

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ

— 119 —

ΕΥΤΥΧΙΑ Δ. ΛΙΑΤΑ

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

Ιστορία και παράδοση

*Ιχνηλατώντας
στο χρόνο
και στο χώρο*

ΑΘΗΝΑ 2011

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

Ιστορία και παράδοση

Ιχνηλατώντας στο χρόνο και στο χώρο



Χορηγός της έκδοσης
Ίδρυμα Λίλιαν Βουδούρη

© Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών
Βασ. Κωνσταντίνου 48, 116 35 Αθήνα
τηλ. 210 72 73 554, fax 210 72 46 212
e-mail: kne@eie.gr

ISBN 978-960-7916-98-3

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ
ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ

— 119 —

ΕΥΤΥΧΙΑ Δ. ΛΙΑΤΑ

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

Ιστορία και παράδοση

Ιχνηλατώντας στο χρόνο και στο χώρο



ΑΘΗΝΑ 2011

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
I. ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	21
Αποκλίνουσες παραλλαγές	33
Η ταινία	44
II. ΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	48
Οι γλεντοκόποι και ο χώρος διασκέδασης	50
Η μοιραία συνάντηση και τα πειστήρια της προδοσίας	65
Ο φόνος και η μετάνοια	81
III. ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ	89
IV. ΤΕΧΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ:	
ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ – ΜΟΥΣΙΚΗ – ΧΟΡΟΣ	101
V. Ο ΛΑΟΣ ΚΑΙ ΟΙ «ΗΡΩΕΣ» ΤΟΥ ΣΤΗ ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ	107
ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΔΙΧΩΣ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	115
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	117
Παραλλαγές	119
Πίνακες	147
Χειρόγραφα	163
Παρτιτούρες	171
ΓΛΩΣΣΑΡΙ	181

ΕΙΣΑΓΩΓΗ



Το τραγούδι του «Μενούση» αγαπήθηκε, τραγουδήθηκε και συχνά ως χορός διαδόθηκε από τη μια ως την άλλη άκρη της Ελλάδας, αλλά κι έξω από τα γεωγραφικά της σύνορα, όπου υπήρξαν ή υπάρχουν θύλακοι ελληνισμού¹, διατηρήθηκε αρυτίδωτο από το χρόνο στη μνήμη των ανθρώπων και μεταδόθηκε από γενιά σε γενιά έως τις μέρες μας. Σε γλέντι και χαρά, σε πόνο και θλίψη, σε πόλεμο και ειρήνη, νανούρισμα, επιθαλάμιο ή στη νοσταλγική ανάπαυλα, ο «Μενούσης» ως ξεχείλισμα ψυχής δεν έλειπε από καμιά ανθρώπινη εκδήλωση συναισθηματικά φορτισμένη. Ποιος, στο όχι πολύ μακρινό παρελθόν, δεν έχει τραγουδήσει, χορέψει ή έστω απλά ακούσει τούτο το «λιτό, αδρό κι απέριττο»² τραγούδι, σε όποιο ελληνικό σχολείο κι αν μαθήτευσε³, σε όποια ελληνική γωνιά κι αν μεγάλωσε;

1. Ανάμεσα στις πολλές εκδοχές του τραγουδιού, που θα αποτελέσουν αντικείμενο της μελέτης αυτής, έχουν συμπεριληφθεί ενδεικτικά και παραλλαγές του από την Αλβανία, την Κύπρο, τη Μικρά Ασία, την Καππαδοκία, τον Πόντο και την Ανατολική Θράκη. Είναι σαφές ότι σε όλες τις περιπτώσεις πρόκειται για τραγούδια ελληνικά και όχι για κάποια βαλκανική ή ανατολίτικη εκδοχή του «Μενούση», καθώς μια τέτοια μελέτη προϋποθέτει άλλης έκτασης και τύπου έρευνα.

2. Έτσι το χαρακτηρίζει ο Πέλος Κατσέλης, ο πρώτος και ο μόνος –αν η βιβλιογραφική μου ενημέρωση δεν με προδίδει– που ασχολήθηκε σε μελέτη του με το δημοτικό αυτό τραγούδι. Πέλος Κατσέλης, «Ο Μενούσιαγας», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 15 Δεκεμβρίου 1935, σ. 8 και αναδημοσίευση στο *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, χρ. Β' (1944), σ. 52-58.

3. Μολονότι το τραγούδι έχει περάσει στην εκπαιδευτική διαδικασία μέσα από το μάθημα της μουσικής και του χορού, δεν νομίζω ότι είχε ποτέ συμπεριληφθεί ως κείμενο στα Αναγνωστικά του Δημοτικού ή στα

Ανήκω κι εγώ στη γενιά που τραγούδησε και χόρευε τον «Μενούση» σε κάποιο δημοτικό σχολείο της ελληνικής επαρχίας και θυμάμαι πως όσο με γοήτευε η μουσικότητα των στίχων τόσο με γέμιζε απορία το νόημά τους: τόσο επιλήψιμο ήταν, λοιπόν, να δει ένας ξένος μια νέα γυναίκα στο πηγάδι ή στον κήπο του σπιτιού της; Φαίνεται πως τούτη η παιδική απορία για την αδικαιολόγητη, βαριά και παράλογη τιμωρία φώλιαζε στο υποσυνείδητό μου δίχως να με απασχολεί ούτε στο νοησιακό ούτε στο ηθικό επίπεδο ως τη στιγμή που ένα τυχαίο περιστατικό αφύπνισε και αναζωπύρωσε τη χρόνια υπνώττουσα περιέργεια κι επιθυμία μου να καταλάβω πώς δικαιολογείται να γίνει τραγούδι, και μάλιστα στα στόματα μικρών παιδιών, η διάπραξη ενός άδικου φονικού.

Το σύντομο χρονικό αυτής της ερευνητικής περιπέτειας ξεκίνησε το καλοκαίρι του 2006, όταν εντελώς τυχαία έπεσε στην αντίληψή μου ένας φάκελος επιγραφόμενος «Ο Μενούσης», ο οποίος συγκαταλεγόταν στα κατάλοιπα του Φίλιππου Ηλιού στο Βιβλιολογικό Εργαστήρι «Φίλιππος Ηλιού» (ΒΕΦΗ), όπου και σήμερα ανήκει. Βλέποντας το ενδιαφέρον μου η φίλη Πόπη Πολέμη, υπεύθυνη του ΒΕΦΗ, μου παραχώρησε το συγκεκριμένο υλικό για μελέτη και για ό,τι ήθελε προκύψει, εξηγώντας μου ότι ο φάκελος ανήκε στον Λέανδρο Βρανούση και ότι μετά το θάνατο εκείνου η χήρα του, Έρα Βρανούση, τον παραχώρησε το 1997 στον Φ. Ηλιού· ο τελευταίος ουδέποτε ασχολήθηκε με το θέμα αυτό κι έτσι ο

αντίστοιχα γυμνασιακά βιβλία της ελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας. Οπωσδήποτε, όμως, η διάδοσή του διευκολύνθηκε και ενισχύθηκε και μέσω της εκπαιδευτικής οδού. Για το θέμα της ένταξης του συγκεκριμένου τραγουδιού στα αναλυτικά προγράμματα του μαθήματος της Ωδικής στη στοιχειώδη εκπαίδευση, βλ. Γιάννης Σταύρου, «Η ελληνική παραδοσιακή μουσική στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Ιστορική ανασκόπηση – σημερινή πραγματικότητα», αδημ. διδ. διατρ., Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2004, σ. 76-92. Επίσης βλ. και Γιώργος Μαυρομαμάτης, «Πήγε ο Μενούσης στο Διδυμότειχο;», στο *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*, Τετράδιο 4 (Αρτα 2008), σ. 13-17. Ας σημειωθεί ότι ο «Μενούσης» διδάσκεται έως σήμερα στις σχολές παραδοσιακών χορών.

φάκελος «Μενούσης» έφτασε στα χέρια μου με τη μορφή που είχε από τον δημιουργό του.

Από τις χρονολογημένες σημειώσεις του Βρανούση –και είναι οι περισσότερες– διαπιστώθηκε ότι το θέμα τον απασχολούσε και συγκέντρωνε υλικό καθ’ όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940· σποραδικά και περιορισμένα σε αριθμό βρίσκουμε και δελτία με βιβλιογραφικές παραπομπές περίπου έως το 1968, χρονική στιγμή κατά την οποία το περιεχόμενο του φακέλου πάγωσε, καθώς έπαψε η ενημέρωση και η τροφοδότησή του με νέα στοιχεία. Ίσως επειδή ακριβώς η ενασχόληση του δημιουργού του με το θέμα αυτό σταμάτησε πολύ νωρίς –ουσιαστικά στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1950–, ο φάκελος δεν είναι ιδιαίτερα πλούσιος ούτε συστηματικά ενημερωμένος· περιλαμβάνει σημειώματα με παραπομπές σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών και άρθρων ή λίγα τραγούδια του «Μενούση», αντιγραμμένα από τον ίδιο τον Βρανούση, και πάντως δεν υπάρχουν καθόλου κείμενα ή έστω απόπειρες από την πλευρά του για κάποια μορφή σύνθεσης μελέτης ή άρθρου. Καθώς το ενδιαφέρον του ηπειρώτη λόγιου Λέανδρου Βρανούση για τον ηπειρώτη λαϊκό ήρωα Μενούση δεν μπόρεσε να τελεσφορήσει, ας θεωρηθεί τούτη η απόπειρα ελάχιστος φόρος τιμής στη μνήμη του.

Μια και το εναρκτήριο λάκτισμα είχε δοθεί, ήταν πολύ εύκολο να ενεργοποιηθούν οι ερευνητικές περιέργειες του ιστορικού και σχεδόν αυτόματα η πρόκληση για την αναψηλάφηση της ιστορίας του Μενούση. Το γεγονός ότι ο «Μενούσης» είναι το μοναδικό ίσως παραδοσιακό τραγούδι –με εξαίρεση ενδεχομένως τα τραγούδια της ξενιτιάς⁴– με τέτοια πανελλήνια διάδοση, διάχυση κι

4. Είναι, βέβαια, αναμενόμενο τα τραγούδια της ξενιτιάς με μικρές, μεγάλες ή δίχως καθόλου παραλλαγές να τραγουδιούνται απ’ άκρο σ’ άκρο της ελληνικής επικράτειας, καθώς ο ξενιτεμός ήταν φαινόμενο γενικευμένο και συνυφασμένο με την ιδιομορφία της ελληνικής φυλής από το βάθος των αιώνων. Ενδεικτικά αναφέρεται ότι το γνωστότατο δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς «Διώξε με μάνα διώξε με...», με πανελλήνια αλλά κι εκτός

αποδοχή και τόση πολυμορφία στις πολυάριθμες παραλλαγές του το καθιστά, αυτό και μόνο, πρόκληση για την έρευνα, καθώς το περιεχόμενό του, μολονότι «κοινός τόπος» στη λαϊκή παράδοση λόγω του αποτρόπαιου της πράξης που το σφραγίζει, κάθε άλλο παρά συνάδει με μια τέτοια μεταχείριση. Πασίγνωστη η υπόθεση του τραγουδιού· τη θυμίζω με δυο λόγια: Κατά τη διάρκεια γλεντιού και υπό την επήρεια μέθης κάποιος υπό μορφή πειράγματος διαβάλλει τη γυναίκα του Μενούση· ο προσβλημένος σύζυγος τη σκοτώνει εν θερμώ· την πράξη διαδέχεται η συνειδητοποίηση και η μεταμέλεια του φονιά. Αυτή είναι η βασική δομή, το στημόνι της ιστορίας του Μενούση. Όμως, η σκηνογραφία και τα υφάδια παρουσιάζουν εντυπωσιακή ποικιλία, αποδέσμευση από το πρότυπο κι ελεύθερη προσαρμογή σε τοπικές δεξιώσεις: οι γλεντοκόποι και τα ονόματά τους, οι χώροι γλεντιού και συνάντησης με τη γυναίκα, αλλά κυρίως τα αναγνωριστικά σημάδια διαφέρουν αξιοσημείωτα στις διάφορες παραλλαγές, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Το πρώτο ερώτημα, λοιπόν, που αυτόματα προκύπτει σχετικά με το τραγούδι αυτό είναι: σε τι οφείλεται η πανελλήνια διάδοση και αποδοχή του, ώστε κάθε τόπος να πολιτογραφεί ως δικό του, ντόπιο, ένα τραγούδι με πολλές –ή μήπως με καμιά– ταυτότητες; Ενδεικτικό της οικειοποίησής του από διάφορους τόπους είναι το γεγονός ότι στο ερώτημα των συλλεκτών λαογραφικής ύλης για τα τραγούδια του τόπου τους οι ντόπιοι κατά κανόνα αναφέρουν και τον «Μενούση» και όλοι σχεδόν οι τοπικοί λόγιοι, εκδότες δημοτικών τραγουδιών το συγκαταλέγουν στις συλλογές παραδοσιακών τραγουδιών του τόπου τους⁵.

