

ΜΕΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΝΕΚΡΟΥ ΑΔΕΡΦΟΥ

Οι σκέψεις που ακολουθούν αφήνουν τελείως κατά μέρος τους παραδοσιακούς προβληματισμούς για το τραγούδι του Νεκρού Αδερφού, εκείνους δηλαδή που αφορούν στην αισθητική του¹ και κυρίως στην προέλευσή του.² Άσχετα με την προέλευσή της, η μπαλάντα θα αντιμετωπιστεί εδώ ως νεοελληνικό τραγούδι και θα αναζητηθεί για το κάθε μοτίβο της το αντικειμενικό νόημα που μπορεί να έχει στο πλαίσιο της παραδοσιακής κοινωνίας, η οποία αναπαράγει και διατηρεί το τραγούδι. Η μέθοδος αυτή ενδέχεται να επιφυλάξει ορισμένες εκπλήξεις καθώς, περισσότερο ίσως από άλλα δημιουργήματα του δημοτικού ποιητή, η παραλογή του Νεκρού Αδερφού διακρίνεται από τη συγκινησιακή φόρτισή της και προ παντός από τη γοητεία που ασκούν η νυκτερινή ατμόσφαιρά της και τα υπερφυσικά γεγονότα που αφηγείται – λογοτεχνικά και συναισθηματικά δεδομένα που πιθανόν να είναι κάπως παραπλανητικά και να επισκιάζουν το αντικειμενικό νόημα ορισμένων πράξεων ή δηλώσεων των προσώπων της ιστορίας.

Η μπαλάντα του Νεκρού Αδερφού είναι (μαζί ίσως με «Της Άρτας το γιοφύρι») το πιο γνωστό και το πιο διαδεδομένο απ' όλα τα δημοτικά τραγούδια. Μια προγενέστερη έρευνά μου, στη δεκαετία του '60, που είχε εξετάσει ένα συγκεκριμένο σημείο του τραγουδιού, είχε βρει, στο σχετικό φάκελο του Κέντρου Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας (ΚΕΕΛ), 262 παραλλαγές, δημοσιευμένες και ανέκδοτες. Αυτή τη στιγμή, ο αριθμός αυτός θα έχει αυξηθεί αισθητά. Η παρούσα έρευνα βασίζεται σ' ένα corpus από 70 παραλλαγές, όλες δημοσιευμένες, που καλύπτουν

1. Βλ. Α. Πολίτης, «Το θέμα των πουλιών στο δημοτικό τραγούδι του Νεκρού Αδερφού», *ΕΕΦΣΠΘ* 7 (1956) 271-280 και Δ. Β. Οικονομίδης, Βιβλιοκρισία ενός άρθρου του Gh. Vrabie, *Λαογραφία* ΙΖ', 333-342.

2. Βλ. Ν. Γ. Πολίτης, «Το δημοτικόν άσμα περί του Νεκρού Αδερφού» *ΔΙΕ Β'* (1885-1887) 229-261 και 552-557. Ύστερα, στα *Λαογραφικά Σύμμεικτα Δ'*, 18-78. Βλ. και Γ. Κ. Σπυριδάκης, «Το ζήτημα της προελεύσεως του άσματος του ΝΑ», *Αρχ. Θρακ. Θησ. ΙΑ'* (1944-1945) 192-208. Βλ. γενικά παρουσίαση και βιβλιογραφία στο: Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Εκλογή Α'*, Αθήνα 1962, 309-310 (στο εξής: ΑΑ).

το σύνολο σχεδόν του ελληνόφωνου χώρου, από την Κύπρο και την Καπαδοκία μέχρι την Κέρκυρα, και από τη Θράκη ως την Κρήτη.³ Δεδομένου ότι το σχήμα του τραγουδιού είναι ενιαίο (δεν υπάρχουν δηλαδή διαφορετικοί τύποι του θέματος), ότι, όπως θα φανεί, υπάρχει κατά κανόνα συμφωνία των παραλλαγών και τέλος ότι ακόμα και οι παραλλαγές που αποκλίνουν από το συνηθισμένο σχήμα προϋποθέτουν αρκετά συχνά την ίδια βασική αντίληψη του ποιητή, το corpus αυτό μπορεί να θεωρηθεί ικανοποιητική βάση για την έρευνα.⁴

Η μελέτη θ' ακολουθήσει τη σειρά των μοτίβων, η οποία στις περισσότερες παραλλαγές είναι σταθερή, και σε μερικές περιπτώσεις φέρνει και νόημα.

Αυτό συμβαίνει ακριβώς με την αρχή του τραγουδιού. Στη μεγάλη πλειονότητα των παραλλαγών (στις 56 από τις 70), η παραλογή αρχίζει με το πρόσωπο της μάνας και συγκεκριμένα με τη λέξη *μάννα*. Μόνον οι 7⁵ αρχίζουν με τ' όνομα της κόρης, Αρετή, οι υπόλοιπες είναι ακέφαλες ή αρχίζουν με συμφυρμό.

Η *μάννα* αυτή είναι ανώνυμη. Είναι η *μάννα* ως *μάννα*, ταυτισμένη με τον ρόλο της. Μόνο σε 2 παραλλαγές αποκτά όνομα, αλλά το δανείζεται, μάλλον εκ παραδρομής, από τον γιο της: Κωσταντινιά,⁶ ή από την κόρη της: Αυδουκιά.⁷ Πατέρας υπάρχει μόνο σε 3 παραλλαγές.⁸ Παντού αλλού η *μάννα* είναι ο μόνος γονιός. Έξι φορές μάλιστα⁹ διευκρινίζεται ότι είναι *χήρα*. Αυτή η παρουσία της μάνας από τον πρώτο στίχο του τραγουδιού είναι άκρως συμβολική. Η *μάννα* θα είναι παρούσα σ' όλο το πρώτο μέρος, όπου παίρνονται αποφάσεις και θα ξαναβρεθεί στο τέλος. Θα είναι η κινητήρια δύναμη της δράσης, – το Α και το Ω.

Αυτή η *μάννα* χαρακτηρίζεται συχνά, στην αρχή του τραγουδιού, ευτυχισμένη: *καλόμοιρη, καλότυχη*,¹⁰ *χαρά στη μάννα*,¹¹ στον Πόντο: *Σαν την μάνναν, ή Βάι την μάνναν*,¹² ή αλλού πάλι με φόρμουλες πιο αόριστες που

3. Βλ. κατάλογο των 70 παραλλαγών στο Παράρτημα.

4. Έχουν αποκλειστεί από το corpus ορισμένες παραλλαγές δημοσιευμένες σε πρόσφατες συλλογές, οι οποίες περιορίζονται στο να επαναλάβουν το κείμενο της συλλογής του Ν. Πολίτη (ΠΕ 92), ενδεχομένως με την προσθήκη ιδιωματικών στοιχείων. Στη συνέχεια της μελέτης οι παραλλαγές θα αναφέρονται απλώς με τον αριθμό τους.

5. Π 19, 21, 24, 27, 38, 48, 67.

6. Π 8.

7. Π 37.

8. Π 17, 34, 69.

9. Π 2, 15, 16, 36, 52, 53.

10. Π 1, 28, 30, 37, 62.

11. Π 17.

12. Π 10, 31, 32 και 4, 70 αντίστοιχα.

υπονοούν το ίδιο πράγμα. Εξαίρεση αποτελούν 2 παραλλαγές όπου η μάνα χαρακτηρίζεται *κακορρίζικη*¹³ ή *κακογραμμένη*,¹⁴ επειδή ο τραγουδιστής έχει στο νου του, όχι την αρχική κατάσταση, όπως οι υπόλοιποι, αλλά το τέλος της ιστορίας. Πολύ συχνά επίσης, η μάνα χαρακτηρίζεται *καλή*,¹⁵ ή *καλομάνα*,¹⁶ ή *καλόμανα*,¹⁷ ή *πάλι*, με ειδική επιμονή: *καλή μάνα, απ' τις καλές τις μάνες*.¹⁸

Και οι δύο βασικοί χαρακτηρισμοί, *καλότυχη* και *καλή*, αναφέρονται στην ίδια αρχική κατάσταση: η μάνα έχει, στη μεγάλη πλειονότητα των παραλλαγών – ακριβώς στις 57 από τις 70¹⁹ – εννέα γιους και μια κόρη. Όταν διαφέρουν οι αριθμοί: 8 και 1,²⁰ 10 και 1,²¹ 12 και 1,²² ή *πάλι* 5 και 1 ή 3 και 1,²³ ή όταν προστίθενται 18 ξαδέρφια,²⁴ η βασική αναλογία δεν αλλάζει.²⁵ Εννέα γιους και μια θυγατέρα (ενίοτε πέντε γιους και μια θυγατέρα): αυτό ακριβώς εύχονται στη νύφη στα γαμήλια τραγούδια.²⁶ Είναι η ιδανική ποσότητα παιδιών και προ παντός η ιδανική αναλογία αρσενικών και θηλυκών, κατά την επίσημη αντίληψη της παραδοσιακής κοινωνίας: η μάνα του τραγουδιού έχει αποκτήσει την ιδανική και τέλεια οικογένεια. Γι' αυτό λέγεται *καλότυχη* και *καλή*. Αυτός ο όρος, *καλή*, δεν πρέπει να παρερμηνευτεί. Δεν σημαίνει με κανένα τρόπο ότι η γυναίκα αυτή είναι ευγενική, καλοπροαίρετη κτλ., και *ας* χαρακτηρίζεται και *γλυκειά*, μια φορά μόνο.²⁷ Ο όρος *καλός* στα τελετουργικά τραγούδια – γαμήλια και μοιρολόγια κυρίως – εννοεί εκείνον που παίζει απολύτως καλά τον ρόλο του, όπως υποτίθεται ότι συμβαίνει στην ιδανική οικογένεια που παρουσιάζουν αυτά τα τραγούδια. Αυτό εννοούν η νύφη, ή ο νεκρός, όταν απαιτούν να τους αφήσουν ν' αποχαιρετήσουν τον *καλό* πατέρα τους, την *καλή* τους μάνα κ.ο.κ.²⁸ Η μάνα του Νεκρού Αδερφού είναι λοιπόν *καλότυχη* επειδή αξιώθηκε ν' αποκτήσει μια τέτοια οικο-

13. Π 25.

