων καὶ τῶν τρουβέρων (*trouvères*), ὅπως ὀνομάζονταν αὐτοὶ οἱ λυρικοὶ ποιητὲς καὶ συνθέτες στὸ βορειογαλλικὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα, οἱ χρονικογράφοι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης μᾶς δίνουν ἀφθονες καὶ λεπτομερεῖς πληροφορίες. "Ἐτσι μαθαίνουμε πὼς σπάνια ἐκτελοῦσαν οἱ ἴδιοι οἱ δημιουργοὶ αὐτῶν τῶν τραγουδιῶν τίς συνθέσεις τους. "Ὅπως εἶπαμε πρὶν ἀπάνω, τὴν ἐκτέλεση αὐτῆ τὴν ἐμπιστεύονταν στὴν τέχνη τῶν *ζονγκλέρ*, τῶν πλανόδιων αὐτῶν μουσικῶν καὶ τραγουδιστῶν, πού γύριζαν ἀπὸ πύργο σὲ πύργο μὲ τὴ βιέλα* τους κρεμασμένη στὴν πλάτη, κουβαλώντας μέσα στὸ δισάκι τους τὰ χειρόγραφα τετράδια τῶν τραγουδιῶν πού ἀποτελοῦσαν τὸ ρεπερτόριό τους. Τὰ χειρόγραφα αὐτὰ προορίζονταν στὸ νὰ βοηθᾶνε τὴ μνήμη τῶν μουσικῶν αὐτῶν, τόσο μὲ τοὺς στίχους τῶν τραγουδιῶν πού περιεῖχαν, ὅσο καὶ μὲ τὴν ἰδιότυπη μουσικὴ σημειογραφία τῶν μελωδιῶν τους.

"Ὅταν καμιὰ φορὰ οἱ πυργοδεσπότες τοὺς ἐκλείναν κατὰμουτρα τὴν πύλη τοῦ πύργου τους, οἱ *ζονγκλέρ* δὲν ἀπελπίζονταν ἀλλὰ γύριζαν στοὺς δρόμους καὶ στίς δημόσιες πλατεῖες, ὅπου τραγουδοῦσαν γιὰ τὸ λαό, πού μαζευόταν γύρωθὲ τους γιὰ νὰ τοὺς ἀκούσει καὶ γιὰ νὰ χορέψει μὲ τοὺς χορευτικοὺς σκοποὺς πού ἔπαιζαν μὲ τὴ βιέλα τους ἢ μὲ τὸ φλάουτό τους. Πάντως, εἴτε στοὺς ἀρχοντικούς πύργους εἴτε στοὺς δρόμους ἢ στίς πλατεῖες, ὁ *ζονγκλέρ* ἀρχίζε τὸ τραγούδι του ἀφοῦ ἔπαιζε πρῶτα μὲ τὴ βιέλα του μιὰ ὀργανικὴ εἰσαγωγή, πού χρησίμευε γιὰ νὰ τοῦ δώσει τὸ ρυθμὸ καὶ τὴν τονικότητα τῆς μελωδίας πού θὰ τραγουδοῦσε. "Ἰστερα ἀρχίζε νὰ τραγουδάει συνοδεύοντας τὸ τραγούδι του μὲ τὴ βιέλα, μὲ τὴν ὁποία ἔπαιζε τὴν ἴδια μελωδία, ἢ ἀπλῶς νότες κρατημένες, σὰν εἶδος ἰσοκράτη, πού τὸν βοηθοῦσαν νὰ μένει σταθε-

* Μὲ τὸν τεχνικὸ αὐτὸν ὄρο ὀνομάζαν στὸ Μεσαίωνα ὅλα τὰ ἔγχορδα πού παίζονταν μὲ δοξάρι, ἄσχετα μὲ τὸ σχῆμα τους ἢ μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν χορδῶν τους. Γενικά, οἱ βιέλες εἶχαν σχῆμα ἀρκετὰ πρωτόγονο καὶ εἶναι οἱ πραγματικοὶ πρόγονοι τῆς βιόλας καὶ τοῦ βιολιοῦ.

ρὸς στὸν τόνο του. "Ἐτσι βλέπουμε πὼς ὁ λυρισμὸς τοῦ Μεσαίωνα παρουσιάζεται σὰν μιὰ ἀρρηκτὴ συνένωση τῶν δύο τεχνῶν: τῆς ποίησης καὶ τῆς μουσικῆς. Συνένωση, πού πρῶτῃ ἢ ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα τὴν ἐμπνεύστηκε καὶ τὴν πραγματοποίησε τόσο στὴ λυρική καὶ στὴν ἐπική τῆς ποίηση, ὅσο καὶ στὴν τραγωδία ἢ στὴν κωμωδία.