Ελλάδας διάδοση, έχει πάνω από 250 παραλλαγές. Παντελής Μπουκάλας, «Τα πουλιά της ξενιτιάς», *Η Καθημερινή*, 18.11.2008, σ. 14.

5. Σε όλες σχεδόν τις γενικές συλλογές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών του 19ου αλλά και του 20ού, ακόμα και του 21ου αιώνα βρίσκει τη θέση του και το τραγούδι του «Μενούση» και μάλιστα στην ηπειρώτικη εκδοχή του, ενώ στις παλαιότερες συλλογές, του 19ου αιώνα, όπως είναι φυσικό για λόγους

Πώς ένα τραγούδι που μιλάει για μια άδικη συζυγοκτονία, συνέπεια αστεϊσμών σε γλεντοκόπι παρέας ανδρών, βρίσκει τέτοια κοινωνική αποδοχή κι ο Μενούσης, αναίτια φονιάς της γυναίκας του, πρόσωπο τραγικό, γίνεται «ήρωας» λαϊκός, πρόσωπο «ηρωικό», αγαπιέται και τραγουδιέται απ' όλους;

που θα εξηγήσουμε παρακάτω, καταγράφεται στην εκδοχή του «Μανώλη». Οι συλλογές, λοιπόν, του 19ου αιώνα, στις οποίες υπάρχει το συγκεκριμένο τραγούδι, είναι: Με τον τίτλο «Ο Μανόλης και ο Ιανίτσαρης» το τραγούδι είχε συμπεριληφθεί στη συλλογή Haxthausen, συγκροτημένη ήδη στα 1815, και θεωρείται βέβαιο ότι αντίγραφο της είχε φτάσει στα χέρια του Fauriel ήδη το 1816· η συλλογή αυτή εκδόθηκε έναν αιώνα αργότερα, Werner von Haxthausen, *Neugriechische Volkslieder*, Münster 1935, σ. 58-60. Έτσι, το τραγούδι είδε για πρώτη φορά το φως της δημοσιότητας στο Cl. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, τόμ. 2: *Chants historiques, romanesques et domestiques*, Παρίσι 1825, σ. 129-133. Τα σχετικά με την παρουσία του τραγουδιού αυτού στα διάφορα τετράδια-στάδια επεξεργασίας του υλικού που χρησιμοποιούσε ο Fauriel βλ. στο Αλέξης Πολίτης, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, ΚΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 1984, σ. 298, 306, 317, 323, 343, 347. Στη βιβλιοθήκη της Βουλής, χφ. 28, υπάρχει η ανέκδοτη έως σήμερα συλλογή *Ποιήματα και τραγούδια ρωμαϊκά συλλεγόμενα υπό του Καπετάν Πρεδλ 1832-33-34-35*, όπου στη σ. 153 υπάρχει το τραγούδι «ο Μανόλης και ο Ιανιτζάρης»· για τη συλλογή αυτή βλ. παρακάτω, σημ. 33. Le Comte de Marcellus, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Παρίσι 1860, σ. 142. Arnoldus Passow, *Popularia Carmina Graeciae. Τραγούδια Ρωμαϊκά*, Αθήνα-Λιψία 1860, σ. 341-342. Joh. Matthias Firmenich-Richartz, *Neugriechische Volksgesänge*, Βερολίνο 1867, σ. 140. Αντ. Μανούσος, «Τραγούδια εθνικά», συναγμένα και διασαφηνισμένα, φυλλάδιο Α', Κέρκυρα 1850, σ. 196-197. N. Tommaseo / P. E. Pavolini, *Canti popolari greci*, Μιλάνο [1909], σ. 117-118· πβ. και την έκδοση του Guido Martellotti, Niccolò Tommaseo, *Canti del popolo greco*, Τορίνο 1943, σ. 90-92. Ενδεικτικά αναφέρουμε και κάποιες άλλες συλλογές, νεότερες έως σύγχρονες, όπου ανθολογείται και το τραγούδι του «Μενούσης»/«Μανώλη»: Γ. Κ. Σπυριδάκης / Α. Μέγας / Δ. Α. Πετρόπουλος, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Εκλογή)*, Λαογραφικό Αρχείο Ακαδημίας Αθηνών, τόμ. Α', Αθήνα 1962, σ. 374-375· Ι. Ν. Κουφός, *Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα 1970, σ. 123· Γιάννης Κορίδης, *Τα ωραιότερα δημοτικά τραγούδια*, τόμ. Δ', Αθήνα 2002, σ. 145. Εξυπακούεται ότι το τραγούδι δεν λείπει από καμιά ηπειρώτικη ή θεσσαλική συλλογή, αλλά να, όμως, που ανθολογείται ως τοπικό δημοτικό τραγούδι και στο Γεωργία Ταρσούλη, *Μωραϊτικά τραγούδια*, Αθήνα 1976, σ. 99, μολονότι η αφηγήτρια αναφέρει ότι το άκουσε από τη μικρασιατίσσα δασκάλα της· για το ίδιο βλ. και σημ. 39.

Καθώς δεν είναι ούτε κλέφτικο ούτε ιστορικό, το τραγούδι του «Μενούση» δεν υμνεί κάποια ανδραγαθήματα των προσώπων-πρωταγωνιστών, ώστε να καταστεί αγαπητό στη λαϊκή ψυχή.

Το τραγούδι δεν θέλει να διηγηθεί μια συγκεκριμένη ιστορία· δεν θέλει να εξυμνήσει κάποιο πρόσωπο ηρωικό και να αφηγηθεί τα κατορθώματά του· είναι ένα τραγούδι-τύπος με δυσδιάκριτη ηθική στόχευση – αν βέβαια υπόκειται κάτι τέτοιο. Είναι ίσως η ακεραιότητα της τιμής της γυναίκας-συζύγου, που δεν επιδέχεται την παραμικρή αμφισβήτηση ούτε για αστεϊσμό; Η γυναίκα του Καίσαρα δεν αρκεί μόνο να είναι αλλά πρέπει και να φαίνεται τίμια. Υπόκειται μήπως κάποιος διδακτισμός για τα κακά της μέθης και τις ακραίες συνέπειές της, όπως ακριβώς τιτλοφορείται και μια παραλλαγή του τραγουδιού; Αλλά, αν σκοπός είναι ο συνετισμός, τούτο γίνεται πολύ έμμεσα, καθώς ούτε άμεση ανθρώπινη καταδίκη της αποτρόπαιας πράξης υπάρχει ούτε θεία κάθαρση επέρχεται στο τέλος του τραγουδιού. Στον «Μενούση» η κάθαρση είναι ατελής, καθώς μετά το φονικό επέρχεται η νηφαλιότητα κι η μεταμέλεια του φονιά, αλλά καμιά μορφή τιμωρίας, έστω και της ηπιότερης (με εξαίρεση μόνο μια παραλλαγή που θα μας απασχολήσει ειδικότερα σε άλλο σημείο), εκτός ίσως από τις ενοχές και τις τύψεις που ως ερινύες θα τον κυνηγούν, όπως το τέλος του τραγουδιού μάς αφήνει να υποθέσουμε· ενώ σε μια άλλη εκδοχή ο υπαίτιος του φόνου ως άλλος Οθέλλος λυτρώνεται αυτοτιμωρούμενος, δηλαδή αυτοκτονώντας με τον ίδιο τρόπο που έσφαξε τη γυναίκα του⁶.

Πρόκειται, λοιπόν, για ένα ερωτικό τραγούδι, μια μπαλάντα, μια τραγική ιστορία που αναφέρεται σε καταστάσεις που θα μπορούσαν να συμβούν οπουδήποτε, οποτεδήποτε⁷ και με πρω-

6. Για το θέμα αυτό της τιμωρίας ή της αυτοτιμωρίας του Μενούση βλ. παρακάτω, σ. 40-41.

7. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η άποψη που συναντάμε σε μια καταχώριση στο διαδίκτυο, όπου το έγκλημα πάθους που διέπραξε ο

ταγωνιστές οποιαδήποτε πρόσωπα· ένα τραγούδι στην πραγματικότητα άχρονο, ατοπικό, απρόσωπο· ένα τραγούδι ουσιαστικά χωρίς ταυτότητα, με δομική πλαστικότητα και ως εκ τούτου επιδεχόμενο ελεύθερα προσαρμογές που υπακούουν σε τοπικές ανάγκες ή στο ταλέντο του λαϊκού τραγουδιστή-διασκευαστή. Καταγγέλλοντας τα κακά της μέθης το τραγούδι έρχεται να λειτουργήσει σωφρονιστικά, και μάλιστα μέσω αυτού που καταγγέλλει, δηλαδή του γλεντιού, αφού κατά κανόνα τραγουδιέται και χορεύεται σε γλέντια· αλλά και σε άλλες περιπτώσεις, ως τραγούδι της τάβλας, οδηγεί επίσης σε στοχασμό γύρω από τα ολέθρια αποτελέσματα της μέθης και της ζηλοτυπίας. Όμως κοντά στο σωφρονισμό προβάλλει και μια άλλη εκδοχή ως πιθανή χρήση του τραγουδιού του «Μενούση», αυτή της πρόκλησης φόβου κυρίως από τους μεγάλους προς τα ατίθασα μικρά παιδιά, που παρασυρόμενα από το πάθος και την ορμή της νιότης δεν διστάζουν μπροστά σε τίποτα⁸.