14. Π 39.

15. Π 4, 9, 17, 56.

16. Π 11, 15.

17. Π 39, 42, 57.

18. Π 40, 41.

19. Π 1-3, 5-14, 16-21, 23-26, 28, 30-33, 35-37, 39-46, 48-54, 56-64, 68, 69.

20. Π 4, 15, 66, 70.

21. Π 27, 55, 65.

22. Π 29.

23. Π 47 και 22 αντίστοιχα.

24. Π 19, 21, 24, 38, 67.

25. Μόνο σε 2 παραλλαγές (Π 34 και 67) ο αριθμός των αδερφών δεν καθορίζεται.

26. Βλ. G. Saunier, «Τα γαμήλια τραγούδια με πένθιμα θέματα», στο *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, Συναγωγή μελετών*, Αθήνα, Ίδρυμα Κ. και Ε. Ουράνη, 2001, σ. 493.

27. Π 10.

28. Βλ. G. Saunier, *ΕΔΤ, Τα Μοιρολόγια*, Αθήνα, Νεφέλη, 1999, σσ. 48-55.

γένεια, είναι και καλή επειδή στάθηκε ικανή να τη δημιουργήσει. Το τραγούδι είναι η ιστορία της πλήρους καταστροφής αυτής της ιδανικής οικογένειας.

Η μοναχοκόρη, στις 51 από τις 70 παραλλαγές,²⁹ λέγεται Αρετή, Αρέτω, Αρετού, Αρετούσα. Πιο σπάνια, σε 10 παραλλαγές,³⁰ Ευδοκιά, Αυδόκω, Εύδω. Στον Πόντο, σε 7 παραλλαγές,³¹ Ειρήνε, Ερήν', Ρήνεν, Κυρερή ή κυρ-Ερήν. Στην καππαδοκική παραλλαγή³² είναι ανώνυμη. Τ' όνομα της κόρης εμφανίζεται τότε από την αρχή, με την περιγραφή της οικογένειας, τότε αργότερα, κατά το επεισόδιο του προξενιού της.

Η κόρη αυτή γίνεται ευθύς εξαρχής αντικείμενο ανώμαλης – ή, το λιγότερο, ασυνήθιστης – μεταχείρισης εκ μέρους της μάνας της. Ήδη, από μόνο του, το αποκλειστικό ενδιαφέρον αυτής της μάνας για την κόρη της δεν είναι πολύ συνηθισμένο στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία, όπου απαντάται πιο συχνά η προτίμηση για τ' αγόρια – αυτή ακριβώς που καθιστά ιδανική μια οικογένεια με εννέα αγόρια και μια κόρη. Μπορεί, είναι αλήθεια, να εξηγηθεί από ιδιάζοντες ψυχολογικούς λόγους, αν και αυτό το στοιχείο δεν αποτελεί έγκυρο κριτήριο στην εξέταση των δημοτικών τραγουδιών. Τα τραγούδια άλλωστε δεν αγνοούν την αλληλεγγύη που μπορεί να υπάρχει ανάμεσα στη μάνα και την κόρη:

Οποιά 'χασε τη μάνα της έχασε την κουβέντα,

λένε τα μοιρολόγια.³³ Κι άλλη απόδειξη βρίσκεται π.χ. στο τραγούδι «Της κουμπάρας που έγινε νύφη».³⁴ Αλλά δεν πρόκειται μόνο για προτίμηση:

στα σκοτεινά την έλουγε, στο φέγγος τη χτενίζει.³⁵

Το μοτίβο είναι παρόν μόνο σε 25 παραλλαγές,³⁶ αλλά οι 21 απ' αυτές προέρχονται από περιοχές θαλασσινές: Κρήτη (4 παραλλαγές), Κύπρος, Χίος, Κάρπαθος, Ρόδος, Πάρος, Ζάκυνθος, Κέρκυρα (3 παραλλαγές), Εύβοια, ή από τη Θράκη (7 παραλλαγές), η οποία στα δημοτικά τραγούδια παρουσιάζει συχνά τα ίδια φαινόμενα με το Αιγαίο. Επί πλέον, αυτές οι περιοχές είναι επίσης εκείνες όπου η ποιότητα των παραλλαγών

29. Π 2-3, 5-12, 14-21, 23-30, 35-53, 55-57, 61, 67, 68.

30. Π 1, 13, 54, 58-60, 62, 64-66.

31. Π 4, 31-34, 69, 70.

32. Π 22.

33. Βλ. Saunier, *ΕΔΤ, Τα Μοιρολόγια*, ό.π., σσ. 98-99.

34. ΑΑ 416-421.

35. Π 3.

36. Π 2, 3, 6, 7, 10-14, 16, 20, 23, 33, 39-43, 45, 48, 50, 54, 63, 64.

του Νεκρού Αδερφού είναι γενικά μάλλον η καλύτερη. Αλλά το μοτίβο απαντά και στον Πόντο, τον Όλυμπο και τη συλλογή Fauriel.

Η σπάνια ποιητική ομορφιά αυτής της νυκτερινής σκηνης τείνει να κρύψει το πραγματικό νόημα της πράξης της μάνας: κρατά την κόρη της σε απομόνωση, δεν την αφήνει να έχει μια στοιχειώδη επικοινωνία με τη γύρω της κοινωνία.

Η αποφυγή του ήλιου από τις κοπέλες, είναι αλήθεια, έχει ενίοτε σκοπό, στα τραγούδια, ν' αποφευχθεί το μαύρισμα, που θεωρείται πηγή ασκήμιας. (Αλλάξαν οι καιροί!). Αλλά δεν πρόκειται εδώ γι' αυτή την έγνοια. Στα τραγούδια πάλι, το βάδισμα στη σκιά είναι σύμβολο αυτοτιμωρίας: η πενθούσα ελαφίνα όλο στ' απόσκια περπατεί.³⁷

Εξηγούν επίσης την απόκρυψη των θηλυκών, ειδικά επί Τουρκοκρατίας, με τη φροντίδα των οικογενειών για την ασφάλειά τους. Αλλά η παραλογή του Νεκρού Αδερφού είναι οπωσδήποτε πολύ παλαιότερη από την Τουρκοκρατία. Έτσι κι αλλιώς, αυτό που χαρακτηρίζει εδώ τη συμπεριφορά της μάνας είναι η υπερβολή. Στη συνέχεια της νυκτερινής σκηνης, 5 παραλλαγές³⁸ προσθέτουν ένα στοιχείο του οποίου φανερός σκοπός είναι ακριβώς η δήλωση της υπερβολής της μάνας:

*την είχε δώδεκα χρονώ κι ο ήλιος έ ντη ν-είδε.*³⁹

Κι ανάμεσα στις 7 παραλλαγές⁴⁰ που λένε ότι

*κ' η γειτονιά δεν το 'ξερε πως είχε θυγατέρα*⁴¹

ή ότι η μάνα δεν ήθελε να το μάθει, η μια διευκρινίζει:

*να μην το μάθ' η γειτονιά και παν και προξενούνε.*⁴²

Πρώτη εμφάνιση της άρνησης από τη μάνα του γάμου της κόρης της.

Επί πλέον, η νυκτερινή σκηνη – ή μάλλον η επανάληψή της και η μόνιμη προσήλωση στη νύχτα – δεν έχουν μόνο ποιητικό χαρακτήρα, περιέχουν και ιδιαίτερα δυσοίωνα νόημα, που προαναγγέλλει σκοτεινή εξέλιξη των πραγμάτων. Στο νεοελληνικό φαντασιακό, όπως εκφράζεται στα μοιρολόγια, η νύχτα, η απουσία του ήλιου και του φωτός της ημέρας είναι από τα θεμελιώδη γνωρίσματα του Άδη:

37. Βλ. Saunier, *ΕΔΤ, Τα Μοιρολόγια*, ό.π., σσ. 446-450.

38. Π 12, 13, 45, 63, 64.

39. Π 45.

40. Π 3, 7, 9, 10, 23, 33, 39.

41. Π 3.

42. Π 39.

*Ο κάτω κόσμος είν' κακός γιατί δε ξημερώνει...*⁴³

*Αδά η νύκτα νύκτα έν κ' η μέρα πάλου νύχτα.*⁴⁴

Περιορίζοντας λοιπόν την κόρη της στον κόσμο της νύχτας, η μάνα του τραγουδιού μοιάζει να την εγκλείνει ήδη από τον κόσμο τούτο σ' ένα συμβολικό Άδη και να της επιφυλάσσει ως μοναδικό γάμο τον γάμο με τη μαύρη γη.

Κι όμως προξενιό επέρχεται. Το επεισόδιο αυτό χρειάζεται αναλυτική εξέταση.