"Ἄν λοιπὸν οἱ τρουβαδοῦροι κατέχουν μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ ἐξέχουσες θέσεις στὴν ἱστορία τῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας, παίρνουν παράλληλα μιὰ παρόμοια θέση καὶ στὴν ἱστορία ὅχι μονάχα τῆς γαλλικῆς ἀλλὰ γενικὰ τῆς παγκόσμιας μουσικῆς.

Ἡ πρώτη γενιὰ τῶν τρουβαδούρων, πού ἀρχισε ἀπὸ τίς ἀρχὲς τοῦ 11ου αἰῶνα ὡς τὰ τέλη τοῦ 13ου, εἶναι ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα· γιὰ τὴν καὶ τὰ ταλέντα παρουσιάζουν μιὰ σημαντικὴ ποικιλία καὶ μένουν ἀκόμη ἐλεύθερα ἀπὸ τὴν τυραννία τῆς συμβατικότητος πού τόσο θὰ ζημίωνε ἀργότερα τὸν αὐθορμητισμὸ τῆς ἐμπνευστῆς τους. "Ὅμως, ἡ μελέτη τῶν τραγουδιῶν αὐτῆς τῆς γενιᾶς στάθηκε ἐξαιρετικὰ δύσκολη, ὅχι μονάχα γιὰ τὴ σπανιότητα τῶν ποιητικῶν κειμένων, ἀλλὰ, κυρίως, γιὰ τὸ σκοτεινὸ νόημα τῶν περισσοτέρων ἀπ' αὐτά.

Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς τρουβαδούρους διακρίνουμε εὐκόλα δύο σχολές: αὐτοὶ πού ἀνήκουν στὴν πρώτη, τραγουδοῦσαν ἕναν ἔρωτα, ἂν ὅχι ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε βλέψη αἰσθησιακῆς ἱκανοποίησής του, ὅμως πολὺ συγκρατημένο στὴν ἔκφρασή του, καὶ πού τὸ ἀγαπώμενο πρόσωπο εἶναι κάποτε πολὺ ἀόριστο, ὅπως, π.χ., συμβαίνει σὲ δύο τραγούδια τοῦ Ζωφρέ Ρυντέλ (μέσα τοῦ 12ου αἰῶνα), πού ἀπευθύνονται σὲ μιὰ κυρὰ τόσο «μακρινή», ὥστε νὰ φαίνεται ἀνύπαρκτη. Στὴν ἄλλη σχολὴ ἀνήκουν οἱ τολμηροὶ ρεαλιστές, πού περιγράφουν μὲ πολὺ ὠμὲς ἐκφράσεις βρωμερὲς πραγματικότητες, ὅπως ὁ Μαρκαμπρέν (1130-1148), ὁ Καλόγερος τοῦ Μονταντὸν (τέλη τοῦ 12ου αἰῶνα) ἢ ὁ Μπερνάρ Μαρτί (β' τρίτο τοῦ 12ου αἰῶνα), γιὰ τὸν ὁποῖο ὁ ἔρωτας δὲν εἶναι παρὰ «ψέμα καὶ ἀσέλγεια», μὰ πού παρ' ὅλα αὐτά, δὲν βλέπει κανένα λόγο γιὰ νὰ στερεῖται κανεὶς τίς χαρὲς του.