Στην αναζήτηση του ιδεότυπου αυτού του τραγουδιού θα πρέπει να εστιάσουμε στη θέση της γυναίκας στην παραδοσιακή κοινωνία και στη σχέση της με τον άντρα, υπερασπιστή της αδιαμφισβήτητης τιμής της. Η ιστορία του Μενούση ξεκινάει ως φάρσα και καταλήγει ως τραγωδία. Οι άντρες στα γλέντια τους και υπό την επήρεια του κρασιού φαντασιώνονται γυναικεία πρότυπα και με ελευθεριότητα μιλούν γι' αυτά και για φανταστικές σχέσεις μαζί τους, σαν να ήταν πράγματι βιωμένες

μουσικοσυνθέτης Άκης Πάνου (1997) παραλληλίζει με το έγκλημα πάθους του Μενούση και τονίζεται η κοινή θετική θέση και των δύο «ηρώων» στη λαϊκή συνείδηση, καθώς κανείς δεν κατέληξε κοινωνικά απόβλητος για την εγκληματική του πράξη. <http://athanassios-juke-box.blogspot.com>

8. Σύμφωνα και πάλι με μια άλλη διαδικτυακή καταχώριση, τα παλαιότερα χρόνια οι μεγάλοι χρησιμοποιούσαν κάτι τέτοια τραγούδια, όπως αυτό του «Μενούση», για να συνετίσουν τα ανυπάκουα παιδιά λέγοντάς τους: «κάτσε καλά γιατί θα γίνεις τραγούδι», δηλαδή θα πάθεις τέτοια που ο κόσμος θα τα κάνει τραγούδι και θα γίνεις περίγελος. <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=New&file=article&sid=1022&s...>

εμπειρίες. Η γυναίκα σ' αυτές τις κουβέντες, μάλιστα η σοβαρή, η σεμνή, η όμορφη, η «καλή» γυναίκα, γίνεται παιχνίδι στο στόμα των αντρών από ζήλια γι' αυτόν που την «έχει», με σκοπό να προκαλέσει την αντίδρασή του, που όλοι την αναμένουν παρορμητική, αδιαφορώντας για την τύχη εκείνης.

Η γυναίκα, λοιπόν, πάντα όμως η γυναίκα του άλλου, ρίχνεται ανέμελα, ως είδος ψυχαγωγίας, στο τραπέζι της διασκέδασης των αντρών· ιδιαίτερα η τιμή της και η αμφισβήτησή της είναι το προσφιλές θέμα για συζήτηση, ακριβώς επειδή θεωρείται δεδομένη στον κόσμο των αντρών, όπως δεδομένη θεωρείται και η αντίδραση του προσβλημένου «κυρίου» της, συζύγου, αρραβωνιαστικού, αδελφού – ποτέ πατέρα· κι εκείνος θα υπερασπιστεί την τιμή της, καθώς αυτή ταυτίζεται με τη δική του τιμή, και θα τιμωρήσει την «άπιστη» καθαρίζοντας έτσι το δικό του όνομα. Ός την επόμενη φορά, σε κάποιο άλλο γλέντι, όταν θα έρθει η σειρά κάποιας άλλης γυναίκας – συζύγου, αρραβωνιαστικής, αδελφής, αλλά ποτέ μητέρας⁹ –, προκειμένου και πάλι να διασκεδάσει η παρέα.

Αλλά ποιοι είναι αυτοί οι άντρες που διασκεδάζουν στο τραγούδι του «Μενούση»; Τι δουλειά κάνουν, σε ποια επαγγελματική ή κοινωνική ομάδα ανήκουν; Άνθρωποι του μόχθου δεν θα πρέπει να είναι· άνθρωποι του πνεύματος οπωσδήποτε όχι, μια και τέτοια συμπεριφορά δεν προσιδιάζει στον τύπο τους και στην ηθική τους. Θα μπορούσαν ν' ανήκουν στον κόσμο των ένοπλων σωμάτων ή να είναι πραγματευτάδες, αγωγιάτες, λιγότερο ίσως ναυτικοί. Μήπως, εντέλει, πρόκειται για ανθρώπους που ανήκουν στην τάξη των γαιοκτητών, σε μια τοπική ελίτ, στους οποίους ται-

9. Στην παραδοσιακή κοινωνία, για κάθε άνθρωπο, ιδιαίτερα μάλιστα για τον άντρα, η μητέρα απ' όλα τα πρόσωπα του συγγενικού κύκλου είναι το κατεξοχήν ιερό και σεβαστό πρόσωπο, πάνω από τη γυναικεία της φύση, είναι ιδέα και ταμπού, προστατευμένη κι ανέγγιχτη, σαν εικόνα στο εικονοστάσι· και πώς να κάνεις χωρατά χυδαία κι επιπόλαια ή να προσβάλεις την τιμή της ζωοδότρας;

ριάζουν πιο πολύ τα γλέντια και τα πειράγματα; Άλλωστε και τα ονόματα κάποιων παραλλαγών προς αυτή την κοινωνική ομάδα μάς προσανατολίζουν (Μενούσιαγας, Ρεσούλαγας), δίχως, όμως, και να δίνουν την απάντηση στο ερώτημα, καθώς άλλες εκδοχές του τραγουδιού υποδεικνύουν άλλου τύπου γλεντοκόπους, όπως εκτενέστερα θα αναλύσουμε σε σχετικό κεφάλαιο της μελέτης¹⁰.

Σε συνάρτηση με τα πρόσωπα ένα άλλο ζήτημα που τίθεται έχει να κάνει με το χώρο, όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα: είναι αστικός ή αγροτικός; Αυτά τα βασικά ερωτήματα, αλλά και αρκετά ακόμα δευτερεύοντα, δημιουργούνται από την ιστορία του Μενούση και καθιστούν το τραγούδι προκλητικό πεδίο παρατήρησης φαινομένων ιστορικού και εθνοανθρωπολογικού ενδιαφέροντος.

Δυο λόγια τώρα για τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε. Στο φάκελο του Λ. Βρανούση ο αριθμός των καταγραμμένων αλλά και των εντοπισμένων από τον ίδιο παραλλαγών ήταν αρκετά μικρός. Καλό, λοιπόν, το λάκτισμα, καλή και η μαγιά, αλλά προκειμένου να προβεί κανείς σε αναλύσεις και παρατηρήσεις ως προς τη δομή του τραγουδιού έπρεπε να υπάρξει η απαραίτητη «κρίσιμη μάζα» των παραλλαγών που θα επέτρεπε κάτι τέτοιο. Έτσι ξεκίνησε η συγκέντρωση του τραγουδιού του Μενούση μέσα από τις δημοσιευμένες συλλογές δημοτικών τραγουδιών, γενικές και τοπικές, με σκοπό να υπάρξει κατά το δυνατόν μεγαλύτερη γεωγραφική αντιπροσώπευση, έστω και με ένα τραγούδι από κάθε περιοχή. Η προσπάθεια, όμως, θα ήταν ατελής δίχως το συμπαγές υλικό της συλλογής, ανέκδοτων σε μεγάλο ποσοστό, τραγουδιών του «Μενούση» που υπάρχει στα αρχεία του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (ΚΕΕΛ) της Ακαδημίας Αθηνών¹¹. Από το σύνολο των τραγουδιών που συ-

10. Βλ. παρακάτω, σ. 50-57.

11. Πρόκειται για έναν αρκετά πλούσιο φάκελο με διάφορες παραλλαγές του «Μενούση» ή του «Μανώλη», ο οποίος φέρει παλαιά εξωτερική ένδειξη

γκεντρώθηκαν έγινε επιλογή και προέκυψε ένας αριθμός 100 παραλλαγών –θα μπορούσαν να είναι λιγότερες ή περισσότερες δίχως αυτό να επηρεάσει την εξέλιξη της μελέτης–, με τις οποίες θα ασχοληθούμε εδώ· ο αριθμός αυτός είναι μόνο ένα δείγμα, όντως επαρκές και εντυπωσιακό, αλλά πάντως δείγμα, και δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ως εξαντλητική καταγραφή του τραγουδιού ούτε ως προς την τοπική διάδοση ούτε ως προς την ποικιλία των παραλλαγών.

Μια πρόχειρη, χάριν περιέργειας, αναζήτηση στο διαδίκτυο έδειξε ότι το τραγούδι του «Μενούση» είναι ακόμα ζωντανό, αφού καταγράφεται ως ένα από τα προτιμώμενα παραδοσιακά τραγούδια σε ηλεκτρονικά περιοδικά και ιστότοπους και μάλιστα γίνεται αντικείμενο συζήτησης, άλλοτε σοβαρής κι άλλοτε ευτράπελης μεταξύ νέων ανθρώπων, όπως λ.χ. όταν παραφράζεται και προσαρμόζεται σε πολιτική σάτιρα¹². Οι παραλλαγές

«Μανόλης ζηλοτυπών φονεύει την γυναίκα του», προφανώς από τον τίτλο του πρώτου τραγουδιού που εντάχθηκε σ' αυτόν, και στο αρχείο του Κέντρου έχει την ταξινομική ένδειξη «Επύλλια 4.23». Η μελέτη αυτή χρωστάει πολλά σε τούτο το πρωτογενές σε μεγάλο βαθμό υλικό, το οποίο με μεγάλη προθυμία η διευθύντρια του Κέντρου κυρία Αικατερίνη Καμηλάκη και οι συνεργάτες της έθεσαν στη διάθεσή μου και μου επέτρεψαν να αποκτήσω σε φωτοτυπική μορφή μέρος του πριν τούτο ψηφιοποιηθεί στο σύνολό του, κάτι που συντελέστηκε ενώ σχεδόν είχα ολοκληρώσει τη μελέτη μου.

12. Έγινε λόγος παραπάνω (σημ. 7) για το συσχετισμό του τραγουδιού του «Μενούση» με την υπόθεση εγκλήματος πάθους του Άκη Πάνου· σε άλλον ιστότοπο βρίσκουμε τη σατιρική εκδοχή του «Μενούση», όταν το τραγούδι παραφράζεται σε σάτιρα για να καταγγεληθούν τα σκάνδαλα που ξέσπασαν το 2008 με τις θαλάσσιες συνδέσεις των άγονων γραμμών. Αξίζει, νομίζω, να το παραθέσουμε: *Ο Μενούσης, ο Μπερμπίλης κι ο Ρεούλ-Αγάς / Σε κρασόπουλο πηγαίνουν για να φαν' να πιουν / Κει που τρώγαν κει που πίνουν κει που γλένταγαν / Κάτι πέσαν στην κουβέντα για τις άγονες / – Όμορφο Γραμματέα που 'χεις βρε Φαυλίδη αγά / – Πού τον είδες, πού τον ξέρεις και το μολογάς; / – Εψές τον είδα στο γραφείο μου πούρθε να τον δω / και του είπα δυο λογάκια για τις άγονες γραμμές / – Αν τον είδες κι αν τον ξέρεις πες μας τι σούπε / – Ασημένιο μεσοφόρι και χρυσό πουλί / μούπε πως ποθεί στα γεράματα να φορεί / και διαμέρισμα για την κόρη σου να δει / αλλιώς να ξεγράψω κάθε άγονη γραμμή / Ο Μενούσης*

—πάνω από 10—, που εντοπίστηκαν το 2008 στο διαδίκτυο, είναι στον τύπο της ηπειρώτικης εκδοχής του «Μενούση» και δεν παρουσιάζουν τίποτα το αξιόλογα διαφορετικό από τη συνηθισμένη μορφή του τραγουδιού· για τούτο και δεν θα μας απασχολήσουν άλλο εδώ. Το ενδιαφέρον τους συνίσταται μόνο στο ότι ακόμα και σήμερα το τραγούδι αυτό φαίνεται να έχει την προτίμηση του κοινού και μάλιστα ενός κοινού το οποίο, για να χρησιμοποιεί τη σύγχρονη τεχνολογία και να επικοινωνεί μέσω διαδικτύου, δεν θα πρέπει να είναι ούτε τόσο παραδοσιακό ούτε τόσο μεγάλης ηλικίας.