Οι προξενητάδες θέλουν να παντρέψουν την Αρετή στα ξένα, πολύ μακριά στα ξένα. Η έκφραση *τα ξένα* απαντά στο σύνολο σχεδόν των παραλλαγών, και από τις 4 όπου δεν εμφανίζεται, η μία⁴⁵ κρατά τη λέξη *μακριά*, ενώ μια άλλη⁴⁶ κατονομάζει την Κυρερήν την ξέντσα. Αλλά η έκφραση *τα ξένα*, στο πλαίσιο του γάμου, είναι διφορούμενη. *Τα ξένα* εννοούν πρώτα, στα γαμήλια τραγούδια, την ξένη οικογένεια – εκείνη του γαμπρού για τη νύφη και αντίστροφα. Για τη δήλωση αυτής της οικογένειας, βρίσκεται ακόμα και η έκφραση: *πολύ μακριά στα ξένα*.⁴⁷ Από κει και πέρα, *τα ξένα* εννοούν τον άλλο μαχαλά, το άλλο χωριό και φυσικά την ξένη χώρα. Κατά κανόνα, ο γάμος σε άλλο χωριό ή και ακόμα μακρύτερα, θεωρείται ανεπιθύμητος. Μόνο ομάδες που μετακινούνται, όπως οι Σαρακατσαναίοι, τον εγκρίνουν.⁴⁸

Στο τραγούδι του Νεκρού Αδερφού δεν υπάρχει αμφιβολία ότι *τα ξένα* εννοούν την ξένη, μακρινή χώρα. Οι 43 από τις 70 παραλλαγές αναφέρουν ονόματα μακρινών τόπων: τη Ρωμανία, ή την Πόλη, σε παραλλαγές του Πόντου,⁴⁹ τη Σαλονίκη σε παραλλαγές της Κρήτης και της Κύπρου,⁵⁰ ακόμα και την αναπάντεχη Σουδιά (Συρία) στους Σαρακατσαναίους,⁵¹ αλλού λέγεται *στις πέντε μαύρες θάλασσες*⁵² και το μακρύ *σεφέρι*⁵³ και, σε νεότερη εποχή μάλλον, αναφέρεται η *Εγγλιτέρα*, σε

43. Saunier, *ΕΔΤ, Τα Μοιρολόγια*, ό.π., σ. 324.

44. *Αρχαίον Πόντου* (ΑΠ) ΙΒ' 71, 5. Βλ. Saunier, *ΕΔΤ, Τα Μοιρολόγια*, ό.π., σ. 240.

45. Π 26.

46. Π 69.

47. Αϊβάν Καλαμπάκας 1908, χφ ΚΕΕΛ 908, 42, 26. Βλ. Saunier, *Συναγωγή*, ό.π., σ. 475.

48. J. K. Campbell, *Honour, Family and Patronage. A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Οξφόρδη 1964, σ. 9 και 18.

49. Ρωμανία: Π 4, 31, 32, 34, 69, 70. Πόλη: Π 6, 59, 60, 62.

50. Π 3, 14, 25.

51. Π 1.

52. Π 26.

53. Π 49.

παραλλαγές της Κύπρου και της Θράκης.⁵⁴ Αλλά, όπως είναι γνωστό, ο πιο διαδεδομένος τόπος είναι η Βαβυλώνα, η οποία εμφανίζεται σε 23 παραλλαγές⁵⁵ και, παραμορφωμένη σε Μαγλιδώνι και Μαβλιδόνα, σε άλλες δύο⁵⁶ – συνολικά σε 25.

Η Βαβυλώνα αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση. Δεν είναι μόνο τόπος μακρινός και εξωτικός, έχει γόητρο δυσοίωνο και ολέθριο ως τόπος της εξορίας των Εβραίων και ως έδρα των άπιστων: Βαβυλών η μεγάλη, η μήτηρ των πορνών και των βδελυγμάτων της γης, λέει η Αποκάλυψη (Απ. 17,5). Η μάνα και τα οχτώ, πάντοτε ανώνυμα αδέρφια – στις παραλλαγές του Πόντου ή ίδια η κόρη, η Ερήν⁵⁷ – έχουν λοιπόν πολύ σοβαρούς λόγους ν' αρνηθούν το προξενικό και, από πρώτη άποψη τουλάχιστον, μοιάζουν εδώ να δρουν αυτοί σύμφωνα με τις αρχές της παραδοσιακής κοινωνίας, ενώ ο Κωσταντής, ο μόνος που δέχεται το προξενικό (μαζί ίσως με την αδερφή του, η οποία συνήθως παραμένει εδώ βουβή) μοιάζει να τις παραβαίνει. Θα φανεί στη συνέχεια ότι τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά.

Ο Κωσταντής, σε 24 παραλλαγές,⁵⁸ δεν προβάλλει κανένα λόγο για να δικαιολογήσει την αποδοχή του προξενιού. Σ' όλες τις υπόλοιπες επικαλείται λόγους προσωπικούς, σχετικούς με τον κόσμο της ξενιτιάς, στον οποίο ανήκει. Σε 14 παραλλαγές χαρακτηρίζει τον εαυτό του *πραματευτή*,⁵⁹ ή *ματραπάτζη*,⁶⁰ ή *μπεζεριάνη*.⁶¹ Σε άλλες 10,⁶² λέει απλώς ότι στα ξένα γυρίζει, στην ξενιτιά περπατεί, στη στράτα διαβαίνει κτλ., ή ότι είναι *πεζοδρόμος*⁶³ ή *αγωγιάτης*,⁶⁴ ή πάλι χαρακτηρίζεται *ταξιάρης*,⁶⁵ αλλά το νόημα είναι το ίδιο. Ως *πραματευτής* που γυρίζει στα ξένα, χρειάζεται εκεί ένα μέρος ασφαλές όπου να μπορέσει να μείνει: ένα *γύρισμα*,⁶⁶ ή *κονάκι*,⁶⁷ ή *αποκούμπι*.⁶⁸ Σε άλλες παραλλαγές λέει, με τρόπο

54. Π 2, 52 και 41 αντίστοιχα.

55. Π 1, 9-12, 15, 20, 23, 33, 36, 39, 40, 43, 45, 48, 53-55, 61, 63-66.

56. Π 28 και 37.

57. Π 31-34 και 69-70.

58. Π 2, 6, 14, 15, 25-28, 31, 34, 44, 46, 47, 51-53, 55, 60, 63, 65.

59. Π 8, 17-19, 21, 24, 30, 38, 39, 42, 57, 61.

60. Π 37. Από το *μεταπράτης*: έμπορος.

61. Π 19.

62. Π 10, 12, 13, 16, 33, 43, 45, 49, 54, 64.

63. Π 8.

64. Π 38, 61.

65. Π 43.

66. Π 1, 17, 30, 38, 58, 59, 62.

67. Π 12, 37, 39, 42, 48.

68. Π 19, 20, 30.

πιο συναισθηματικό, ότι επιθυμεί να έχει στα ξένα παρηγοριά,⁶⁹ συντροφιά,⁷⁰ ή κουβέντα.⁷¹ Σπανιότερα επικαλείται το συμφέρον ολόκληρης της οικογένειας: να 'χμε γαμπρό στην ξενιτιά,⁷² ή:

*αν πάμε ημείς στην ξενιτιά, ξένοι να μη περνούμε.*⁷³

Κατά κανόνα όμως πρόκειται για το δικό του επαγγελματικό συμφέρον. Στο πλαίσιο της παραδοσιακής κοινωνίας, μπορεί ίσως να κατηγορηθεί για εγωισμό, αλλά η στάση του, η λογική του είναι κατ' αρχήν απόλυτα ανεκτές: υπενθυμίζεται ότι για ομάδες – γιατί όχι και για άτομα; – που μετακινούνται, ο γάμος σε μακρινό τόπο μπορεί να είναι επιθυμητός.

Η μάνα όμως δεν πείθεται:

*Φρόνιμος είσαι, Κωσταντή, κι άσμημ' απηλογήθης.*⁷⁴

Προβάλλει, με τη σειρά της, δικαιολογίες που, μέσα στο όλο ποιητικό κλίμα του τραγουδιού, μπορούν εύκολα να φανούν πειστικές και συγκινητικές αλλά που, αν εξεταστούν αντικειμενικά και ψύχραιμα, αποκτούν εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα.

Σε μια πρώτη κατηγορία από δικαιολογίες, που απαντά σε 29 παραλλαγές,⁷⁵ η μάνα αναφέρει το ενδεχόμενο ενός σημαντικού γεγονότος στην οικογένεια, χαρούμενου ή πένθιμου – ουσιαστικά: ενός γάμου ή ενός θανάτου – και ρωτά ποιος θα φέρει τότε την Αρετή:

*Κι αν λάχει πρίκα για χαρά, ποιος δα μου τη ν-εφέρει;*⁷⁶

Το χαρακτηριστικό ζεύγος *πίκρα / χαρά* (δηλ. πένθος / γάμος) είναι το πιο διαδεδομένο, αλλά απαντάνε επίσης τα πιο αόριστα *λύπη για χαρά, θλίψη για χαρά, πλήξη για χαρά*, και η αναλυτικότερη φόρμουλα *γάμους και χαρές / θλίψες και καημούς*.⁷⁷

Η επιθυμία της μάνας είναι από πρώτη άποψη ευνόητη. Στις κηδείες και ίσως ακόμα περισσότερο στους γάμους, οι οικογένειες επιθυμούν να μαζευτούν όσο γίνεται πιο πλήρεις, μεταξύ άλλων για να επιδείξουν τη

69. Π 3, 7, 9, 12, 54, 56.

70. Παραλλαγή της Π 63.

71. Π 56.

72. Π 41.

73. Π 22. Βλ. και Π 35, 39, 40, 42.

74. Π 12.