Αὐτὸ πού προσεγγίζει τίς δύο σχολές πού ἀναφέραμε εἰ-

ναι ή προτίμηση που δείχνουν για τὸ σκοτεινὸ νόημα. Ἐκεῖνοι, που σκεπάζουν τὴ σκέψη τους κάτω ἀπὸ διαφοροῦμενες ἐκφράσεις, σίγουρα θὰ εἶχαν μάθει στὶς σχολές, πὼς κάθε ἐκφραση μπορεῖ νὰ τὴν πάρει κανεὶς ἢ κατὰ γράμμα ἢ στὴ μεταφορική της ἔννοια, κι ἔτσι μπορεῖ νὰ τὴν ταιριάζει σὲ δύο ἀντικείμενα. Εἶναι αὐτὸ που ὀνόμαζαν τότε *trobar clus*, δηλαδή κλειστὴ ἔμπνευση. Ὁ δάσκαλος αὐτοῦ τοῦ εἴδους τῆς ποίησης εἶναι ὁ τρουβαδοῦρος Μαρκμπρέν, που δηλώνει πὼς πολὺ λίγοι ἄνθρωποι καταλαβαίνουν τοὺς στίχους του, καὶ πὼς κι αὐτὸς ὁ ἴδιος δὲν καταφέρνει πάντα νὰ τοὺς καταλάβει. Εἶναι ὅμως κι ἄλλοι που δὲν ἐπιδιώκουν τὸ σκοτεινὸ νόημα ἀπὸ πρόθεση, ἀλλὰ τὸ νόημα αὐτὸ πηγάζει μόνο του ἀπὸ τὴ χρησιμοποίησὴ ὀρισμένων ἐκφραστικῶν μέσων. Αὐτοὶ εἶναι οἱ ὀπαδοὶ τοῦ *trobar ric*, δηλαδή τῆς λαγαρῆς ἔμπνευσης, που προσπαθοῦσαν νὰ ἐκφράσουν ἀπλές καὶ μάλιστα συχνὰ κοινότοπες ιδέες, χρησιμοποιώντας τις πιο ἀναπάντεχες ἐκφράσεις, γιατί οἱ ἐκφράσεις αὐτὲς τοὺς πρόσφεραν σπάνιες ὁμοιοκαταληξίες. Γιὰ νὰ τις πετύχουν λοιπὸν δὲν δίσταζαν νὰ φτιάχνουν δικές τους λέξεις ἢ ν' ἀλλοιώνουν τις φόρμες, σὲ τρόπο που ἡ ποίηση γινόταν γι' αὐτοὺς ἕνα κοπιαστικὸ παιχνίδι ὁμοιοκαταληξιῶν. Αὐτὸ τὸ βλέπουμε π.χ. στὸν Ρεμπώ ντ' Ὀράνζ, φανταζίστα ποιητὴ που ζητάει τὸ πνεῦμα καὶ συχνὰ τὸ βρίσκει, μὰ ὕστερα ἀπὸ σκληρὲς προσπάθειες, γιατί, καθὼς λέει κι ὁ ἴδιος, «λιμάρει καὶ πλανίζει» ἀδιάκοπα τοὺς στίχους που γράφει. Ἔτσι κι αὐτοί, χάρη σ' αὐτὴ τους τὴν προσπάθεια, φαίνονται, χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνουν, σὰν ὀπαδοὶ τοῦ *trobar clus*.

Αὐτὲς οἱ διαφορὲς τῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὴν ποίηση, ἀν δηλαδή πρέπει νὰ εἶναι δυσκολονόητη ἢ εὐκολονόητη, δημιουργοῦσαν ἀνάμεσα στοὺς τρουβαδοῦρους διαφοροὺς ἐπαγγελματικὸς καυγάδες, που, ἀν καὶ ἐνδιέφεραν αὐτοὺς που τοὺς προκαλοῦσαν, ὅμως ἀφηναν ἀδιάφορο τὸ κοινὸ, που δὲν ζητοῦσε παρὰ πὼς νὰ διασκεδάσει χωρὶς νὰ πονοκεφαλάει. Αὐτὸ τὸ παραδέχτηκαν τελικὰ ἀκόμη καὶ οἱ πιδὸ φανατικοὶ ὑποστηρικτὲς τῶν ιδεῶν τους τρουβαδοῦροι. Καὶ τότε, ἔγιναν ἐκδηλὲς μεταστροφὲς στὶς ἀντιλήψεις τους, σὰν κι αὐτὴ τοῦ Ζιρώ ντὲ Μπορνέγι, που ἔφτασε στὸ σημεῖο νὰ περιορίσει τις φιλοδοξίες του μονάχα στὴν εὐχαρίστηση ν' ἀκούει τοὺς στί-

χους του νὰ τραγουδιοῦνται «ἀπὸ τις γυναῖκες τοῦ λαοῦ, που ἀντλοῦν νερὸ ἀπὸ τὴν πηγὴ».

Χάρη σ' αὐτὲς λοιπὸν τις συγκρούσεις τῶν θεωριῶν καὶ τις ἀναζητήσεις γιὰ νὰ βρεθοῦν καινούριες ποιητικὲς φόρμες δημιουργήθηκε ἕνα φιλολογικὸ δόγμα, που θὰ μποροῦσε νὰ ὀνομαστεῖ ὁ κλασικισμὸς τῶν τρουβαδοῦρων. Τὰ δύο κύρια σημεῖα αὐτοῦ τοῦ κλασικισμοῦ εἶναι ὁ αὐστηρὸς διαχωρισμὸς τῶν ποιητικῶν εἰδῶν καὶ ἡ παραδοχὴ γιὰ καθένα ἀπ' αὐτὰ ἑνὸς στύλ, που νὰ ταιριάζει στὸ ἀνάλογο θέμα. Ἡ ὑψηλὴ ποίηση εἶχε γιὰ ὄργανό της τὴν *canzo* ἢ *canso* (τραγοῦδι), ἡ περιγραφή τῶν ἡθῶν καὶ ἡ σάτιρα τὸ *sir ventès*, καὶ τὰ διάφορα καπρίτσια τῆς φαντασίας τὰ διαλογικὰ εἶδη *tenzo* ἢ *tenso* καὶ τὸ *partimen* ἢ *joc partit*, καθὼς καὶ μερικὰ ἄλλα δευτερεύοντα εἶδη.