Ο «Μενούσης», εξάλλου, κατέχει μια από τις πρώτες θέσεις στη δισκογραφία, αφού συμπεριλαμβάνεται όχι μόνο σε όλες τις συλλογές ηπειρώτικων ή γενικότερα παραδοσιακών τραγουδιών, αλλά επιλέγεται, με την παραδοσιακή μουσική μορφή του ή διασκευασμένο, και από τραγουδιστές και συνθέτες μη παραδοσιακής μουσικής, όπως η Ειρήνη Παππά, ο Βαγγέλης Παπαθανασίου, ο Γιώργος Κατσαρός, η Ελένη Δήμου, οι Διαπλεκόμενοι κ.ά.

Τη συγκέντρωση και την επιλογή τού προς μελέτη υλικού ακολούθησε, σε δεύτερο στάδιο, η επεξεργασία, δηλαδή ο εντοπισμός των στοιχείων εκείνων που θα έμπαιναν στο μικροσκόπιο της διερεύνησης ομοιοτήτων και διαφορών, προκειμένου να εξαχθούν γόνιμα ιστορικά αποτελέσματα. Στο σημείο αυτό η μελέτη του Ν. Πολίτη για το τραγούδι του «Νεκρού αδελφού» υπέδειξε ως ένα βαθμό τη μέθοδο προσέγγισης ενός παραδοσιακού τραγουδιού¹³. η αποδέσμευση, όμως, από τη

μεθυσμένος πάει το πρωί και όλα τα μολογεί / γιατί ο νους του δεν χωρεί / ο Φαυλίδης, χωρίς τσιτσι να μην τον επιχορηγεί / — Σήκω χήνα, σήκω πάπια, σήκω νερατζιά / σήκω λούσου κι αρματώσου κι έμπα στο χουρό / Να σε δουν τα παλικάρια της ΝΔ να μαραίνονται / Να σε δω κι εγώ ο καημένος να σε χαίρομαι. <http://atheofobos.blogspot.com/>

13. Ν. Γ. Πολίτης, «Το δημοτικόν άσμα περί του νεκρού αδελφού», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 2 (1885), σ. 193-261· ο Πολίτης συμπεριλαμβάνει στη μελέτη του και τις βαλκανικές

μελέτη εκείνη, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει, είναι εμφανής και η διαχείριση του υλικού μας αποκλίνει πολύ από αυτήν του Πολίτη. Επιπλέον, έμεινε απέξω κάθε σκέψη για προσπάθεια εντοπισμού –ενδεχομένως– του τραγουδιού του «Μενούση» σε άλλες βαλκανικές χώρες, καθώς αυτό ξεπερνούσε και τις προθέσεις και τις δυνατότητές μας και προϋπέθετε συνεργασίες και έρευνες που δεν προβλέπονταν στο πλαίσιο αυτής της περιορισμένης προσέγγισης.

Στη διαδικασία εκπόνησης τούτης της μελέτης πολύτροπη και ουσιαστική στάθηκε η συνδρομή φίλων και ομότεχνων· από την κατάθεση «ρεαλίων» ως τη συζήτηση και την ανταλλαγή απόψεων η αξία της ποικιλότροπης αρωγής τους υπήρξε για μένα το ίδιο πολύτιμη. Ας μου συγχωρεθεί, λοιπόν, αν η αναφορά εδώ σε όλους αυτούς και η απόδοση των οφειλομένων γίνεται μ' αυτό τον άκομφο, εύκολο και διόλου ευφάνταστο τρόπο, της απλής δηλαδή αλφαβητικής σειράς· οι ειλικρινείς ευχαριστίες μου, όμως, απευθύνονται προς τον καθένα ξεχωριστά: την Άννα Αγγελοπούλου, την Αλίκη Ασβεστά, τον Δημήτρη Αρβανιτάκη, τη Μαρία Βελιώτη, την Ιόλη Βιγγοπούλου, τη Λιζιάννα Δελβερούδη, την Αικατερίνη Καμηλάκη, τον Γιώργο Κουτζακιώτη, τον Κώστα Λάππα, την Πόπη Πολέμη, τον Αλέξη Πολίτη, τον Φάνη Ρήγα, τον Τριαντάφυλλο Σκλαβενίτη, τον Δημήτρη Τσερέ, τον Μάνο Χαριτάτο και τη Filis Yaşar, της οποίας η βοήθεια στην «αποκρυπτογράφηση» των τούρκικων όρων υπήρξε πολύτιμη.

Η κυρία Κέλλυ Θεοδώρου με προθυμία ανέλαβε την ηλεκτρονική απόδοση και επεξεργασία του χειρογράφου μου, ενώ η κυρία Ράνια Οικονόμου, με τη γνωστή της επαγγελματική εμπειρία και ευαισθησία επιμελήθηκε το κείμενο ως την τελική του μορφή.

εκδοχές του τραγουδιού, τις οποίες συνεξετάζει συγκριτικά με την ελληνική παραλλαγή.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

Ο «Μενούσης» είναι ίσως το μόνο ελληνικό δημοτικό τραγούδι με τόσο μεγάλη ποικιλία στην παράδοσή του, με άλλα λόγια με τόσες πολλές παραλλαγές σε ουσιαστικά στοιχεία της δομής του, όπως θα έχουμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε εδώ. Αξίζει να σημειώσουμε, όμως, ότι παρά την ευρύτατη διάδοση του τραγουδιού, την αντοχή του στο χρόνο και τις πολυποίκιλες παραλλαγές του, η ιστορία του Μενούση δεν έγινε ποτέ παραμύθι ή αφήγημα, μολοντί η υπόθεση προσφέρεται για τέτοιου είδους αξιοποίηση· έμεινε πάντα τραγούδι, ίσως επειδή άλλη είναι η λειτουργία του τραγουδιού κι άλλη του παραμυθιού: το πρώτο ταυτίζεται κυρίως με τη διασκέδαση, ενώ το παραμύθι θέλει άνεση χρόνου, συγκέντρωση και προσήλωση αφηγητή και ακροατηρίου και συνοδεύει συγκεκριμένου τύπου εργασίες ή στιγμές ανάπαυλας. Άλλωστε, η ευπλασία και η απόδοση της ίδιας ιστορίας και σε έμμετρο και σε πεζό λόγο δεν είναι φαινόμενο που χαρακτηρίζει τη λαϊκή παράδοση· έτσι, λοιπόν, ο «Μενούσης», ως προς αυτό, συντάσσεται με τον κανόνα¹⁴.

Ας επανέλθουμε, όμως, στις παραλλαγές του «Μενούση». Είπαμε ότι το δείγμα, στο οποίο θα στηριχτούμε, αποτελείται από 100 παραλλαγές προερχόμενες από διάφορα σημεία της Ελλάδας και του υπερόριου ελληνισμού με διαφορετικό αριθμό συμμετοχής

14. Το γεγονός, εξάλλου, ότι στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα αποτέλεσε το θέμα ομότιτλης κινηματογραφικής ταινίας δεν έχει να κάνει με τη σχέση τραγουδιού-παραμυθιού. Για την ταινία αυτή γίνεται λόγος στις σ. 44-47.

από κάθε περιοχή. Εξυπακούεται ότι κανένα από αυτά τα 100 τραγούδια δεν είναι ίδιο με το άλλο· συνεπώς πρόκειται για 100 πραγματικές παραλλαγές, έστω και αν σε αρκετές από αυτές οι διαφορές είναι μικρές ή περιορισμένες, πάντως είναι ουσιαστικές και όχι απλώς εκφραστικές, οφειλόμενες σε παραφθορές ή σε γλωσσικές αλλοιώσεις της προφορικής παράδοσης. Μάλιστα, διαφορές παρατηρούνται όχι μόνο από τόπο σε τόπο, αλλά ανάμεσα και στα τραγούδια του «Μενούση» που καταγράφονται στην ίδια περιοχή, όπως θα έχουμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε αναφερόμενοι σε συγκεκριμένα παραδείγματα.

Θεωρώντας, λοιπόν, ότι ο αμητός των παραλλαγών είναι ικανοποιητικός και αντιπροσωπευτικός του συνόλου και μας επιτρέπει με ασφάλεια και επιστημονική ορθότητα να προβούμε σε αναλύσεις, επισημάνσεις και παρατηρήσεις, ώστε να διατυπώσουμε συμπεράσματα επαρκώς τεκμηριωμένα, ας προχωρήσουμε στην επεξεργασία του συγκεκριμένου υλικού προσεγγίζοντάς το από διαφορετικές πλευρές. Καταρχάς ας δούμε πώς κατανέμονται γεωγραφικά τα 100 τραγούδια του δείγματός μας:

ΠΙΝΑΚΑΣ 1
Γεωγραφική κατανομή του δείγματος

Περιοχή	Αριθμός τραγουδιών	Περιοχή	Αριθμός τραγουδιών
Αιγαίο ΒΑ	4	Κρήτη	1
Αλβανία	2	Κυκλάδες	6
Δωδεκάνησα	2	Κύπρος	2
Ελλάδα	4	Μακεδονία	10
Ήπειρος	21	Μ. Ασία	6
Θεσσαλία	9	Πελοπόννησος	3
Θράκη	5	Πόντος	4
Θράκη Ανατ.	6	Σποράδες	1
Ιόνιο	6	Στερεά Ελλάδα	5
Καππαδοκία	2		

Μια πρώτη οφθαλμοφανής παρατήρηση επιβεβαιώνει την υπόθεση ότι ο «Μενούσης» είναι πολυταξιδεμένος: από τη μακεδονική Στενήμαχο ως το Μονοφάτσιο της Κρήτης, από το Πάπιγκο ως το Διδυμότειχο, από την Κορώνη ως το Περδίκι Ικαρίας, από την Αστυπάλαια ως τους Παξούς, από τη Δρόμπολη ως τη μικρασιατική Βιθυνία και το Βατούμ του Πόντου, ο «Μενούσης» όχι μόνο έφτασε ως εκεί αλλά ρίζωσε κιόλας, έπηλυσ και ντόπιος μαζί. Ο Μενούσης, γλεντοκόπος, φονιάς και θύμα του πάθους του, κυνηγημένος, λες, από τις ερινύες του, περιφέρεται ασταμάτητα αιώνες τώρα ζητώντας τη δικαίωση και τη λύτρωση μέσα από τη χαρά ή τον καημό των άλλων, γι' αυτό θα τον συναντήσουμε ακόμα και στον πόλεμο να συντροφεύει τη νοσταλγία των φαντάρων¹⁵.

Όπως ήταν αναμενόμενο, τη μεγαλύτερη αντιπροσώπευση στο δείγμα μας έχει η Ήπειρος και ακολουθούν η Μακεδονία και η Θεσσαλία. Η πανελλήνια διάδοση του τραγουδιού στην πορεία του στο χρόνο και στο χώρο συνεπάγεται, καθώς είναι φυσικό, την αποδόμηση και συνακόλουθα την αναδόμηση του, δηλαδή την απομάκρυνσή του από την αυστηρή δομή του αρχέτυπου. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η διαπίστωση ότι σχεδόν ποτέ δεν θα βρούμε έστω και δύο παραλλαγές από διαφορετικούς τόπους που

15. Η μαρτυρία του ηπειρώτη Χριστ. Μηλιώνη για μια συνάντηση που είχε στα 1955 με τον κρητικό Στέλιο Καψωμένο είναι ιδιαίτερα φορτισμένη συναισθηματικά και γι' αυτό αισθάνεται την ανάγκη να την καταγράψει: «Θυμάμαι που μου έλεγε [ο Καψωμένος το 1955] για ένα φαντάρο στη Μονάδα τους [1941], ηπειρώτη, “ντόμπρο παιδί”, που τραγουδούσε ωραία κάτι λυπητερά τραγούδια. Μάλιστα του είχε μείνει στη μνήμη ένα τραγούδι που έλεγε για μια γυναίκα όμορφη, που την έσφαξε ο άντρας της κι ύστερα τη μοιρολογούσε.