75. Π 2, 5, 11-13, 20, 25, 26, 35, 38, 44, 46, 47, 51-55, 64. Σε 4 άλλες παραλλαγές (Π 7, 14, 16, 63), η δικαιολογία αυτή δεν προβάλλεται από τη μάνα, αλλά εξυπακούεται από την απάντηση του Κωσταντή. Τέλος, σε 6 παραλλαγές, όλες ποντιακές (Π 31-34 και 69, 70), η ιδέα διατυπώνεται από την Αρετή. Σε ορισμένες παραλλαγές, οι δικαιολογίες αυτές συνοπάρχουν με άλλες, που υπάγονται σε άλλη κατηγορία.

76. Π 46.

77. Π 35.

δύναμή τους απέναντι στο άλλο σόι. Από την άλλη όμως, η κοπέλα που παντρεύεται μπαίνει τελείως στην οικογένεια του γαμπρού, και οι σχέσεις της με την πατρική της οικογένεια χαλαρώνουν αισθητά, και κατά κανόνα ελέγχονται αυστηρά από την καινούργια οικογένεια.⁷⁸ Στα τραγούδια, η παντρεμένη κόρη δεν επιστρέφει στο πατρικό της σπίτι, παρά μόνο σε περίπτωση αποτυχίας και διάλυσης του γάμου της – περίπτωση που απαντά στο τραγούδι «Της νύφης που κακοτύχησε».⁷⁹ Όστε δύσκολα μπορεί να θεωρηθεί αυτονόητο και απαράγραπτο δικαίωμα της μάνας να έχει οπωσδήποτε την παντρεμένη κόρη της μαζί της σ' αυτές τις περιπτώσεις. Σημειωτέον ότι η μάνα δε ρωτά: «Ποιος θα μας τη φέρει;» αλλά πάντοτε «Ποιος θα μου τη φέρει;». Το προσωπικό στοιχείο, ο ενικός, είναι το υφολογικό σημάδι μιας καταχρηστικής επιθυμίας.

Το ότι αυτός ο χαρακτηρισμός δεν είναι υπερβολικός φαίνεται σαφώς από μια δεύτερη σειρά, από 3 παραλλαγές, όπου η καταχρηστική διάθεση της μάνας γίνεται κραυγαλέα. Οι παραλλαγές αυτές, αν και αποκλίνουν από το πιο διαδεδομένο σχήμα, δεν παραμορφώνουν τη συλλογική σκέψη: οι τραγουδιστές που τις δημιούργησαν θέλησαν μόνο να τονίσουν καθαρά κάτι που στις υπόλοιπες παραλλαγές απλώς εξυπακούεται. Στη μία απ' αυτές, που προέρχεται από τα Επτάνησα, η μάνα ρωτάει:

*Και ποιος θα μου τη φέρνει εδώ την Αρετή να βλέπω;*⁸⁰

Χωρίς ιδιαίτερο λόγο δηλαδή: έτσι, για το κέφι μου. Οι άλλες δύο, και οι δυο από τη Νίσυρο (άρα δεν πρόκειται για πρωτοβουλία ενός μεμονωμένου ανθρώπου, αλλά για τοπικό συλλογικό φαινόμενο), βάζουν στο στόμα της μάνας μια λέξη που έχει σκοπό να φανερώσει ένα σχεδόν απίστευτα κυνικό εγωισμό: *Εμέ σαν μου 'ρθει ραθυμιά και: Όταν θα μου 'ρτει αραθυμιά.*⁸¹ Τέτοιες δηλώσεις δεν μπορούν παρά να είναι πηγή βαθιού σκανδάλου για την παραδοσιακή κοινωνία. Και μια ποντιακή παραλλαγή,⁸² αν και απομονωμένη κι αυτή, δίνει εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ένδειξη για τον τρόπο που ο δημοτικός ποιητής εννοεί τις βαθύτερες προθέσεις της:

*αν έν' μακρά 'κι δίγ' ατέν, κι αν σιμά 'κι θέλω
κι αν έν απέσ' στη Ρωμανίαν, 'κι θέλω ξαν 'κι θέλω.*

78. Βλ. Saunier, *Συναγωγή*, ό.π., σ. 482 κ.ε..

79. ΑΑ, σσ. 355-357.

80. Π 15.

81. Π 49 και 68 αντίστοιχα.

82. Π 31.

Η μάνα, που έκρυβε την κόρη της από τον ήλιο και από τη γειτονιά, και ήθελε ν' αποφύγει τα προξενιά, λέει εδώ, όσο πιο καθαρά γίνεται, ότι ουσιαστικά, θεμελιακά, δε θέλει να παντρευτεί η κόρη της. Η στάση αυτή απέχει πάρα πολύ από την κανονική στάση μιας μάνας, και αποτελεί στοιχείο σαφώς καταστρεπτικό.

Αλλά αυτές οι δυο πρώτες κατηγορίες από δηλώσεις της μάνας περιέχουν μόνο μια καταχρηστική αξίωση, περισσότερο ή λιγότερο ανοιχτά διατυπωμένη. Η τρίτη κατηγορία, που είναι και η πιο γνωστή και απαντά σε 25 παραλλαγές,⁸³ προσθέτει ένα στοιχείο ολέθριο, που προαναγγέλλει τη συμφορά που θ' ακολουθήσει. Αντί να προβλέπει γεγονότα χαρούμενα ή πένθιμα – δηλαδή γεγονότα που ανταποκρίνονται στη φυσική διεξαγωγή μιας οικογενειακής ζωής – προβλέπει μόνο τραγικά γεγονότα. Αυτά δεν είναι πάντοτε του χειρότερου είδους. Πρόκειται μερικές φορές για αρρώστια: *ανάγκη κι αρρουστιά*,⁸⁴ *αν αρρωστήσουμι*,⁸⁵ ή πιο αόριστα: *πλήξη για χολή*,⁸⁶ *θλίψη μοναχή*.⁸⁷ Αλλά κατά κανόνα πρόκειται για θάνατο, και μάλιστα υπό ομαδική μορφή: *του θανατικό*,⁸⁸ και ο χρόνος *δίσεκτος*.⁸⁹ Η έκφραση αυτή εμφανίζεται σχετικά σπάνια στα λόγια της μάνας, αλλά πολύ πιο συχνά τη στιγμή που συμβαίνει το κακό. Μπορεί να πει κανείς χωρίς υπερβολή ότι η εξέλιξη των γεγονότων πραγματοποιεί κάτι που ήδη το εννοούσε η μάνα. Σε μια παραλλαγή από τη Νιγρίτα, η μάνα δεν περιορίζεται στο να παρουσιάσει το κακό ως ενδεχόμενο, το αναγγέλλει ρητά:

*Θα να 'ρθει του θανατικό κι πχιος θα μας κοιτάξει;*⁹⁰

Άλλη μια φορά, μια μεμονωμένη παραλλαγή λέει πιο ξεκάθαρα αυτό που οι άλλες απλώς υπονοούν.

Αλλά, στο φαντασιακό της παραδοσιακής κοινωνίας, ο λόγος έχει αποτελεσματική δύναμη. Η απλή αναγγελία ενός γεγονότος – και ιδιαίτερα ενός απαίσιου γεγονότος – το προκαλεί, αποτελεί γρουσουζιά και μάλιστα θεωρείται κατάρρα. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα λ.χ. στο κλέφτικο

83. Π 1-3, 8-13, 17-19, 21, 23, 28, 29, 37, 38, 43, 48, 50, 54, 65, 66. Όπως ειπώθηκε παραπάνω, μερικές απ' αυτές τις παραλλαγές περιέχουν και φόρμουλες που υπάγονται σε άλλη κατηγορία.

84. Π 1.

85. Π 28.

86. Π 29.

87. Π 11. Η μάνα έχει πει προηγουμένως *θλίψη ή χαρά*, και διορθώνει επί το χειρότερο.

88. Π 37.

89. Π 2, 3, 9, 23. Κι εδώ, στην Π 2, η έκφραση διαδέχεται μια άλλη, πιο ουδέτερη: *πλήξη για χαρά*.

90. Π 37.

τραγούδι του Ζίδρου,⁹¹ όπου, στο πουλί που του λέει ότι τόσα χρόνια στα βουνά έπρεπε να έχει βρει βοτάνια να φάει να μην πεθάνει, ο ήρωας απαντά:

Τι λες, μωρέ πουλάκι αυτού, γιατί με καταριέσαι;

Σε οποιαδήποτε ελληνική οικογένεια – στην παραδοσιακή κοινωνία αλλά και στην κοινωνία των ημερών μας – θα λέγανε στη μάνα που θα εκφραζόταν σαν τη μάνα της παραλογής: «Κουνήσου από τη θέση σου, γρουσουζα!». Σ' αυτό το στάδιο, μπορεί να ειπωθεί ότι η μάνα δεν εκφράζει πια μόνο καταχρηστικές αξιώσεις, αλλά προκαλεί, δημιουργεί με τα λόγια της τον μελλοντικό όλεθρο.

Ο Κωσταντής πάντως υπόσχεται στη μάνα του να της φέρει αυτός την Αρετή: *εγώ θα σου τη φέρω, και, σε 15 από τις 70 παραλλαγές, η υπόσχεση αυτή παίρνει τη μορφή επίσημου όρκου: το Θιο της έβαλ' εγγυτή,*⁹² *βάλλω τον ουρανό κριτήν,*⁹³ *τον ήλιο βάζουν (ή: βάλλω) μάρτυρα*⁹⁴ κτλ. Ο όρκος βρίσκεται στις 6 από τις 7 ποντιακές παραλλαγές. Όρκος με τον ήλιο ή τον ουρανό εγγυητή βρίσκεται και σε παραλογές όπου ο ήρωας λ.χ. ζητά αναβολή από τον δράκο για να προλάβει να παντρευτεί.⁹⁵ Στο τραγούδι του Νεκρού Αδερφού το μοτίβο του όρκου έχει ίσως σκοπό να ενοχοποιήσει τον Κωσταντή, ο οποίος, λόγω του θανάτου του, δεν θα είναι σε θέση να τηρήσει τον όρκο του, και θα βρεθεί άθελά του επίορκος. Δεν αποκλείεται το μοτίβο να προέρχεται από την επιθυμία μερικών τραγουδιστών ή ομάδων να μην παρουσιάσουν μόνο τη μάνα ως ένοχη.