ΣΠ. ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ



Οι σημαντικότερες ποιητικές φόρμες τῶν Τρουβαδούρων

I. La Chanso, Canso ἢ Canzo

Ὡς τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰώνα, χρησιμοποιοῦσαν τὴ λέξη *vers* (στίχοι) πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴ λέξη *chanso*, *canso* ἢ *canzo* (τραγουδί) γιὰ νὰ ὀνομάσουν κάθε εἶδους λυρική ποιητική σύνθεση. Ἡ φόρμα αὐτή, ἀφιερωμένη ἀποκλειστικά στὴν ἐρωτική ποίηση, ἐθεωρεῖτο ἀπὸ τότε ἡ πιὸ ἀριστουργηματική ποιητική φόρμα, πού ἀνάδειχνε ὄλες τὶς ἰκανότητες τοῦ ποιητῆ, μὲ κύριο ἀποτέλεσμα νὰ τοῦ ἐξασφαλίσῃ τὴ δόξα καὶ τὴν ἀθανασία. Τὸ γεγονός μάλιστα, ὅτι καὶ στίς πιὸ φροντισμένες ποιητικές συλλογές τῆς ἐποχῆς ἡ *canso* κατέχει τὴν τιμητικότερη θέση, ἀποτελεῖ μιὰ ἐκδηλη ἀπόδειξη τῆς ἐκτίμησης καὶ τῆς προτίμησης πού εἶχε αὐτὴ ἡ φόρμα.

Τὸ κυριότερο χαρακτηριστικὸ τῆς *canso* εἶναι ἡ ἀκριβεία καὶ ἡ αὐστηρότητα τῶν κανόνων πού καθορίζουν τὴ φόρμα τῆς: οἱ στροφές τῆς (*coblas*) πρέπει νὰ ἔχουν ὄλες τὴν ἴδια κατασκευή, ἀφοῦ τραγουδιοῦνται ὄλες πάνω στὴν ἴδια μελωδία, ὁ ἀριθμὸς τους πρέπει νὰ εἶναι πέντε ἢ, σπανιότερα, ἕξι καὶ νὰ ἀκολουθοῦνται ἀπὸ μιὰ ἢ περισσότερες ἐπωδούς (*tonadas*), πού ἀπευθύνονται στὸν ἄρχοντα ἢ στὴν ἀρχόντισσα. Οἱ ρίμες πρέπει νὰ εἶναι τέλειες καὶ νὰ μὴ ἐπαναλαμβάνεται ποτὲ ἡ ἴδια λέξη μὲ τὴν ἴδια σημασία. Ἡ ἐναλλαγή ὀξύτων καὶ παροξύτων ὁμοιοκαταληξιών δὲν ἐπιδιώκεται ποτέ, καὶ ἂν παρουσιάζεται καμιά φορά, αὐτὸ γίνεται ἐντελῶς τυχαῖα. Μία ἢ περισσότερες ὁμοιοκαταληξίες μποροῦν νὰ εἶναι ἀπομονωμένες (*estrampas*) μέσα στὴ στροφή καὶ νὰ

ΟΙ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΤΕΡΕΣ ΦΟΡΜΕΣ

μὴ βρίσκουν τὶς ἀντίστοιχές τους παρὰ στίς ἐπόμενες, στὴν ἴδια ἀκριβῶς θέση.

Ἡ *canso* παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία ἀπὸ παραλλαγές στὴ φόρμα τῆς, εἶναι ὅμως μονότονη στὸ περιεχόμενό τῆς. Ὅχι τόσο γιὰ τὸ ἐρωτικὸ εἶναι τὸ μοναδικὸ τῆς θέμα, ἀλλὰ γιὰ τὸ ἐρωτικὸ αὐτὸς ἐκφράζεται πολὺ συμβατικά καὶ περιορίζει τὸν ποιητὴ σ' ἓνα πολὺ στενὸ κύκλο αἰσθημάτων. Ἀπὸ τὸν κύκλο αὐτὸ λίγοι τρουβαδοῦροι ξέφυγαν, παρουσιάζοντας μιὰν ἐμφυτὴ μᾶλλον πρωτοτυπία καὶ μιὰν ἀσυνήθιστη εὐκρίνεια αἰσθημάτων, ὅπως ὁ Μπερνάρ ντε Βανταντούρ, πού τραγουδαίει, πῶς στὴν εὐκρίνεια καὶ τὴ βαθύτητα τῶν αἰσθημάτων βρίσκεται ἡ πηγή κάθε ποίησης: «Κανένα τραγουδί δὲν ἀξίζει τίποτα», λέει, «ἂν δὲν ἀναβλύζει ἀπὸ τὴν καρδιά».