“Το ξέρω” του λέω – και του τραγούδησα σιγανά σιγανά τον “Μενούση”:

Ο Μενούσης, ο Μπιρμπίλης κι ο Ρεσούλαγας / σε κρασποουλείο πηγαίνουν για να φαν να πιούν. / Κει που τρώγαν, κει που πίναν, κει που γλένταγαν / κάτι πέσαν σε κουβέντα για τις έμορφες...

Βούρκωσε κάτω από τα γυαλιά του κι έσκυψε στο ποτήρι του». Χριστόφορος Μηλιώνης, «Κρητικό παλίμψηστο», *Παλίμψηστον* 16 (1996), σ. 256.

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

να είναι ακριβώς ίδιες τόσο μορφολογικά όσο και δομικά· ακόμα και σε μικρότερη γεωγραφική κλίμακα, δηλαδή από το ίδιο χωριό, έχουμε συγχρονικές καταγραφές του τραγουδιού με ουσιαστικές διαφορές μεταξύ τους. Ας δούμε κάποια παραδείγματα: από την Παραμυθιά προέρχονται δύο παραλλαγές –πρόκειται ουσιαστικά για τους δύο διαφορετικούς τύπους του τραγουδιού που αναλύουμε στη συνέχεια–, και οι δύο με χρονολογία καταγραφής το 1938 και καταγραφέα τον Σπ. Μουσελίμη¹⁶, οι οποίες παρουσιάζουν τις ακόλουθες ουσιαστικές διαφορές:

	Α' ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ	Β' ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ
Τίτλος	Τ' Αντώνη	Του Μενούσιαγα
Αρχή τραγουδιού	Παλικάρια σοπετούσαν	Ο Μπιρμπίλης, ο Ρεσούλης κι ο Μενούσιαγας
Τόπος συνάντησης με τη γυναίκα	Στον γκιούλμπαξε σεργιάνιζε	Στο πηγάδι έπαιρνε νερό κι έπλυνε το μαντίλι του ξένου
Αναγνωριστικά σημάδια	Άσπρο φερεντζέ, φουστάνι με λιανά κουμπιά και κίτρινα φλωριά στο λαιμό	Κόκκινο φουστάνι, παρδαλή ποδιά

Ακόμα πιο έντονες είναι οι διαφορές των δύο παραλλαγών από τα Άβδηρα της Θράκης, καταγραμμένες και οι δύο το 1961 από τον Στ. Ήμελλο¹⁷:

16. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1365, σ. 176, 149 και αρ. 1365, σ. 175, 148· βλ. και εδώ, Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 33 και 34 αντίστοιχα.

17. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 2392, σ. 104-105 και αρ. 2392, σ. 244-245 και 252· βλ. και εδώ, Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 45 και 46 αντίστοιχα. Θα μπορούσαμε στα παραδείγματα να αναφέρουμε επίσης και τις παραλλαγές με τους αριθμούς 66-67 και 73-74.

ΟΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ

	Α΄ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ	Β΄ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ
Τίτλος	Άτιτλο	Άτιτλο
Αρχή τραγουδιού	Ο Μενούσης, ο Μπερμπάτης, ο Μενούσαγας...	Βρε Μανώλη, Μανωλάκη, βρε καλό παιδί...
Αναγνωριστικά σημάδια	Γκιουλγκελί σαλιβάρι	Μαύρο φερεντζέ, γκιουλγκιουλί βρακί, συρματένια βρακοζώνη
Μουσική	Χορευόταν	Του τραπεζιού· αργότερα έγινε του χορού

Έγινε αναφορά λίγο πιο πάνω στην απόκλιση των παραλλαγών από τον τύπο του αρχικού τραγουδιού. Αλλά ποιο είναι αυτό το πρότυπο; Ο «Μενούσης» γενικά έχει πολιτογραφηθεί ως ηπειρώτικο τραγούδι. Εντούτοις, σε μεταγενέστερες συλλογές τοπικών δημοτικών τραγουδιών άλλων περιοχών καταγράφεται ως ντόπιο, λ.χ. ως μοραϊτικό ή ρουμελιώτικο ή άλλο· έχει, μ' άλλα λόγια, ξεχαστεί η ταυτότητά του και η αρχική του κοιτίδα και προβάλλεται η (παν)ελληνικότητά του, που επιτρέπει σε κάθε τόπο να το υιοθετήσει ως δικό του.

Στην πραγματικότητα δεν έχουμε έναν αλλά δύο βασικούς τύπους του τραγουδιού γύρω από τους οποίους στήνουν χορό οι κατά τύπους τραγουδιστές του «Μενούση». Ας ονομάσουμε τύπο Α΄ («Μενούσης») την ηπειρώτικη εκδοχή με τα εξής πολύ γενικά χαρακτηριστικά: α) υπάρχει πρόλογος· β) γλεντοκόποι είναι ο Μενούσης και οι μουσουλμάνοι φίλοι του. Στον τύπο Β΄ («Μανώλης»), που είναι η θεσσαλική εκδοχή, το τραγούδι α) δεν έχει πρόλογο και β) τα πρόσωπα είναι ο Μανώλης (ή Αντώνης) και οι χριστιανοί φίλοι του¹⁸.

18. Τους δύο τύπους του τραγουδιού με την πλέον γνωστή μορφή τους βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 1 και 2. Ο Λάζαρος Αρσ. Αρσενίου, *Η Θεσσαλία στην Τουρκοκρατία*, Αθήνα 1984, σ. 109, επικαλείται το τρα-

Από τις 100 παραλλαγές, στις 53 ο ήρωας ονομάζεται Μανώλης, σε 37 λέγεται Μενούσης, Μανούσης, Μενούσ-αγάς ή Μενούσιαγας, σε 7 αποκαλείται Αντώνης, σε 2 Γιαννούλης ή Γιαννάκης και σε μία περίπτωση, σε μια παραλλαγή του τραγουδιού από τον Τύρναβο, δεν κατονομάζεται, αλλά είναι ο ίδιος ο αφηγητής της ιστορίας¹⁹. Είναι αυτονόητο ότι έτσι οδηγούμαστε στο θέμα της χρονολόγησης του τραγουδιού· αφού δηλαδή έχουμε δύο τύπους, ο ένας θα πρέπει να είναι το πρότυπο από το οποίο εμπνεύστηκε ο λαϊκός ποιητής και κάτω από συγκεκριμένες ιστορικές ή κοινωνικές συνθήκες διαμόρφωσε τον άλλο τύπο του τραγουδιού. Το θέμα, όμως, αυτό θα μας απασχολήσει εκτενώς στη συνέχεια σε οικείο κεφάλαιο²⁰.

Ανάμεσα στα τραγούδια της συλλογής μας υπάρχουν και κάποιες παραλλαγές ελλιπείς, ακέφαλες ή κολοβές, ή άλλες που παρουσιάζουν χάσματα, ασυναρτησία στο κείμενο ή συμφυρμούς και συνενώσεις στίχων ερανισμένων από άλλα δημοτικά τραγούδια, με δυο λόγια απέχουν πολύ από τις δύο γνωστότερες και πλέον διαδεδομένες εκδοχές του τραγουδιού. Είναι, άλλωστε, ο αυτοσχεδιασμός βασικό χαρακτηριστικό της παραδοσιακής ποίησης και συνέπεια τούτου η αναδημιουργία. Καθώς τα έμμετρα προϊόντα της λαϊκής μούσας δημιουργήθηκαν για τραγούδι και χορό και όχι για απλή απαγγελία, συχνά τροποποιούνται, αναπτύσσονται ή περικόπτονται από εκείνους που τα τραγουδούν, οδηγώντας έτσι σε ακατανόητα αποσπασμα-

γούδι του «Μανώλη» για να δείξει τον τρόπο και την αυστηρότητα με την οποία η θεσσαλική κοινωνία αντιμετώπιζε την πίστη της γυναίκας στον άντρα της, καθώς δεν επιτρεπόταν όχι μόνο να απιστεί αλλά ούτε απλώς να σκανδαλίζει ξένον άντρα. Και συμπληρώνει ο συγγραφέας: «Αυτό τουλάχιστο φανερώνει ένα τραγούδι με τίτλο ο “Μανώλης”. Πρόκειται για το τραγούδι “Ο Μενούση”, που από άποψη μελωδίας θεωρείται ηπειρώτικο, μα που ο Πασσώβ το παρουσιάζει για λαρισινό».

19. Για την παραλλαγή αυτή γίνεται ιδιαίτερος λόγος στη σ. 36.

20. Βλ. σ. 89-100.

τικά κείμενα ή συμπιλήματα αντικρουόμενων στοιχείων και περιεχομένου²¹. Έτσι, οι λαϊκοί ποιητές, διατηρώντας τη βασική δομή, δεν διστάζουν να συμπληρώνουν τα κενά της μνήμης τους δανειζόμενοι μοτίβα και στίχους που θεωρούν ταιριαστούς από άλλα δημοτικά τραγούδια και ενίοτε σκόπιμα να εξαλείφουν στοιχεία που δεν κατανοούν ή δεν προσάδουν στην ηθική τους ή στη βιωματική εμπειρία τους.

Μολονότι το τραγούδι είναι γενικά γνωστό ως ο «Μενούσης», ακόμα κι αν πρόκειται για την εκδοχή του «Μανώλη», εντούτοις η παρατήρηση στις 100 παραλλαγές μάς οδηγεί σε κάποιες, περιορισμένης ενδεχομένως αξίας, επισημάνσεις ως προς την τιτλοφόρησή του είτε αυτό μας παραδίδεται μέσα από την καταγραφή της προφορικής παράδοσης είτε μέσα από τις διάφορες εκδόσεις. Βέβαια, όπως σημειώνει ο Αλέξης Πολίτης²², στις χειρόγραφες συλλογές σπάνια συναντάμε τίτλους, αφού τούτο δεν είναι οικείο στην προφορική παράδοση, κι όταν υπάρχουν αυτοί θα πρέπει να οφείλονται στον συλλογέα· αντίθετα, η έντυπη αναγνωστική πρακτική απαιτεί τίτλο για κάθε κείμενο, γι' αυτό και στην έκδοση του Fauriel υπάρχουν τίτλοι, οι περισσότεροι από τους οποίους είναι προφανές ότι οφείλονται στον ίδιο ή στους συνεργάτες του.

21. Ο Πετρόπουλος αναφέρει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα συνδυασμού αντικρουόμενων στοιχείων από το τραγούδι «Η μάνα του ξενιτεμένου»: Ψηλό λιγνό έχει το κορμί, ίσο σαν κυπαρίσι, / σα δυο βουνά είναι οι πλάτες του, σαν κάστρο η κεφαλή του, / σα νερατζούλα φουντωτή φουντώνουν τα μαλλιά του. Δημ. Πετρόπουλος, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*. (Εκλογή), Βασιική Βιβλιοθήκη αρ. 46, τόμ. Α', Αθήνα 1958, σ. ιγ'.