Έρχεται λοιπόν, ως άμεση συνέπεια της γρουσουζικής πρόβλεψης της μάνας, ο χρόνος δίσεχτος. Η έκφραση, υπό διάφορες μορφές (βίσεχτος, δίσεφτος, αδύστευτος, δύσορτος) απαντά σε 31 παραλλαγές,⁹⁶ ενίοτε συμπληρωμένη με εκφράσεις σαν: *η μέρα πικραμένη, μήνας οργισμένος, ώρα οργισμένη, μήνες ποντισμένοι, οι μήνες άνω κάτω* κτλ. Σε 11 παραλλαγές πάλι⁹⁷ η λέξη δίσεχτος αντικαθίσταται με την ευκολότερη και πιο αδύνατη λέξη δύστυχος, *δυστυχισμένος*, ή, σ' ένα δεύτερο στάδιο παραμόρφωσης, *κακόμοιρος*.

91. AA 185.

92. Π 12, 13, 48, 54.

93. Π 44.

94. Π 49, 68.

95. Βλ. E. Moser-Karagiannis, «Κόρη ή γιος της αστραπής κι ο δράκος», *Littérature orale de la Grèce moderne*, Αθήνα, Δωδώνη, 2005, σσ. 181-262.

96. Π 2-4, 6, 7, 9, 10, 12-14, 16, 20, 23, 25, 31-36, 43-48, 52, 53, 58, 62, 63, 70.

97. Π 11, 17, 19, 24, 30, 38, 40, 41, 55, 57, 67.

Πεθαίνουν και τα εννιά αγόρια, συμπεριλαμβανομένου και του Κωσταντή.

Ο θάνατος του Κωσταντή γίνεται αφορμή για μια τρίτη πράξη της μάνας, τη χειρότερη απ' όλες. Υπάρχει σαφώς μια κλιμάκωση στην παραλογή του Νεκρού Αδερφού: κάθε πράξη της μάνας είναι χειρότερη από την προηγούμενη. Τούτη τη φορά, καταριέται τον νεκρό γιο της. Οι 37 από τις 70 παραλλαγές⁹⁸ περιέχουν μια λέξη που δηλώνει την κατάρρα: *καταριέται, ή καταριόταν, ή πικροκαταριούδαν, βλαστήμα, αναθεματίζει,*

Ανάθεμά σε, Κωσταντή, και μυριανάθεμά σε.

Συμβαίνει⁹⁹ το τραγούδι να λέει απλώς: *ανέσπα τα μαλλιά της*, αλλά εκ των υστέρων η πράξη της χαρακτηρίζεται κι αυτή ανάθεμα: *τ' ανάθεμα τον έβγαλε...* Όστε θα μπορούσαν να προστεθούν στον παραπάνω κατάλογο άλλες 14 παραλλαγές¹⁰⁰ που περιορίζονται στο να λένε: *τραβούσε τα μαλλιά της*, ή και απλώς *έκλαιγε*, καθώς οι πράξεις αυτές έχουν το ίδιο αποτέλεσμα, π.χ.:

*από το κλάμαν το πολλύ ο τάφος εβαρέθη.*¹⁰¹

Επί πλέον, 24 παραλλαγές,¹⁰² άσχετα αν περιέχουν ή όχι μια από τις λέξεις που δηλώνουν την κατάρρα, δίνουν το περιεχόμενο αυτής της κατάρρας. Ο δημοτικός ποιητής δημιούργησε εδώ μια όντως εκπληκτική ποιηκιλία:

- (1) *η γης να μη σε (ή: τουν) φάει,*¹⁰³ *να μη σε φάει το χώμα, να μη σε κόψει πλάκα,*¹⁰⁴ *όλοι οι γιοι να λιώνουνε κι ο Κώστας να μη λιώσει,*¹⁰⁵ *η γη ας σε ρίψει όξω.*¹⁰⁶
- (2) *Πέτρα να γίνει ο Κωσταντής, λιθάρι να μη λιώσει,*¹⁰⁷ *Πέτρα να γίνεις, Κωσταντή, σίδερο να μη λιώσεις,*¹⁰⁸ *Όσο λιώνει το σίδερο να λιώνει ο Κωσταντίνος,*¹⁰⁹ *Κώστα, πως λιών' το σίδερο να λιώσει το κορμί σου,*¹¹⁰ *ατσάλι να γενείς / να μη λιώσεις.*¹¹¹

98. Π 1, 3, 6-13, 16, 17, 19, 23, 24, 28, 30, 35-43, 48, 51, 54-58, 61-64, 67.

99. Π 13.

100. Π 2, 13, 20, 25, 29, 44, 45, 47, 52, 53, 63-66.

101. Π 3.

102. Π 1, 4, 8, 12, 15, 17, 19, 21, 22, 24, 28, 30, 38, 39, 42, 43, 47, 49-51, 57, 68-70.

103. Π 1, 47.

104. Π 22.

105. Π 19.

106. Π 50.

107. Π 8.

108. Π 39.

109. Π 21.

110. Π 57.

111. Π 30.

- (3) την πίσσα να 'χει ο Κωσταντής,¹¹² σήκω, πισσάρη Κωσταντή.¹¹³
 (4) τις πλάκες ανασηκώνει: / σήκω, Κωσταντινάκι μου,¹¹⁴ ασήκω απάνου,¹¹⁵ σήκου,¹¹⁶ για σήκου σήκου.¹¹⁷
 (5) Να δώσει ο Θιος [...] να γιν' του χώμα σ' άλουγου.¹¹⁸
 (6) Σε ποντιακές παραλλαγές, οι ίδιες φόρμουλες βρίσκονται διατυπωμένες στην οριστική: ατόν η γη 'κ εδέχτηκε ουδέ και τα θηρία.¹¹⁹
 Παρουσιάζεται δηλαδή το αποτέλεσμα της κατάρρας, στη θέση της ίδιας της κατάρρας – μάλλον για να σβηστεί η ενοχή της μάνας.¹²⁰

Η μεταθανάτια κατάρρα να μη λιώσει ο νεκρός είναι ίσως η πιο βαριά που ξέρει το νεοελληνικό φαντασιακό. Ο νεκρός που δεν λιώνει βρικόλακιάζει. Οι κατάρρες Σήκω, πισσάρη, σήκω απάνου αυτό ακριβώς εννοούν. Η μάνα μάλιστα τις πλάκες ανασηκώνει, για να βοηθήσει στο τερατώδες έργο. Στο επόμενο μοτίβο, μερικές παραλλαγές θα πουν ότι ο Κωσταντής,¹²¹ ή ο Άδης,¹²² ή πάλι η γης¹²³ βαρέθηκε την κατάρρα, ή ότι του κακοφάνηκε, ή του βαρυφάνη,¹²⁴ αλλά οι περισσότερες παρουσιάζουν την έξοδο του βρικόλακα από τον τάφο ως άμεσο, αντικειμενικό – οιονεί μηχανικό – αποτέλεσμα της μητρικής κατάρρας.

Για να ικανοποιήσει λοιπόν, πέρα από τον θάνατο, με πείσμα ανήκουστο, μια καταχρηστική αξίωση, που μοιάζει να έχει γίνει πια και άσκοπη (σε τι να βοηθήσει πια η Αρετή;), μια μάνα δεν διστάζει, εν γνώσει, να μετατρέψει τον νεκρό της γιο σε βρικόλακα.

Ακολουθεί η υπερφυσική και μακάβρια σκηνή όπου ο Κωσταντής βγαίνει από τον τάφο,

κάνει το μνήμα ντ' άλογο και το λαζάρι σέλλα¹²⁵

και φτάνει στη Βαβυλώνα, ή τέλος πάντων στο μέρος που είναι παντρεμένη η αδερφή του.

112. Π 17.

113. Π 51.

114. Π 12.

115. Π 15.

116. Π 68.

117. Π 49.

118. Π 28.

119. Π 4 και 70.

120. Είναι η γενική τάση των ποντιακών παραλλαγών: βάζουν την Ερην' ν' αρνείται, σαν τη μάνα της, το προξενιά, τονίζουν τον όρκο του Κωσταντή κ.ο.κ.

121. Π 3, 23, 35, 47.

122. Π 25, 52, 53.

123. Π 62.

124. Π 9, 21, 39, 40.

125. Π 3.

Το επεισόδιο αυτό περιέχει δυο μοτίβα, από τα οποία το πιο γνωστό – προφανώς λόγω του δραματικού χαρακτήρα του – είναι η σκηνή όπου η Αρετή ρωτά τον αδερφό της αν πρέπει ν' αλλάξει ρούχα για να φορέσει γιορτινά ή πένθιμα, και όπου ο Κωσταντής της απαντά να έρθει όπως είναι. Το άλλο μοτίβο, το πρώτο στη σειρά της αφήγησης, είναι όμως κατά πολύ το πιο σημαντικό. Περνά απαρατήρητο επειδή είναι πολύ σύντομο, φαινομενικά ανώδυνο και βρίσκεται χωμένο ανάμεσα σε δυο επεισόδια εξίσου εντυπωσιακά. Το μικρό μοτίβο μας πληροφορεί απλώς για την κατάσταση της Αρετής τη στιγμή που την ξαναβρίσκει ο Κωσταντής.