II. La Sirventès (Τὸ σιρβαντές)

Τὸ σιρβαντές, ἡ πιὸ σημαντικὴ ποιητικὴ φόρμα τῶν τρουβαδούρων, ἀκολουθεῖ στὴ δομὴ του τοὺς κανόνες τῆς *canso*: μονάχα οἱ στροφές του παρουσιάζουν μεγαλύτερη ἀπλότητα στὴν κατασκευὴ τους καὶ οἱ ρίμες του γενικὰ εἶναι λιγότερο περίτεχνες. Τὸ σιρβαντές καταπιάνεται μὲ ὄλα σχεδὸν τὰ θέματα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἐρωτικὸ ἀσχολεῖται μᾶλλον ἀποκλειστικά μὲ τὴν τσοῦχτερὴ σάτιρα, τὴν ἐπιτίμηση τῆς ἀνηθικότητας καὶ τὰ ἐπίκαιρα γεγονότα.

Ἡ σάτιρα τοῦ σιρβαντές εἶναι ἡ προσωπικὴ ἢ ὁμαδική. Ἡ προσωπικὴ σάτιρα περιορίζεται συχνὰ σὲ ἀστεία πειράγματα, ὡμὲς βρισιές καὶ προσβλητικὲς ἐκφράσεις. Βέβαια αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἡ σάτιρα δὲν παρουσιάζει σήμερα γιὰ μᾶς κανένα ἐνδιαφέρον, ἀφοῦ οὔτε τοὺς σατιριζόμενους τύπους ξέρουμε, οὔτε παρουσιάζει κανένα ξεχωριστὸ ποιητικὸ ἐνδιαφέρον. Ἀντίθετα, ἡ κοινωνικὴ καὶ ἡ πολιτικὴ σάτιρα τῶν τρουβαδούρων παρουσιάζει ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον, γιὰ ἀντικαθρεφτίζει τὰ ἥθη, τὴ νοοτροπία καὶ τὰ ἱστορικὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἀφοῦ σκοπὸς τοῦ σιρβαντές ἦταν, καθὼς ἔλεγον τότε οἱ ἴδιοι οἱ τρουβαδοῦροι, «νὰ τιμωρεῖ τοὺς ἐκφυλοὺς καὶ τοὺς κακοὺς ἢ νὰ μιλάει γιὰ πόλεμο, κατὰ τὸ κέφι τοῦ ποιητῆ». Δύο κυρίως τρουβαδοῦροι διέπρεψαν στὸ σιρβαντές: ὁ Μπερνάρ ντε Μπόρν, πού, ὡς μισθοφόρος κον-

τοτιέρος τῆς ἀνάγκης, δὲν χάνει εὐκαιρία νὰ προπαγανδίζει τὸν πόλεμο, πού τοῦ δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ νοικιάζει τὸ σπαθὶ τοῦ σὲ καλὴ τιμῇ, κι ὁ Πιερ Καρντενάλ, πού ἡ τιμία κι εὐαίσθητη ψυχὴ του ὑποφέρει ἐκδηλα, ζώντας σ' ἕναν κόσμο ὅπου βασιλεύει ἡ ἀνηθικότητα, ἡ ὑποκρισία καὶ ἡ βία.

Οἱ σταυροφορίες πρόσφεραν ἐπίσης στοὺς τρουβαδούρους πολυτίμο ὕλικὸ γενικότερου ἐνδιαφέροντος. Καμιὰ εικοσαριά ἀπ' αὐτοὺς ἔνωσαν τὴ φωνή τους μὲ τὴ φωνὴ τῶν ἱεροκηρῶν, πού κήρυτταν μὲ φανατισμὸ τίς σταυροφορίες γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν Ἁγίων Τόπων ἀπὸ τοὺς ἄπιστους.

Τὰ *σιρβαντές* τὰ σχετικὰ μὲ τὴ σταυροφορία πού κήρυξε ὁ Πάπας Ἰννοκέντιος Γ', τὸ 1209, ἐνάντια στὴν αἵρεση τῶν Ἀλβιγηνῶν ἢ Καθαρῶν*, κατατάσσονται ἀνάμεσα στὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες δημιουργίες τῆς φιλολογίας τῶν τρουβαδούρων. Μερικὰ ἀπ' αὐτὰ ἀφοροῦν σ' ὀρισμένα γεγονότα καὶ παρουσιάζονται σὰν ὀλοζώντανα καὶ συχνὰ πονεμένα σχόλια τους. Οἱ καταχρήσεις τῆς δύναμης τῶν νικητῶν, οἱ σκληρότητα πού ἔδειχναν γιὰ τοὺς ἠττημένους, ἐνέπνευσαν σ' αὐτοὺς