22. Cl. Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, επιμ. Αλέξης Πολίτης, τόμ. Α', Ηράκλειο Κρήτης 1999, σ. 9-10. Όμως, όπως σε κάθε κανόνα και στην περίπτωση αυτή υπάρχουν οι εξαιρέσεις· λ.χ. άτιτλο δημοσιεύεται το τραγούδι του «Μανώλη» στο Κων. Φ. Σκόκου, *Εθνικόν Ημερολόγιον* 1896, σ. 354, ενώ πολλά από τα χειρόγραφα των τραγουδιών της συλλογής του Κέντρου Ερεύννης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών φέρουν τίτλο σαφώς δοσμένο από τον πληροφορητή και όχι από τον συλλογέα.

Ας έρθουμε τώρα στο συγκεκριμένο τραγούδι του «Μενούση»: Από τις 100 παραλλαγές με τίτλο καταγράφονται –στην έντυπη ή στη χειρόγραφη μορφή τους– συνολικά 56 τραγούδια, ενώ τα υπόλοιπα 44 είναι άτιτλα. Από τα τιτλοφορημένα, σε 7 ο τίτλος είναι περιγραφικός ή εννοιολογικός, όπως π.χ. «Τα κακά της μέθης» και «Η διαβολή»²³. Σε 7 περιπτώσεις, μόνο του τύπου Β', έχει αποσπαστεί και αναγράφεται ως τίτλος στην έκδοση ή αναφέρεται από τον πληροφορητή ο πρώτος στίχος του τραγουδιού, *Μπρε Μανώλη, μπρε λεβέντη...*²⁴. Σε μια τρίτη κατηγορία θα μπορούσαμε να κατατάξουμε 5 παραλλαγές με τίτλους μη εντάξιμους στις δύο προηγούμενες: «Η γυναίκα του Αντώνη», «Τ' Αντώνη», «Η Ελέγκω», «Η γυναίκα και ο γενίτσαρος» και «Ο Γιαννούλης»²⁵. Συνολικά το όνομα του Μανώλη ως στοιχείο του τίτλου αναφέρεται σε 26 παραλλαγές, ενώ του Μενούση σε 18, γεγονός που συμφωνεί με προηγούμενη παρατήρηση ότι στις 100 παραλλαγές ο Μανώλης είναι ο ήρωας σε 53 περιπτώσεις έναντι 37 του Μενούση.

Από τα ατιτλοφόρητα, στη θέση του τίτλου δηλώνεται σε 4 περιπτώσεις η χρήση του τραγουδιού: «Το τραγουδούν στο χορό», «Άσμα του γάμου», «Τραγούδι του χορού», «Το τραγουδούσαμε στις κούνιες»²⁶. σε δυο, εξάλλου, παραλλαγές από την έντυπη παράδοση ο εκδότης ξεπερνάει την αμηχανία του μπροστά στο ατιτλοφόρητο καταγραμμένο τραγούδι επιγράφοντάς το «Ανέκδοτον δημώδες ποίημα» ο ένας και «Τραγούδι ηπειροτρικκαλινό» ο άλλος²⁷.

Εκτός από τη μεγάλη ποικιλία των κειμενικών παραλλαγών του «Μενούση», ενδιαφέρουσα ποικιλία παρουσιάζει και η

23. Τους τίτλους της κατηγορίας αυτής βλ. στο Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 27, 31, 47, 51, 63, 77, 82, 91.

24. Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 13, 48, 50, 62, 74, 85, 96.

25. Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 28, 33, 42, 93, 94.

26. Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 17, 73, 76, 77.

27. Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 11, 35.

μουσική του τραγουδιού, όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο. Εδώ θα σταθούμε για λίγο σε μια άλλη αμνηχανία του συλλέκτη ή του εκδότη του δημοτικού αυτού τραγουδιού, προκειμένου να το χαρακτηρίσει ως προς το είδος του και ανάλογα να το κατατάξει σε μια από τις γνωστές κατηγορίες της δημοτικής ποίησης. Θα το βρούμε, λοιπόν, θησαυρισμένο άλλοτε ανάμεσα στα κλέφτικα, άλλοτε στις παραλογές, άλλοτε στα επύλλια και τις διηγήσεις, αλλά και ως χορευτικό, νανούρισμα, γαμήλιο ή τραγούδι της τάβλας, ποτέ, όμως, μοιρολόγι. Ασφαλώς οι ταξινομήσεις δεν είναι τυχαίες, αλλά οφείλονται στην πρόσληψη και υπακούουν στην αξιολόγηση του τραγουδιού από τον καταγραφέα ή τον εκδότη σύμφωνα με το κείμενο ή τη μουσική του. Ας δούμε κάποιες από τις παραλλαγές του «Μενούση», προσπαθώντας να εντοπίσουμε το στοιχείο εκείνο που βαρύνει καθοριστικά για την υπαγωγή του στη μια ή στην άλλη κατηγορία.

Στις παραλογές το κατατάσσουν, μεταξύ άλλων, οι Άγις Θέρος, Δημήτριος Πετρόπουλος, Γεώργιος Σπυριδάκης, Πανταζής Κοντομίχης, Γεώργιος Κομίδης²⁸. Είναι προφανείς οι λόγοι που οι παραπάνω συλλογείς το χαρακτηρίζουν ως παραλογή: ασφαλώς η αφηγηματική μορφή του κειμένου και το δραματικό στοιχείο συνάδουν προς αυτό· θα πρέπει, όμως, να θεωρήσουμε και ως φανταστική την υπόθεση για να νομιμοποιήσουμε τη συγκαταλογή του μαζί με το «Τραγούδι του νεκρού αδελφού» ή «Του γεφυριού της Άρτας», πράγμα που φαίνεται ότι παραδέχονται οι συγκεκριμένοι μελετητές-εκδότες δημοτικών τραγουδιών. Πιστεύω ότι το τραγούδι του «Μενούση» διαφοροποιείται βασικά από τον τύπο της παραλογής, καθώς

28. Άγις Θέρος, *Τα τραγούδια των Ελλήνων*. Α': Ακριτικά, της αγάπης, παραλογές, Βασική Βιβλιοθήκη «Αετού», Αθήνα 1951, σ. 335· Δημ. Πετρόπουλος, *Ελληνικά δημοτικά...*, σ. 118-119· Γ. Κ. Σπυριδάκης / Α. Μέγας / Δ. Α. Πετρόπουλος, *Ελληνικά δημοτικά...*, σ. 374-375· Πανταζής Κοντομίχης, *Δημοτικά τραγούδια της Λευκάδας*, Αθήνα 1985, σ. 140· Γιάννης Κορίδης, *Τα ωραιότερα...*, σ. 145.

η υπόθεσή του μπορεί να είναι τόσο φανταστική όσο και πραγματική, σε αντίθεση λ.χ. με το «Τραγούδι του νεκρού αδελφού». Ο Tommaseo, εξάλλου, το συγκαταλέγει, μεταφρασμένο στα ιταλικά, στις *ballate e romanze*, και μάλιστα απορεί σχολιάζοντας πώς ένα τέτοιο τραγούδι χορεύεται²⁹.

Στα κλέφτικα κατατάσσει το θεσσαλικό «Ο Μανόλης και ο Γενήτσαρος» ο Αντ. Μανούσος στην ανθολογία «εθνικών» τραγουδιών, που εκδίδει στα μέσα του 19ου αιώνα³⁰, και είναι απορίας άξιο ποια στοιχεία του συγκεκριμένου μάλιστα τύπου του τραγουδιού –ούτε καν του επικούτερου «Μενούση» δηλαδή– έδωσαν την εντύπωση στον συλλέκτη ότι πρόκειται για διεκτραγώδηση κάποιου επεισοδίου από τη ζωή των κλεφτών, ότι η υπόθεση εμπεριέχει ιστορικότητα³¹. Κι αν η δωρική τονικότητα είναι ένα από τα χαρακτηριστικά των κλέφτικων τραγουδιών, θα ήταν εξεζητημένο να την αναζητήσουμε και απίθανο να την ανιχνεύσουμε στο τραγούδι του «Μανώλη».

Στα πλαστά τραγούδια το κατατάσσουν ο Fauriel και ο Passow· μια κατηγορία που δημιουργεί ο Passow δίχως να εξηγεί τα χαρακτηριστικά της, για την οποία ο Βλαχογιάννης λέει ότι πρόκειται για την απόδοση του *fiction*, δηλαδή «τραγούδια ανώτερης δημιουργίας»³², αλλιώς λόγια κι όχι λαϊκά.

Στις διηγήσεις εντάσσει το τραγούδι «Ο Μανόλης και ο Γιανίτσαρος» ο von Predl, συντάκτης της χειρόγραφης συλλογής «ρωμαϊκών τραγουδιών»³³, μολονότι είναι εμφανές ότι δεν

29. «La canzone si canta ballando. Seria cosa una danza in pensieri di sangue!» N. Tommaseo / P. Pavolini, *Canti popolari greci*, σ. 118· πβ. και N. Tommaseo, *Canti del popolo greco*, σ. 92.

30. Αντ. Μανούσος, «Τραγούδια εθνικά»..., σ. 196.

31. Για τα κλέφτικα τραγούδια, βλ. Γιάννης Βλαχογιάννης, «Κλέφτικα και ναυτικά τραγούδια», *Νέα Εστία* 24/279 (1.8.1938), σ. 1021-1025.

32. Στο ίδιο, σ. 1021.

33. Η συλλογή αυτή καταρτίστηκε στο μεγαλύτερο μέρος της μεταξύ των ετών 1832 και 1835 από τον αξιωματικό του βαυαρικού στρατού F.X.M.A. von Predl και σώζεται σε χειρόγραφο κώδικα της Βιβλιοθήκης της

πρόκειται για άγνωστη δική του καταγραφή αλλά για αντιγραφή του τραγουδιού από τον Fauriel.

Στην κατηγορία των δραματικών συγκαταλέγει την καππαδοκική παραλλαγή ο Σωφρ. Σωφρονιάδης, οδηγημένος προφανώς από τη δραματική υπόθεση του τραγουδιού, ενώ ο άλλος καππαδόκης, Λαζ. Ευπραξιάδης, το εντάσσει στην κατηγορία, ερωτικά, αγάπης και πένθιμα³⁴.

Αυτό που παραξενεύει ιδιαίτερα είναι ο χαρακτηρισμός και η χρήση του τραγουδιού ως νανουρίσματος και για διασκέδαση στις οικογενειακές συντροφίες, όπως δηλώνουν οι καταγραφές από τη Θράκη και τον Πύργο Δέρκων της Μ. Ασίας³⁵. Δεν μπορούμε να φανταστούμε ότι ένα τραγούδι με αυτή την τραγική υπόθεση ενδείκνυται για νανούρισμα νηπίων, παρά μόνο αν δεχτούμε ότι τούτο οφείλεται στην ήρεμη, κατευναστική μουσική του και όχι στο λόγο, που έτσι κι αλλιώς είναι ακατανόητος για τα νήπια. Όσο για τις οικογενειακές διασκέδασεις, δεν είναι εντέλει ό,τι πιο παράδοξο, αφού υπάρχει ακόμα πιο παράλογη εκδοχή, η χρήση του δηλαδή ως επιθαλάμιου, ως γαμήλιου τραγουδιού³⁶.