Έξι παραλλαγές¹²⁶ λένε ότι βρίσκεται σπίτι της, και άλλες πέντε,¹²⁷ χωρίς να το λένε ρητά, το εννοούν: 11 συνολικά. Άλλες τρεις¹²⁸ προσθέτουν ότι φροντίζει το μωρό της:

*κι ατέ έλουζεν το νήπιον και 'ς σην κλίνην εβάλλ'νεν.*¹²⁹

Άλλες εννέα λένε ότι βρίσκεται στον κήπο,¹³⁰ στη βρύση,¹³¹ στον ποταμό να πλένει, ή στο ρέμα.¹³² Συνολικά δηλαδή, μια δεύτερη ομάδα από 12 παραλλαγές τη δείχνουν ν' ασχολείται με τις φροντίδες της καθημερινής ζωής μιας παντρεμένης γυναίκας. Σ' αυτές πρέπει ακόμα να προστεθούν τρεις... φροϋντικές παραλλαγές¹³³ που λένε ότι η Αρετή εχτενίζουσαν όξου στο φεγγαράκι.

Αλλά 35 άλλες παραλλαγές,¹³⁴ δηλαδή η μια στις δύο παραλλαγές του συνολικού corpus, τη δείχνουν να διασκεδάζει. Συνήθως (σε 33 παραλλαγές) χορεύει: στ' αρχοντικό της, σε γάμο, σε πανηγύρι, σ' εννιά χορούς πιασμένη, στον κάμπο ξεζωνάτη,

*Βρίσκει χορό τρικούβεργο, η Αρετή τον σέρνει.*¹³⁵

Οι υπόλοιπες δύο παραλλαγές λένε η μια ότι ήταν με τες χαρές της ούλλες,¹³⁶ η άλλη ότι ο Κωσταντής τη βρήκε στη σούσαν τζ' ετραούαν, στην αιώρα να τραγουδά.¹³⁷

126. Π 5, 20, 29, 42, 52, 58.

127. Π 10, 15-17, 61.

128. Π 4, 34, 70.

129. Π 34.

130. Π 51.

131. Π 11, 19, 24, 28, 57, 62.

132. Π 30 και 55 αντίστοιχα.

133. Π 12, 48, 63.

134. Π 2, 3, 6-9, 11, 13, 14, 18, 21-23, 25-27, 35-41, 43-47, 49, 50, 54, 64-66, 68.

135. Π 39.

136. Π 25.

137. Π 2.

Η Αρετή λοιπόν 26 φορές ζει την ομαλή ζωή μιας νέας παντρεμένης γυναίκας, 35 φορές χορεύει και διασκεδάζει. Με άλλα λόγια είναι ευτυχισμένη. Βίον ανθόσπαρτον. Ούτε μια φορά δεν αναφέρεται η παραμικρή δυσκολία.

Σ' αυτό το τραγούδι τα πάντα ανατρέπονται. Ο γάμος σε μακρινή χώρα – στη Βαβυλώνα μάλιστα – αντί να επιφέρει καταστροφές, αποβαίνει πηγή ευτυχίας. Ο Κωσταντής, με την ανεκτή αλλά εγωιστική ίσως πρωτοβουλία του, έσωσε την αδερφή του, εξασφάλισε την ευδαιμονία της. Η Αρετή ξέφυγε από το θανατικό, από τον χρόνο τον δίσεχτο, εκείνη μόνο δεν απεβίωσε και ζει ευτυχισμένη. Και απ' αυτήν την όαση ευτυχίας έρχεται τώρα η μάνα της, μέσω του γιου της που τον έκανε βρικόλακα, να την αποσπάσει. Προς τι; Τι νόημα μπορεί να 'χει αυτή η κλήση; Θα μας το δείξει το τέλος του τραγουδιού.

Ακολουθεί το πολύ γνωστό επεισόδιο της διαδρομής πάνω στο άλογο της Αρετής με τον νεκρό αδερφό της. Περιέχει δύο βασικά στοιχεία. Το ένα – το δεύτερο στη σειρά της αφήγησης – είναι η γέννηση, κατόπιν του σχολίου των πουλιών και η συνεχής αύξηση των υποψιών της Αρετής, που καταλαβαίνει προοδευτικά ότι ο αδερφός της είναι νεκρός και οι δικαιολογίες που αυτοσχεδιάζει ο Κωσταντής για να εξηγήσει τη χαλασμένη όψη του, τη μυρωδιά του λιβανιού κτλ. Αυτό το στοιχείο κατέχει εντελώς εξαιρετική δραματική δύναμη και συγκινησιακή φόρτιση και αποτελεί αριστούργημα της δημιουργίας του δημοτικού ποιητή. Αλλά, από την άποψη που μας απασχολεί, του νοήματος του τραγουδιού, σημαντικότερο είναι το άλλο στοιχείο – το πρώτο στη σειρά της αφήγησης – δηλαδή τα λόγια των πουλιών, που παρατηρούν και κρίνουν τη σκηνή.

Σε μερικές παραλλαγές, ειδικά αλλά όχι μόνο ποντιακές, τα πουλιά περιορίζονται στο να διαπιστώσουν τη συνύπαρξη της ζωντανής και του νεκρού:

*Απ' έμπρου πάει το κόρασον, κι απουπίσ' το βλεμίριν*¹³⁸

Ή αλλού:

*Γιά δε κοράσιον όμορφον το σέρνει αποθαμένος.*¹³⁹

Σ' ένα δεύτερο στάδιο, τα πουλιά εκφράζουν με διάφορους τρόπους την έκπληξή τους:

*πώς περπατεί ο ζωντανός με τον αποθαμένο,*¹⁴⁰

πώς περπατάς και σιργινάς;, τι είν' αυτό που γένιτι;, τι γλέπω το βα-

138. Π 4. Βλ. και 31-34 και 69, 70.

139. Π 14. Βλ. και 3, 20, 23, 45, 46, 65, 66.

140. Π 10.

ριόμοιρο;¹⁴¹, καθώς και το πρωτοφανές του συμβάντος: ποιος είδε;¹⁴², αμ' πού αλλού εγίνηκε;¹⁴³ κ.ο.κ.

Αλλά τα πιο σημαντικά σχόλια των πουλιών είναι εκείνα όπου εμφανίζονται αφηρημένες λέξεις που ανήκουν στο οργανωμένο λεξιλόγιο του κακού και της αδικίας, το οποίο διατυπώνεται συχνά μέσω του πολύμορφου στίχου: Δεν είναι κρίμα κι άδικο... Στο corpus της παρούσας μελέτης, ο πιο σημαντικός τομέας αυτού του λεξιλογίου είναι, για ευνόητους λόγους, οι λέξεις που δηλώνουν το παράδοξο και το σκανδαλώδες: θάμα, θάμασμα, αντίθαμα, παράξενο, παραξενιά και το ρήμα θαμάζομαι. Οι λέξεις αυτές απαντάνε σε 17 παραλλαγές,¹⁴⁴ συχνά άσχετα με τη φόρμουλα Δε είναι κρίμα κι άδικο... Το ημιστίχιο αυτό απαντά, συμπληρωμένο με τις λέξεις αμαρτία, μεγάλη αδικία, κακό μεγάλο, παράπονο μεγάλο (και φυσικά παράξενο μεγάλο) 12 φορές.¹⁴⁵ Οι λέξεις κακό¹⁴⁶ και προ παντός κρίμα¹⁴⁷ απαντάνε και μόνες τους, ανεξάρτητα από τον στίχο. Τέλος, εμφανίζεται μια φορά¹⁴⁸ η έκφραση δεν πρόποννε:

Δεν πρόποννε οι ζουντανοί μι τους απουθαμένους,

που δηλώνει το ανάρμοστο, το απρεπές μιας πράξης ή μιας κατάστασης, και που ανήκει κι αυτή στο ίδιο λεξικό σύνολο.¹⁴⁹

Τα πουλιά, που στα δημοτικά τραγούδια βλέπουν και ξέρουν περισσότερα από τους ανθρώπους,¹⁵⁰ και που εδώ ο Κωσταντής προσπαθεί να υποτιμήσει το μήνυμά τους για να παραπλανήσει την αδερφή του – το ίδιο συμβαίνει στις ποντιακές παραλλαγές του θανάτου του Ακριτά, όπου ο Ακριτάς χαρακτηρίζεται μικρά και παλαλά τα πουλιά που αναγγέλλουν

141. Π 25, 1 και 54 αντίστοιχα.

142. Π 12. Βλ. και 35, 48, 52, 53, 62.

143. Π 26.

144. Π 5, 7, 9, 12, 13, 15, 24, 28, 29, 36, 38, 41, 51, 62-64.

145. Π 17, 18, 21, 24, 27, 30, 47, 48, 51, 55, 61, 63.

146. Π 6.

147. Π 2, 22, 44, 49, 50, 68.

148. Π 37.

149. Π Το σύνολο αυτό έχει μελετηθεί από τον γράφοντα: G. Saunier, *Adikia; le Mal et l'Injustice dans les chansons populaires grecques*, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1979 (Πρώτο μέρος, σσ. 33-132), και όσον αφορά τον πολύμορφο στίχο, κεφ. III, σσ. 99-132. Ο στίχος μελετάται σ' όλες τις εμφανίσεις του, ακόμα και στις υποτυπώδεις, στο τραγούδι του Νεκρού Αδερφού αλλά και στο τραγούδι «Ο Κωσταντής ζευγμένος με βουβάλι» (AA, σσ. 8-9) και σε διάφορα νεότερα κείμενα: μοιρολόγια, δίστιχα κτλ. Για το τραγούδι του Νεκρού Αδερφού εξετάζονται 262 παραλλαγές, δημοσιευμένες και ανέκδοτες. Γ' αποτελέσματα – ειδικά η αριθμητική υπεροχή του σημασιολογικού πεδίου του θαύματος – δεν διαφέρουν αισθητά από εκείνα της παρούσας μελέτης.