* Καθαροὶ ὀνομάζονταν οἱ αἵρετικοί, πού πρέσβευαν πὼς ἐνάντια στὸν καλὸ Θεὸ τῆς Καινῆς Διαθήκης μαχόταν ὁ κακὸς Θεὸς τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης. Δὲν παραδέχονταν λοιπὸν τὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Ἐπειδίωκαν ἐπίσης τὴν ἐπιστροφή τῆς χριστιανικῆς θρησκείας στὴν ἀπλότητα τῶν ἀποστολικῶν χρόνων καὶ δὲν ἀναγνώριζαν τὰ Μυστήρια τῆς Ἐκκλησίας, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Βάπτισμα καὶ τὴ Θεία Εὐχαριστία. Ἦσαν ἀκόμη ἐναντίον τοῦ γάμου, γιὰτὶ ἔφερε σ' ἐπαφὴ τὴν ψυχὴ μὲ τὸ σῶμα κι ἔτσι δὲν διετηρεῖτο ἡ ἀγνότητα ἢ τόσο ἀπαραίτητη γιὰ νὰ φτάσει στὴν τελειότητα τῆς καθαρότητάς της ἡ ψυχὴ. Δὲν παραδέχονταν ἀκόμη τὴ Θεία Λατρεία καὶ προπάντων τὸ προσκύνημα τῶν ἁγίων εἰκόνων καὶ τοῦ σταυροῦ. Τοὺς ναοὺς τοῦ θεωροῦσαν περιττοὺς καὶ τίς καμπάνες ὀνόμαζαν «σάλπιγγες τοῦ Διαβόλου». Ἀντίθετα ἔδιναν μεγάλη σημασία στὶς νηστείες καὶ στὶς προσευχές, γιὰτὶ τίς θεωροῦσαν ἀπαραίτητες γιὰ τὸν ἐξαγνισμὸ τῆς ψυχῆς. Στὴν αἵρεση αὐτὴ ἀνῆκαν κυρίως οἱ Ἀλβιγηνοὶ (Albigois), κάτοικοι τῆς πόλης Albi τῆς ἐπαρχίας τοῦ Albigeois τῆς μεσημβρινῆς Γαλλίας, καὶ γενικότερα ὅλοι οἱ αἵρετικοὶ τῆς Δύσης, κατὰ τὸν 13ο αἰώνα. Οἱ Ἀλβιγηνοὶ ἦσαν ἄσπονδοὶ ἐχθροὶ τῆς παπικῆς Ἐκκλησίας, πού τὴ χαρακτηρίζαν «Βαβυλώνα τῆς Ἀποκαλύψεως». Γι' αὐτὸ τοὺς πολέμησε μὲ λύσσα ὁ Πάπας Ἀλέξανδρος Γ', καὶ προπάντων ὁ Πάπας Ἰννοκέντιος Γ', πού τὸ 1209 κήρυξε ἐναντίον τους, μὲ ἀφάνταστη σκληρότητα καὶ φανατισμὸ, μιὰ σταυροφορία, πού διάρκεσε εἴκοσι χρόνια. Κατὰ τὴ σταυροφορία αὐτὴ χύθηκε ἀφθονο αἷμα ἐνόχων καὶ ἀθῶων ἀπὸ τοὺς σταυροφόρους τοῦ Πάπα.

αἰσθήματα μίσους καὶ ἀγανάκτησης, πού ἐκδηλώνονται ἀγρία σὲ καμιὰ εικοσαριά *σιρβαντές* τοῦ Πιερ Καρντενάλ. Ὁ τρουβαδούρος αὐτὸς ἐπιτίθεται μὲ περισσὴ δριμύτητα καὶ ζωντανία ἐνάντια σ' αὐτοὺς πού μηχανεύονται κάθε κακό, καὶ πού γι' αὐτὸν δὲν εἶναι οὔτε οἱ κληρικοὶ οὔτε οἱ Γάλλοι γενικά, ἀλλὰ τὰ ὄργανα τῆς Ἱερῆς Ἐξέτασης, οἱ δομινικανοὶ κληρικοί, πού ὁ Καρντενάλ τοὺς κατηγορεῖ γιὰ τὴν πλεονεξία τους, τὴ φιλοδοξία τους, τὴν ἀρχομανία, τὴ φιληδονία καὶ λαγνεία τους. Μὲ τὴ δριμύτητα τῆς εἰρωνείας του, τὴν πρωτοτυπία τῶν εἰκόνων του καὶ τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη τῆς ποιητικῆς του τέχνης, ὁ Καρντενάλ παίρνει ξεχωριστὴ θέση ἀνάμεσα στοὺς πιὸ ἀξιόσους σατιρικοὺς κάθε ἐποχῆς. Καὶ μάλιστα γιὰ τὴν ἀμελικτὴ πολεμικὴ του ἐνάντια στοὺς ἀνάξιους κληρικοὺς μποροῦμε νὰ τὸν παραλληλίσουμε μὲ τὸ δικό μας Κεφαλονίτη σατιρικὸ ποιητὴ Ἀντρέα Λασκαράτο.