Βουλής των Ελλήνων, αρ. 28 (το τραγούδι στη σ. 153). Για το χειρόγραφο αυτό, βλ. Ν. Α. Βέης (Bees), «Ο F.X.M.A. von Predl και η συλλογή αυτού ελληνικών δημοδών ασμάτων», *Εκατονταετηρίς Πανεπιστημίου Αθηνών 1837-1937*, Αθήνα 1939, σ. 32-34. Πβ. Δ. Α. Πετρόπουλος, «Συμβολή εις την βιβλιογραφίαν των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών (1771-1850)», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου* 8 (1953-1954), σ. 91 και Σπ. Π. Λάμπρος, «Κατάλογος των κωδίκων των εν Αθήναις Βιβλιοθηκών πλην της Εθνικής. Α' Κώδικες της Βιβλιοθήκης της Βουλής», *Νέος Ελληνομνήμων* (1904), σ. 488-489.

34. Σωφρ. Σωφρονιάδης, *Η Συνασός της Καππαδοκίας και τα δημοτικά της τραγούδια*, Αθήνα 1958, σ. 170· Λαζ. Γ. Ευπραξιάδης, *Το Προκόπι, η πατρίδα μου*, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 321-322.

35. Γ. Παχτίκος, *260 ελληνικά άσματα*, Αθήνα 1905, σ. 206-207· τις παραλλαγές βλ. στο Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 48 και 85.

36. Σύμφωνα με την πληροφόρητριά από τη Βέροια (1938), το τραγούδι σούσαν στο ζευγάρι, όταν αποσυρόταν μετά την τελετή του γάμου. Το τραγούδι βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 10.

Ως τραγούδι της τάβλας, του τραπεζιού, που πρόσφατα (1961) σύμφωνα με τον πληροφορητή το μετέτρεψαν σε χορευτικό, έχει καταγραφεί παραλλαγή από τα Άβδηρα της Θράκης³⁷.

Κι ακόμα το τραγούδι του «Μανώλη» το «τραγουδούσαν στις κούνιες», σύμφωνα με μια σμυρναϊκή παραλλαγή του³⁸.

Τέλος, ως επύλλιο, μικρό έπος, χαρακτηρίζεται το τραγούδι από την Κερασούντα του Πόντου, καθώς και άλλη παραλλαγή του από τη Μ. Ασία³⁹, χαρακτηρισμός που, καθώς είπαμε, έδωσε το όνομά του στον οικείο φάκελο με όλα τα τραγούδια του «Μενούση», όπως έχουν συγκεντρωθεί και ταξινομηθεί στο Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών. Εντέλει, μέσα απ' αυτές τις ταξινομικές παλινδρομήσεις του «Μενούση» είχα ακόμα μια ευκαιρία να διαπιστώσω την ιδιαιτερότητα αυτού του παραδοσιακού τραγουδιού που μου κίνησε το ενδιαφέρον, ώστε να ασχοληθώ μαζί του. Αν διατύπωνα μια προσωπική άποψη, θα χαρακτήριζα τον «Μανώλη» δραματικό ερωτικό ποίημα, με ιδιαίτερη μάλιστα έμφαση στο πρώτο στοιχείο, καθώς η τραγική απόληξη της ιστορίας είναι κυρίως αυτή που βαρύνει στην όλη υπόθεση. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, εξάλλου, το τραγούδι συνδυάζει αρκετά από τα χαρακτηριστικά των ερωτικών παραδοσιακών τραγουδιών, που κατά τον Απ.

37. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 2392, σ. 244-245 και 252· υπάρχει καταγραμμένη η μουσική του και σε μαγνητοταινία με τα στοιχεία: αρ. εισ. μουσ. 6385, ταινία 409 Α4.

38. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1379, σ. 81.

39. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 31 (280, 12) και αρ. 1159Γ, σ. 14· για το τελευταίο, η Γεωργία Ταρσούλη, *Μωραϊτικά τραγούδια*, σ. 99, μολονότι το καταγράφει στην Κορώνη το 1938, σημειώνει ότι κατά τη μαρτυρία της νεαρής πληροφορητριάς, δεκατριάχρονου κοριτσιού, αυτή το έμαθε από τη δασκάλα της, η οποία ήταν πρόσφυγας από τη Μ. Ασία. Μια παράξενη διαδρομή του τραγουδιού, επαναπατριsmός θα λέγαμε, αφού, προφανώς, κάποιος Έλληνας το πήγε στη Μ. Ασία κι από κει ο περιagόμενος Μενούσης με το κύμα των προσφύγων της Μικρασιατικής Καταστροφής ταξίδεψε ως την Κορώνη, με τη γυναίκα του και τη λεβί (και όχι πράσινη) ποδιά της, προσφυγάκι κι αυτός στην πρώτη του πατρίδα.

Μελαγχρινό «θαρρείς και είναι κληρονομιά αιολική και ιωνική. Έχουν απαλότητα, ευλυγισία και πιο πλούσια [από τα ακριτικά και τα κλέφτικα] γλώσσα. Έχουν μαζί το θαυμαστό, το ονειρευτό και το παραμυθένιο, που αναδεύονται με το πραγματικό»⁴⁰. Ως «Μενούσης», όμως, το τραγούδι γίνεται ιστορικό.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, οι 100 παραλλαγές του Αποκλίνουσες τραγουδιού του «Μενούση» ή «Μανώλη», που παραλλαγές επελέγησαν για να αποτελέσουν το σώμα προς μελέτη, παρουσιάζουν διαφορές λίγο πολύ ουσιαστικές στη δομή και το περιεχόμενο του ποιήματος και όχι σε εκφραστικά στοιχεία, τα οποία μπορεί να οφείλονται σε ακαταννοήσιες, παρανοήσεις ή παραφθορές που συμβαίνουν από το στάδιο του ακούσματος σ' αυτό της απομνημόνευσης και κατά τη διαδικασία της αναπαραγωγής και της αναμετάδοσης του τραγουδιού. Έτσι, δημιουργούνται παραλλαγές διαφορετικής αισθητικής και ιστορικής αξίας, καθώς «κάθε παραλλαγή είναι δημιουργήμα ειδικών συνθηκών, έργο ορισμένων προσώπων σε ορισμένη περίσταση και χρόνο, και έχει τη δική της φυσιογνωμία»⁴¹.

Στη συνέχεια, στο κεφάλαιο για τη δομική ανάλυση του τραγουδιού, θα επιχειρήσουμε μια επιμερισμένη εξέταση των στοιχείων που συνθέτουν την ιστορία του Μενούση· εδώ θα περιοριστούμε στην επισήμανση ορισμένων «ιδιαιτέρων» παραλλαγών, οι οποίες συνολικά θεωρούμενες αποκλίνουν από τους δύο βασικούς τύπους (Α' και Β') του τραγουδιού, όπως τους ορίσαμε σε προηγούμενο σημείο, ή έχουν κάποιο στοιχείο μοναδικό και μη επαναλαμβανόμενο σε άλλες παραλλαγές.

Είναι απόλυτα κατανοητό και για διάφορους λόγους εξηγήσιμο το τραγούδι με ήρωα τον Μενούση να έχει, από κάποια στιγμή κι ύστερα, πανελλήνια διάδοση, μολονότι κοιτίδα του,

40. Απ. Μελαγχρινός, *Δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα 1946, σ. μζ'.

41. Δημ. Πετρόπουλος, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, σ. ιστ'.

όπως θα δούμε, είναι η Ήπειρος. Εκείνο που δεν θα περίμενε κανείς είναι ο τύπος Β' του τραγουδιού, αυτός δηλαδή με ήρωα τον Μανώλη (ή Αντώνη), να έχει εμφιλοχωρήσει στη «γενέτειρα» του Μενούση· εντούτοις, δύο παραλλαγές από τη συλλογή μας πολιτογραφούνται ως ηπειρώτικες, ενώ ο ήρωας της ιστορίας είναι ο Αντώνης και το τραγούδι είναι σαφώς παραλλαγή του τύπου Β'. Η πρώτη παραλλαγή είναι το τραγούδι «Η γυναίκα του Αντώνη», το οποίο ο συλλογέας-εκδότης Π. Χριστοφορίδης καταγράφει ανάμεσα στα τραγούδια της Ηπείρου σημειώνοντας: «Ένα από τα εξαιρετα τραγούδια ζήλειας. Παραλλαγές του, όχι τόσο πλήρεις, ακούσαμε και σε άλλους τόπους εκτός από την Ήπειρο»⁴². Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος συλλέκτης δημοτικών τραγουδιών αφενός αγνοεί το κατεξοχήν ηπειρώτικο τραγούδι του «Μενούση» και αφετέρου θεωρεί ότι αυτό που καταγράφει είναι η πληρέστερη εκδοχή σε σχέση με άλλες παραλλαγές που γνωρίζει ο ίδιος.

Η δεύτερη παραλλαγή, καταγραμμένη είκοσι περίπου χρόνια αργότερα από την πρώτη, είναι στον τύπο εκείνης με μικρές μόνο διαφοροποιήσεις που δεν αλλοιώνουν ουσιαστικά το περιεχόμενο⁴³. Ο εκδότης Σπ. Μουσελίμης τιτλοφορεί το τραγούδι «Παλικάρια σοπετούσαν», όπως είναι ο πρώτος στίχος του, ενώ το αμέσως προηγούμενο τραγούδι που δημοσιεύει στη συλλογή είναι «Του Μενούσιαγα», δηλαδή το γνωστό ηπειρώτικο τραγούδι του «Μενούση», ούτε καν παραλλαγή του, και φυσικά εγγράφει και τα δύο στην περιοχή του Σουλίου. Συνύπαρξη των δύο τύπων, οφειλόμενη στη διεισδυτική ικανότητα του δεύτερου ή μήπως προϋπάρχουσα παρουσία του στην περιοχή, απ' όπου

42. Π. Χριστοφορίδης, *Ελλάδα. Τα τραγούδια του λαού μας*, Αθήνα [1946;], σ. 30.

43. Σπ. Μουσελίμης, «Δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου περιφέρειας Σουλίου (ανέκδοτα)», *Ηπειρωτική Εστία* 12 (1968), αρ. 114.

ως κεντρωμάδα εκείνου αναβλάστησε ο «Μενούσης»; Αλλά για τις χρονολογήσεις των δυο τύπων του τραγουδιού θα γίνει διεξοδικά λόγος παρακάτω.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παραλλαγή που συμπεριλαμβάνεται σε ανθολογία νεοελληνικής ποίησης του 1937⁴⁴, καταγραμμένη από τον ίδιο τον εκδότη Επ. Χρυσανθόπουλο, και η οποία δεν αποδίδεται σε συγκεκριμένη περιοχή. Εδώ έχουμε σαφώς συμφυρμό δύο διαφορετικών τραγουδιών, καθώς οι τρεις πρώτοι στίχοι είναι από το τραγούδι του «Μανώλη» και ακολουθούν στίχοι-μοτίβα που παραπέμπουν σε τραγούδι της ξενιτιάς και κλείνει με τη γνωστή σκηνή του φόνου και της μετάνοιας. Στην παραλλαγή αυτή επαληθεύεται με τον καλύτερο τρόπο το φαινόμενο της ανασύνθεσης από τον λαϊκό ποιητή στοιχείων από διαφορετικά τραγούδια, που συγχέονται στη μνήμη του κατά τη διαδικασία της ανάκλησης και συμφυρόμενα εκφέρονται ως η ενιαία μορφή του ζητούμενου. Επιπλέον, στο συγκεκριμένο τραγούδι υπάρχει σύγχυση και ως προς τη μορφή, δηλαδή το μέτρο, το ρυθμό και την ομοιοκαταληξία των στίχων. Συνεπώς, η εκδοχή αυτή δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ως γνωστή και διαδεδομένη παραλλαγή του τραγουδιού του «Μανώλη» σε κάποια συγκεκριμένη ελληνική περιοχή, αλλά ως προσωπική διασκευή-δημιούργημα ενός μόνο προσώπου, του αφηγητή.