150. Βλ. E. Karagiannis-Moser, *Le Bestiaire de la chanson populaire grecque moderne*, Παρίσι, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, σσ. 255-263.

τον θάνατό του¹⁵¹ – τα πουλιά λοιπόν εκφράζουν εδώ, με το ειδικό κύρος που τους ανήκει, την κρίση του δημοτικού ποιητή για το επεισόδιο του μακάβριου ταξιδιού, δηλαδή για το ανακάτεμα ζωντανών και νεκρών, του απάνω και του κάτω κόσμου: είναι μέγιστο, ανήκουστο κακό. Αλλά το ανακάτεμα αυτό, που αποτελεί και το κορύφωμα της ιστορίας του Νεκρού Αδερφού, δεν είναι παρά το αποτέλεσμα της συνεχούς παράβασης, κυρίως από τη μάνα, των βασικών κανόνων της οικογενειακής ζωής και της στοιχειώδους ηθικής.

Κάποια στιγμή ο Κωσταντής και η Αρετή φτάνουν κοντά στο σπίτι τους. Ο Κωσταντής βρίσκει συνήθως μια πρόφαση για ν' αφήσει την αδερφή του και να επιστρέψει στο νεκροταφείο, να ξαναβρεί τον τάφο του. Ακολουθεί η σκηνή όπου ανταμώνουν μάνα και κόρη. Είναι κι αυτό πανέμορφο και ποιητικότερο επεισόδιο, με τον διάλογο διά μέσου της σφαλιστής πόρτας, με τη μάνα που πιστεύει πως ο καινούργιος επισκέπτης είναι πάλι ο Χάρος, και μερικές φορές με την τελική μεταμόρφωση της Αρετής ή και των δύο γυναικών, σε πουλιά. Σπάνιο λογοτεχνικό κατόρθωμα. Για την παρούσα μελέτη όμως σημασία έχει το αντικειμενικό αποτέλεσμα της όλης περιπέτειας.

Από τις 70 παραλλαγές, οι 25 είναι ημιτελείς ή αποσπασματικές, ή κάπως φθαρμένες σ' αυτό το σημείο.¹⁵² Το φαινόμενο είναι συνηθισμένο. Όταν ένα τραγούδι καταλήγει σε μια σκηνή σκληρή, οδυνηρή, θλιβερή, συμβαίνει ο τραγουδιστής να παραλείπει το τέλος ή να το παραμορφώνει, ενδεχομένως χάρη σ' ένα συμφυρμό. Αυτό συμβαίνει λ.χ. στο τραγούδι «του Μικροκωσταντίνου», όπου λίγοι τραγουδιστές μόνο το αποφασίζουν να διηγηθούν τον άγριο φόνο της μάνας από τον γιο της.¹⁵³

Σε 9 παραλλαγές του Νεκρού Αδερφού¹⁵⁴ πεθαίνει μόνο η μάνα, αλλά σε δύο απ' αυτές¹⁵⁵ η Αρετή γίνεται πουλί, οπότε εξυπακούεται ο θάνατός της. Σε άλλες παραλλαγές άλλωστε¹⁵⁶ απαντά υπό διάφορες μορφές αυτό το μοτίβο του πουλιού, ή των πουλιών, που αφορά πότε τη μια, πότε την άλλη των γυναικών, και εμφανίζεται ενίοτε ως απλή ανάμνηση: η μάνα λ.χ. αποκαλεί την κόρη της *αμίλετον πουλλόπον*.¹⁵⁷

Στις υπόλοιπες 29 παραλλαγές μάνα και κόρη πεθαίνουν και οι δύο, συνήθως αγκαλιασμένες. Μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι στο σύνολο

151. Λαογραφία Α' 235, 25. Βλ. Saunier, *Συναγωγή*, ό.π., σ. 275.

152. Π 4, 7, 9, 10, 16, 18, 19, 22, 28, 31-33, 36-38, 40, 43, 51, 56, 59, 60, 65, 66, 68, 70.

153. Βλ. Saunier, *Adikia*, ό.π., σσ. 178-180.

154. Π 3, 10, 12, 17, 20, 23, 39, 42, 49.

155. Π 3 και 23.

156. Π 21, 24, 26, 27, 34, 46, 57.

157. Π 34.

σχεδόν των ολοκληρωμένων παραλλαγών πεθαίνουν μάνα και κόρη.

Το αγκάλιασμά τους είναι άκρως συμβολικό. Η Αρετή ήταν ήδη καταδικασμένη, από το ταξίδι της με τον βρικόλακα: δεν ταξιδεύει κανείς μ' ένα νεκρό παρά μόνο για να πάει προς τον Άδη. Αλλά ο θάνατός της επεμβαίνει τη στιγμή που βρίσκεται στην αγκαλιά της μάνας της, γιατί η επαφή με αυτή τη μάνα συμβολίζει, πραγματοποιεί τον θάνατο.

Έτσι, ολοκληρώνεται το καταστρεπτικό έργο της μάνας, η οποία από την αρχή ως το τέλος το επιτέλεσε με ειδική συνέπεια, παραβαίνοντας, με αυξάνουσα βαρύτητα όλους τους ηθικούς νόμους: προσπάθησε να παρεμποδίσει τον γάμο της κόρης της προβάλλοντας ανεπίτρεπτες αξιώσεις, προκάλεσε τον όλεθρο, τον θάνατο και των εννέα γιων της, με τη γρουσουζίκη πρόβλεψή της, καταράστηκε τον νεκρό γιο της και τον έκανε βρικόλακα. Η κόρη της είχε γλιτώσει και γνώριζε την ευτυχία μακριά της. Εκείνη όμως κατάφερε να τη φέρει κοντά της, στον τόπο του ολέθρου, στη θανατηφόρα αγκαλιά της και τώρα πεθαίνουν και οι δυο. Ξεκινώντας από μια ιδεώδη οικογενειακή κατάσταση, κατάφερε να την καταστρέψει ολοκληρωτικά και να εδραιώσει στη θέση της το βασίλειο του θανάτου.

Η μεταμόρφωση της Αρετής, συχνά και της μάνας της, σε κουκουβάγια (μία φορά,¹⁵⁸ σε δεκοχτούρα) συμπληρώνει θαυμάσια, τόσο από λογοτεχνική όσο και από μυθική άποψη, αυτή την ιστορία θανάτου: τα πουλιά αυτά είναι πένθιμα, αναγγέλλουν και συμβολίζουν τον θάνατο. Η κουκουβάγια είναι και νυχτοπούλι. Έτσι κλείνει ο κύκλος που άρχισε με το νυκτερινό λούσιμο: περάσαμε από τον συμβολικό στον πραγματικό Άδη.

Φαίνεται τώρα καθαρά πόσο η λογοτεχνική τελειότητα του τραγουδιού (η χάρη της νυκτερινής σκηνής, η διαδρομή με το άλογο και με το σχόλιο των πουλιών, ο διάλογος της μάνας με την κόρη διά μέσου της κλειστής πόρτας κτλ.) αποτελεί ένα είδος πέπλου, ή μανδύα, που τείνει ν' αποκρύψει το αντικειμενικό μυθικό νόημα του τραγουδιού. Η μάνα δεν είναι, όπως τείνουμε να το πιστέψουμε όταν ακούμε απονήρευτα αυτή την όμορφη, ποιητική και οιονεί απόκοσμη ιστορία, αθώο και αδικημένο θύμα μιας ανηλεούς μοίρας – είναι η πραγματική πηγή όλου του κακού.

Είναι αλήθεια ότι σ' αυτό το τραγούδι κανένα πρόσωπο δεν είναι απόλυτα αθώο, εκτός από την Αρετή – πράγμα που το συμβολίζει ίσως τ' όνομά της. Αλλά το σφάλμα του Κωσταντή, που θα μπορούσε να είναι ολέθριο σε άλλες συνθήκες, αποβαίνει εδώ, σ' έναν κόσμο όπου τα πάντα αντιστρέφονται, ευεργετικό, σωτήριο, μέχρι τη στιγμή που καταφέρει η

158. Π 57.

μάννα ν' αναιρέσει τ' αποτελέσματά του. Όστε το σφάλμα αυτό παραμένει θεωρητικό, ή απλούστατα παύει να είναι σφάλμα. Ενώ η μάννα αντικατέστησε σταθερά τον νόμο με την ανομία, διατάραξε συθέμελα την τάξη των πραγμάτων, έφερε τον Άδη επί της γης.

Η μάννα του Νεκρού Αδερφού δεν είναι η μόνη μάννα που καταράται ένα γιο της στα δημοτικά τραγούδια: στη μυθική παραλογή «Των εννέα αδερφών στον πόλεμο»,¹⁵⁹ μια άλλη μάννα καταριέται ομοίως τον μικρότερο γιο της, που κατά σύμπτωση λέγεται κι εκείνος Μικροκωσταντίνος. Γενικότερα, στις παραλογές της οικογενειακής ζωής, η μάννα εγκληματεί πολύ συχνά. Είναι η «Μάννα φόνισσα»¹⁶⁰ που σκοτώνει τον γιο της επειδή ανακάλυψε τη μοιχεία της και σεβρίζει το συκώτι του στον πατέρα του, είναι η νέα μητέρα που θέλει να γκρεμίσει τον νεογέννητο γιο της,¹⁶¹ είναι η μάννα που προτείνει στον γιο της να παίξουνε της νύχτας τα παιχνίδια,¹⁶² και στην Κύπρο μια άλλη μάννα αιμομίκτρια που σκοτώνει τη νύφη της¹⁶³ κ.ο.κ. Αλλά η μάννα του Νεκρού Αδερφού αποτελεί ίσως ακραία περίπτωση, όχι μόνο επειδή είναι υπεύθυνη για τον θάνατο και των δέκα παιδιών της, αλλά λόγω των συμπαντικών διαστάσεων που παίρνουν οι πράξεις της.