Οἱ διαλογικὲς φόρμες

I. La Tenson ἢ Tenzo

II. La Partimen ἢ Joc Parti

Τὰ διαλογικὰ ποιήματα, ὅπου οἱ ἐρωταποκρίσεις ἐναλλάσσονται ἀπὸ στροφή σὲ στροφή, μ' ὄλο πού ὄλες οἱ στροφὲς εἶναι πανομοιότυπες στὴν κατασκευὴ, διαιροῦνται σὲ δύο κατηγορίες. Ὄταν ἡ συζήτηση ἐξελισσεται ἐλεύθερα, τὸ ποίημα ὀνομάζεται *tenso* ἢ *tenzo* (συζήτηση). Ὄταν ὅμως αὐτὸς πού ρωτᾷ ἐπιβάλλει στὸ σύντροφό του, μὲ τὸν ὁποῖο συζητεῖ, νὰ ἐκλέξει ἀνάμεσα σὲ δύο ὑποθέσεις, ἐνῶ ὁ ἴδιος παίρνει τὴν ὑποχρέωση νὰ ὑποστηρίξει τὴν ὑπόθεση πού ἀφήνει ἐλεύθερη ὁ συζητητῆς του, τότε τὸ ποίημα ὀνομάζεται *partimen* ἢ *joc parti*. Σ' αὐτὸ τὸ τελευταῖο εἶδος, πρέπει κατὰ κανόνα οἱ ἐπώδοι νὰ ἀφιερώνονται στοὺς διαιτητές, πού εἶναι ἐπιφορτισμένοι νὰ κλείσουν τὴ συζήτηση μὲ μιὰ «ἀπόφαση». Στὰ *joc parti* ἐμφανίζονται πάλι οἱ τόσο ἀγαπητὲς στοὺς τρουβαδούρους κοινοτοπίες: ἡ παντοδυναμία τοῦ ἐρωτα, ἡ ἀνάγκη τῆς ὑπομονῆς καὶ τῆς διακριτικότητας ἐκ μέρους τοῦ ἐραστῆ, ἡ ἰσότητα τῶν δύο φύλων, κτλ. Τὰ πολιτικὰ γεγο-

νότα δὲν παίρνουν καθόλου θέση στην *tension* ἢ στὸ *jos parti* παρὰ μόνον ὡς ὁ διαβατικὸς ὑπαινιγμὸς.

Τὰ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ τὰ ποιήματα μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε, μὲ τὸ διαλογικὸ τους χαρακτήρα, πὼς γράφονταν μὲ τὴ συνεργασία δύο τρουβαδούρων. Ὅμως ὑπάρχουν κι ἄλλα τέτοια, πού μᾶς βεβαιώνουν γιὰ τὸ ἀντίθετο: ὅπως εἶναι αὐτὰ ὅπου ὁ λόγος δίνεται σ' ἓνα ὑπερφυσικὸ ὄν, ἢ σ' ἓνα ζῶο ἢ σ' ἓνα ἄψυχο ἀντικείμενο. Καὶ σ' αὐτὸ τὸ εἶδος τὰ πρῶτα πρωτότυπα *tenzo* γράφτηκαν ἀπὸ τὸν τρουβαδούρο Καλόγερο τοῦ Μοντωντόν, ὅπως π.χ. εἶναι τὸ *tenzo* ὅπου ὁ Καλόγερος αὐτὸς δίνει τὸ λόγο στὸ Θεό, πού τὸν διατάζει τάχα ν' ἀφήσει τὸ κελεῖ του καὶ νὰ τριγυρίζει στὶς ἀρχοντικὲς αὐλὲς γιὰ νὰ μαζεύει χρηματικὲς δωρεές, πρὸς μεγαλύτερο ὄφελος τοῦ μοναστηριοῦ του. Ἐπίσης ὁ ἴδιος Καλόγερος σ' ἓνα ἄλλο *tenzo* του, παρουσιάζει, μὲ σπιθοβόλο χιούμορ, τὰ ἀγάλματα τῶν ἁγίων νὰ κλαίγονται ὁμαδικὰ μπροστὰ στὸ Θεὸ γιὰτὶ δὲν βρίσκουν πιά στὴν ἀγορὰ χρώματα γιὰ νὰ βάφονται, ἀφοῦ οἱ γυναῖκες καπάρωσαν ὅλα τὰ χρώματα γιὰ τὰ φτιασιδία τους.