Αν το τραγούδι του Νεκρού Αδερφού έχει διδακτικό νόημα – και δεν μπορεί να μην έχει – αυτό πρέπει να είναι ένα δίδαγμα a contrario ένα είδος οδηγού, εγχειριδίου της ανομίας, δηλαδή του τι δεν πρέπει να γίνει.

Το τραγούδι του Νεκρού Αδερφού ενώνει μια σπάνια λογοτεχνική ομορφιά μ' ένα άγριο δίδαγμα τήρησης των φυσικών και ηθικών νόμων που διέπουν το ανθρωπινό σύμπαν.

Κατάλογος των παραλλαγών

1. Ακαδημία Αθηνών, ΕΔΤ, Εκλογή Α', ό.π. (ΑΑ) Α' σ. 311 (= Ύλη Πολίτη 179. Σαρακατσαναίοι).
2. ΑΑ. Α' σ. 312 (= Λαογραφία Ε' 371-3, Λευκωσία Κύπρου).
3. ΑΑ. Β' σ. 315 (= Κριάρης, Πλήρης συλλογή Κρητικών δημοδών ασμάτων, 2η έκδ. 1920, 221-224 # ΝΓΠ 63 ΙΑ' = Α. Jeannaraki 229-231, αρ. 293).
4. ΑΑ. Γ' σ. 317 (= Σ. Ιωαννίδης, Ιστορία και στατιστική της Τραπε-

159. ΑΑ, σ. 72 Γ.

160. ΑΑ, σσ. 368-371.

161. «Παιδοκτόνος και πέρδικα», ΑΑ, σσ. 448-449.

162. ΑΑ, σσ. 437-438.

163. ΑΑ, σσ. 438-439.

- ζούντος, Κ/π 1870, 283-284, αρ. 15 = ΝΓΠ 57 Η').
5. Ν. Γ. Πολίτης, «Το δημοτικόν άσμα περί του νεκρού αδερφού», ό.π., *Λαογραφικά Σύμμεικτα τ. Δ' (= ΝΓΠ) 47 Α' (Αθήνα)*.
 6. ΝΓΠ 49 Β' (Όλυμπος).
 7. ΝΓΠ 50 Γ' (Πάρος).
 8. ΝΓΠ 51 Δ' (Στρατιωτικό Νοσοκομείο Αθηνών, Δροσίνης).
 9. ΝΓΠ 53 Ε' (Βάρνα).
 10. ΝΓΠ 54 ΣΤ' (Βάρνα).
 11. ΝΓΠ 55 Ζ' (Μάδυτος).
 12. ΝΓΠ 58 Θ' (= Fauriel II 406 = Ζαμπέλιος 713 = Passow 394, 517 = *Λελέκος Δημοτική Ανθολογία 203 κτλ.*).
 13. ΝΓΠ 60 Ι' (= Μανούσος Β' 73).
 14. ΝΓΠ 65 ΙΒ' (Κρήτη).
 15. ΝΓΠ 66 ΙΓ' (= Tommaseo III 347 = Passow 396, 518, *Επτάνησα*).
 16. ΝΓΠ 68 ΙΔ' (= Tommaseo III 349 = Passow 397, 519, *Ζάκυνθος*).
 17. ΝΓΠ 68 ΙΕ' (= Α. Ιατρίδης 87, *Στερεά*).
 18. ΝΓΠ 70 ΙΣΤ' (= *Λελέκος ΔΑ 1868, σσ. 203-207, Πελοπόννησος*).
 19. ΝΓΠ 71 ΙΖ' (= *Πανδώρα ΙΓ' (1862) 367, Ηλεία*).
 20. ΝΓΠ 74 ΙΗ' (Καρδάμυλη Χίου).
 21. ΝΓΠ 75 ΙΘ' («Εξ Ερμουπόλεως σταλέν»).
 22. ΝΓΠ 76 Κ' (Συνασός της Καππαδοκίας).
 23. Η. Lüdeke, ΕΔΤ Α', Αθήνα 1947, 15, 14 (επ. Ρεθύμνου).
 24. Η. Lüdeke, ό.π., 17, 15 (= Παπαζαφειρόπουλος, *Περισυναγωγή*, 60, Πελοπόννησος).
 25. Η. Lüdeke, ό.π., 19, 16 (Αγρός Κύπρου).
 26. Η. Lüdeke, ό.π., 23, 17 (= Πασαγιάνης 158, 215, Μάνη).
 27. Η. Lüdeke, ό.π., 26, 18 (= Πασαγιάνης 160, 216, Μάνη).
 28. Β. Κυπαρίσσης, *Τραγούδια της Χαλκιδικής, Θεσσαλονίκη 1940, 74, 217*.
 29. Ξ. Φαρμακίδης, *Κύπρια έπη, Λευκωσία 1926, 30, 7*.
 30. Γ. Ταρσούλη, *Μωραΐτικα Τραγούδια, Αθήνα 1944, 82, 114, 31*.
 31. *Αρχεϊόν Πόντου (ΑΠ) ΙΒ' 101, 40α (Τρίπολις)*.
 32. ΑΠ ΙΒ' 102 41β (Κερασούντα).
 33. ΑΠ ΙΒ' 103, 42γ (Κερασούντα).
 34. ΑΠ ΙΒ' 105, 43δ (= *Μελανοφρύδης*).
 35. ΑΠ ΙΒ' 134, 5.
 36. Ν. Πέρδικα, *Σχύρος, Αθήνα 1940, 194, 42*.
 37. *Λαογραφία Ε' 578, 2 (Νιγρίτα)*.
 38. *Λαογραφία Ε' 175, 20 (Καστρί Κυνουρίας)*.
 39. *Θρακικά Β' 397-399*.

40. Θρακικά Β' 399-400.
41. Γ. Παχτίκος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα*, Αθήνα 1905, 215, 144 (Θράκη).
42. Γ. Παχτίκος, *ό.π.*, 218, 144α (Θράκη).
43. Μ. Μιχαηλίδης-Νουάρος, *ΔΤ Καρπάθου*, Αθήνα 1928, 98.
44. Κ. Κανελλάκης, *Χιακά ανάλεκτα*, Αθήνα 1890, 58, 49.
45. Μ. Μελισσουργάκη-Αρφαρά, *ΔΤ της Κρήτης, χωριού Μάρθας Ηρακλείου*, Αθήνα 1986, 37, 13.
46. Μ. Μελισσουργάκη-Αρφαρά, *ό.π.*, 39, 13α.
47. Α. Πουλιανός, *Λαϊκά τραγούδια της Ικαρίας*, Αθήνα 1964, 65-68
48. Π. Γνευτός, *Τραγούδια δημοτικά της Ρόδου*, Αλεξάνδρεια 1926, 99.
49. *Ζωγράφειος Αγών*, Α', Κ/π 1891, 17 (Νίσυρος).
50. *Λαογραφία* Π' 47, 10 (Χώρα Κως).
51. *Λαογραφία* ΣΤ' 563, 15 (Εύβοια).
52. *Λαογραφία* ΙΑ' 613 (Κύπρος).
53. Α. Σακελλαρίου, *Τα Κυπριακά Β'*, Αθήνα 1891, 184, 64.
54. *Λαογραφία Β'* 641, 5 (Κέρκυρα).
55. *Λαογραφία Β'* 174 (Κύμη Ευβοίας).
56. Θ. Νημάς, *ΔΤ της Θεσσαλίας, Α' Θεσσαλονίκη* 1981, 45α'.
57. Νημάς *ό.π.* Α' 45β'.
58. Νημάς *ό.π.* Α' 47γ'.
59. Νημάς *ό.π.* Α' 47δ'.
60. Χ. Ρεμπέλης, *Κονιτσιώτικα*, Αθήνα 1953, 61, 122.
61. Ιω. Αρβανίτης, *Από τις πηγές του λαού μας*, Α', Αθήνα 1985, 156 (Πελοπόννησος).
62. Δ. Παπαναγιώτου, *Νεχωρίτικα Τραγούδια*, Αθήνα 1977, 66, 1 (Νεχώρι Υπάτης, Στερεά).
63. Β. Μαστροκώστα - Χρ. Μητροπέτρου, *Συλλογή ΔΤ στη Νότια Εύβοια*, Αθήνα 1993, 58, 35.
64. Ν. Παχτίτη, *Κερκυραϊκά ΔΤ*, Αθήνα 1989, 61, 12.
65. Παχτίτη, *ό.π.* 63, 12α.
66. Γ. Μαρτζούκος, *Κερκυραϊκά ΔΤ*, Αθήνα 1959, 74, 28.
67. Α. Γούσιος, *Τα τραγούδια της πατρίδος μου (Παγγαίον)*, Αθήνα 1901 (Θεσσαλονίκη ²1999), 71, 111.
68. *Νισυριακά Β'* 34, 16.
69. ΑΠ ΙΑ' 25 (= Π. Λαμφίδης, *ΔΤ του Πόντου*, Αθήνα 1960, 80, 31).
70. ΑΠ ΙΑ' 27 (= Π. Λαμφίδης, *ό.π.*, 84, 32).