Ἄλλες ποιητικὲς φόρμες

I. Le Planh ('Ο θρήνος)

Ὅπως ἔκαναν καὶ ἐξακολουθοῦν νὰ κάνουν οἱ περισσότεροι ποιητὲς κάθε λαοῦ σὲ κάθε ἐποχὴ, ἔτσι καὶ οἱ τρουβαδούροι δὲν παρέλειψαν νὰ θρηνήσουν τὸ θάνατο καὶ νὰ τιμῆσουν τὴ μνήμη αὐτῶν πού ἐκτιμοῦσαν καὶ ἀγαποῦσαν γιὰ διαφόρους λόγους. Ἐτσι δημιούργησαν τὸ *planh*, πού ἢ ἐτυμολογία του προέρχεται ἀπὸ τὸ λατινικὸ *planctus* (θρήνος) τοῦ Μεσαίωνα. Τὸ *planh* ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε ὡς δέκα στροφές, πού τραγουδιοῦνται πάνω σὲ μιὰ λυπητερὴ μελωδία. Ἡ φόρμα τοῦ *planh* διαιρεῖται σὲ τρία μέρη: α) Τὴν ἔκφραση τῆς θλίψης τοῦ ποιητῆ γιὰ τὸ θάνατο τοῦ προσώπου πού θρηνεῖ, β) τὸ ἐγκώμιο τῶν ἀρετῶν τοῦ νεκροῦ, καὶ γ) τὴν ἰκεσία τοῦ ποιητῆ στὸ Θεὸ γιὰ τὴ σωτηρία τῆς ψυχῆς τοῦ νεκροῦ.

II. La Pastourelle (Ποιμνικὸ τραγούδι)

Ἡ *pastourelle* εἶναι κυρίως μιὰ χαριτολόγα ἐρωτικὴ αἴτηση, πού ἀπευθύνει ἓνας ἱππότης σὲ μιὰ βοσκοπούλα. Ἡ φόρμα αὐτὴ εἶναι ἡ ἀριστοκρατικὴ ἐπεξεργασία ἑνὸς λαϊκοῦ θέματος, πού περιγράφει τὴ συνάντηση ἑνὸς ἐρωτιάρη ἀρχοντα καὶ μιᾶς γυναίκας τοῦ λαοῦ, συνήθως βοσκοπούλας: τὶς προσπάθειές του νὰ τὴν ξεμυαλίσει μὲ γλυκόλογα καὶ φτηνὰ ἐπιχειρήματα. Ἡ γυναῖκα τοῦ ξεγλιστράει στὴν ἀρχὴ μὲ πονηριά, μὰ τελικὰ ἐνδίδει στὶς ἐπίμονες παρακλήσεις του, ὅχι ὅμως πάντα.

III. L'Alba (Τραγούδι τῆς χαρναγῆς)

Τὰ πρῶτα παλιὰ δείγματα τῆς φόρμας αὐτῆς φανερόνται στὰ τέλη τοῦ 12ου αἰώνα. Τὸ ἀποκλειστικὸ θέμα τῆς εἶναι ὁ ἀποχωρισμὸς, μὲλις γλυκοχαράζει, δύο ἐρωτευμένων, πού τοὺς ἔσπναι ἡ φωνὴ ἑνὸς φίλου τοῦ ἐραστοῦ, πού ἀγρυπνᾷ γιὰ τὴν χάρη τοῦ φίλου του, προσέχοντας μὴν τυχὸν τοὺς πιάσουν, ὁ σύζυγος συνήθως, πάνω στὸ παράνομο σμίξιμό τους καὶ τοὺς εἰδοποιεῖ μὲλις ἀρχίσει νὰ ξημερώνει πὼς εἶναι καιρὸς νὰ ἀποχωριστοῦν.

IV. Balada ἢ Dansa (Χορευτικὸ τραγούδι)

Τὰ τραγούδια αὐτά, πού τραγουδιοῦνταν συνήθως ἀπὸ μιὰ γυναῖκα, τὴν κορυφαία τοῦ χοροῦ, χαρακτηρίζονται κυρίως ἀπὸ τὴν ἀπλότητα τῆς φόρμας τους. Σ' αὐτὰ δίνεται πλατιὰ θέση σὲ ἐπώδους πού παρεμβάλλονται ἀνάμεσα στὶς στροφές καὶ τελειώνουν τὸ κάθε τραγούδι. Οἱ ἐπώδοι αὐτὲς τραγουδιοῦνται ὁμαδικὰ ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπους χορευτὲς ἢ χορεύτριες. Τὶς πρῶτες πολλὲς φορές τὰ τραγούδια αὐτὰ μᾶς μεταφέρουν σ' ἓναν κόσμο παραμυθένιο, ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε λογῆς στενοχώρια, ὅπου, μέσα στὸ μεθύσι τοῦ χοροῦ, ἐκθειάζονται οἱ χαρὲς τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔρωτα, καὶ ἀπ' ὅπου κατὰ κανόνα διώχνεται κακὴν κακῶς ὁ «ζηλιάρης», δηλαδὴ ὁ καχύποπτος καὶ γκρινιαρὴς σύζυγος.

Σ.Σ. (Ἀθήνα, 1962)