Αντίθετα με την «παραγεμισμένη» προηγούμενη παραλλαγή, λειψή και κολοβή είναι μια από τις σουλιώτικες εκδοχές του «Μενούσαγα» που καταγράφει ο Δημ. Λουκόπουλος στα 1933⁴⁵. Εδώ, η ιστορία και η δράση σταματάει στη συνάντηση

44. Επ. Χρυσανθόπουλος, *Νεοελληνική Ανθολογία 800-1936*, Αθήνα 1937, σ. 31· την παραλλαγή βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 3. Στίχοι, εξάλλου, δανεισμένοι από το ίδιο τραγούδι «Πέντε χρόνους περπατούσα...», εμπεριέχονται και σε παραλλαγή από τη Μεσημβρία, η οποία δημοσιεύεται στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 15. Βλ. και σ. 37 και σ. 61 εδώ.

45. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 976, σ. 54.

της γυναίκας με τον Ρεσούλ αγά στο πηγάδι –και τση ρίχνω το μαντήλι και μου το' πλυνε–, γεγονός που καθιστά την παραλλαγή όχι αξιόπιστη, αλλά, όπως και η προηγούμενη, κι αυτή οφείλει την ατέλειά της προφανώς στην αδύνατη μνήμη του αφηγητή. Ελλιπή, εξάλλου, μορφή έχουν και δύο παραλλαγές από την Τήνο και μία από τη Νάξο⁴⁶.

Πέρα από τις συνηθισμένες μορφές των παραλλαγών, είτε αυτές αφορούν το τραγούδι του «Μενούση» είτε τον άλλο τύπο, του «Μανώλη», είναι μια παραλλαγή από τον Τύρναβο, καταγεγραμμένη στις αρχές του 20ού αιώνα⁴⁷. Πρόκειται για ένα ατιτλοφόρητο άτεχνο στιχούργημα, σε διάλεκτο δίχως καμιά ποιητική αξίωση, που, όμως, παρουσιάζει από εντελώς άλλη οπτική, σε άμεση αφήγηση, τη γνωστή μας ιστορία. Αφηγητής εδώ είναι ο ίδιος ο ήρωας (γι' αυτό και ανώνυμος), ο οποίος κατηγορεί τον φίλο του Στάμο ότι τον μέθυσε κερνώντας τον αδιάκοπα κρασί κι έτσι αυτός, μεθυσμένος, πήγε βαθιά μεσάνυχτα στο σπίτι του και ζήτησε από τη γυναίκα του να ξυπνήσει και να του ανάψει το τζάκι· όμως εκείνη, κοιμισμένη, δεν ανταποκρίθηκε, γεγονός που προκάλεσε την οργή του και τη χτύπησε τόσο βίαια που τη σκότωσε. Το πρωί, ξεμέθυστος και συνειδητοποιώντας την πράξη του, την καλεί να σηκωθεί, να στολιστεί και να ξαναγίνει η χαρά των ματιών του. Εδώ δεν συντρέχει κανένας από τους λόγους του φονικού: ούτε διαβολή, ούτε παράνομη συνάντηση (παραβίαση του κώδικα), ούτε προσβολή, ζήλια κι οργή συζυγική. Μόνος αίτιος ένα ανεξέλεγκτο μεθύσι και μια προσταγή της καθημερινότητας

46. Οι δύο τηνιακές παραλλαγές είναι καταγεγραμμένες το 1895, η μία στο Τζάδο και η άλλη στο Χατζηράδο, ενώ η ναξιώτικη στην Απείρανθο το 1925. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1399, σ. 39· αρ. 1399, σ. 41 και αρ. 1441, σ. 304 αντίστοιχα.

47. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 658· έχει καταγραφεί το 1902 στο Καρατσόλι Τυρνάβου από τον Κων. Β. Γιαννακόπουλο· δημοσιεύεται στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 7.

προς τη γυναίκα του ν' ανάψει τη φωτιά, όπως ενδεχομένως θα έκανε συνήθως· η μη ανταπόκριση εκείνης, όχι από πρόθεση για ανυπακοή αλλά από αδυναμία να ξυπνήσει, και η κακιά η ώρα, όπως θα έλεγε ο περίγυρος της εποχής, έφερε το κακό. Κι εδώ θα ταίριαζε απόλυτα ο τίτλος «Τα κακά της μέθης», με τον οποίο κάποιος προφανώς λόγιος δάσκαλος τιτλοφόρησε την παραλλαγή του τραγουδιού του «Μενούση» από το Μονοφάτσιο της Κρήτης⁴⁸.

Η παραλλαγή του «Μανώλη», που μας έρχεται από τη Μεσημβρία της Ανατολικής Θράκης⁴⁹, στην ιδιαιτερότητά της εμπεριέχει αληθοφανή στοιχεία ενοχοποίησης της γυναίκας, καθώς αρνείται μεν να δώσει ένα λουλούδι στον Γενίτσαρο, αλλά του απευθύνει το λόγο και μάλιστα κατηγορώντας τον ότι την εγκατέλειψε, αφού της έκλεψε την καρδιά: *Συ μπρε κλέφτη, συ μπρε ψεύτη, συ μπρε γελαντζή, / πόλειςες συ τόσα χρόνια και δεν έρχουσαν; Στη συνέχεια, επιγραμματικά σε δύο στίχους περιγράφεται ο φόνος και ο θρήνος του συζυγοκτόνου για να κλείσει το τραγούδι με μια σχεδόν ασυνάρτητη επίκληση προς τη νεκρή και αυτοαναφορά στην ενοχή του ίδιου, ο οποίος έπεσε θύμα της κακολογίας του κόσμου. Και στη συγκεκριμένη παραλλαγή, όπως άλλωστε συμβαίνει κατά κανόνα στα τραγούδια του τύπου Β', δεν γίνεται λόγος για γλεντοκόπι φίλων και για πειράγματα μεθυσμένων. Ο Μανώλης άκουσε απλώς τα λόγια του Γενίτσαρου και προέβη στην αποτροπαια πράξη· η ευπιστία και η ευθυξία του δεν χρειάστηκε να συγκαλυφθούν από τους ατμούς της μέθης. Άκουσε-πίστεψε-έπραξε-μετάνιωσε· η απόλυτη οικονομία της δράσης. Κι εκείνοι οι δυο παράταιροι, άτεχνοι στίχοι προς το τέλος του τραγουδιού, μήδε σ' αghλησιά*

48. Δημοσιευμένο από μαθήτρια της Δ' τάξης Δημοτικού στο τοπικό περιοδικό *Διδασκαλική Ζωή*, έτος Α' (1935-6), σ. 159.

49. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1104 Γ, σ. 78, καταγραφή Γ. Μέγα· δημοσιεύεται στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 15.

σε στείλα, μήδε σε χορό / μήδε στη βρυσή σε στείλα για να φερς νερό, υπονοούν ίσως ότι μολονότι η γυναίκα δεν μετείχε σε καμιά δραστηριότητα εκτός σπιτιού, απόλυτα περιορισμένη και σχετικά ελεύθερη μόνο ως τα όρια του κήπου της, εντούτοις δεν απέφυγε τον πειρασμό, ο οποίος με τη μορφή του Γενίτσαρου την ανακάλυψε και τη συνάντησε εκεί; Ή μήπως απλώς κι εδώ έχουμε να κάνουμε με παιχνίδι της μνήμης του αφηγητή, ο οποίος συγκεχυμένα θυμόταν κάτι για εκκλησία, χορό, πηγάδι και, αυτοσχεδιάζοντας, θέλησε να μην τ' αφήσει εκτός αφήγησης βολεύοντάς τα με τον τρόπο αυτό, σχεδόν ασύνδετα κι ασυνάρτητα, προς το τέλος του τραγουδιού; Αν δεχτούμε ότι συμβαίνει το δεύτερο –και δεν θα είναι ούτε η μοναδική, όπως είδαμε και προηγουμένως, αλλά ούτε καν σπάνια περίπτωση–, τότε για μια ακόμα φορά ο γλωσσοπλάστης και παραμυθιάς λαός «ασεβεί» και «παίζει» με την ίδια του την παράδοση, μένοντας ο ίδιος για πάντα ο απόλυτος δημιουργός και πλάστης, σαν το παιδί που δημιουργεί, καταστρέφει, ανακατεύει τα υλικά και ξαναφτιάχνει τα έργα του, αδιαφορώντας για την αυστηρότητα, την τελειότητα και την πιστότητα στον κανόνα ή στο πρωτότυπο.

Η παξινή παραλλαγή, που έχουμε θησαυρίσει εδώ⁵⁰, αξίζει να επισημανθεί, επειδή ο συλλέκτης κατά την καταγραφή διασώζει εναλλακτικές εκδοχές σε δύο στίχους που, αφενός διαφοροποιούν καίρια το συγκεκριμένο τραγούδι από τα άλλα ως προς τη μοναδικότητα κάποιων στοιχείων της δομής του σε σχέση με τα συνήθη στερεότυπα, και αφετέρου αποδεικνύουν το μπόλιασμα και την προσαρμογή του στα τοπικά δεδομένα. Πρόκειται α) για τον τόπο συνάντησης, που είναι η ταβέρνα, και όπου η γυναίκα –ως ταβερνιάρισσα μάλλον παρά ως θαμώνας– κερνάει τον ξένο κρασί: *μεσ' σ' την ταβέρνα και με κέρασε κρασί* και β) για το κάλεσμα του Μανώλη προς τη γυναίκα

50. ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/αρ. 133-95-52· δημοσιεύεται στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 9.

του ν' αναστηθεί, να στολιστεί και να πάει στο μαρκά, δηλαδή στην αγορά: *βάλε τα καλύτερά σου και κατέβα σ' το μαρκά*. Και τα δύο είναι πολιτισμικά στοιχεία της επτανησιώτικης κουλτούρας και κοινωνίας.

Ουσιαστικά απομακρυσμένες τόσο δομικά όσο και νοηματικά από τους δύο τύπους του «Μενούση»/«Μανώλη», αλλά και με αρκετές διαφορές μεταξύ τους, είναι δυο κυπριακές εκδοχές του τραγουδιού, καταγραμμένες και δημοσιευμένες από διαφορετικά πρόσωπα σε διαφορετικές χρονολογίες και διαφορετικά έντυπα⁵¹. Το πρώτο τραγούδι είναι πιο συγκροτημένο από το δεύτερο, το οποίο είναι εκτενέστερο μεν αλλά αποσπασματικό, κι επιπλέον ο εκδότης (ή ο αφηγητής;) χρησιμοποιεί πεζά αφηγηματικά μέρη ως συνδετικά της δράσης για τη μετάβαση από τη μια σκηνή στην άλλη. Το βασικότερο από τα κοινά τους σημεία είναι η χρήση δόλου από τον Γενίτσαρο, προκειμένου να μάθει κάποια προσωπικά στοιχεία και κρυφά σημάδια της γυναίκας του Μανώλη με σκοπό να τα αποκαλύψει στον άντρα της σαν να τα έχει δει ο ίδιος· η μέθοδος συγκέντρωσης των στοιχείων, όμως, διαφέρει από τη μια στην άλλη παραλλαγή.

51. Το πρώτο κυπριακό, «Το τραούδι του καπιτάμ Μανόλη», δημοσιεύεται από τον Κ. Α. Πηλαβάκη] στα *Κυπριακά Χρονικά* 5 (1927), σ. 212-214, απ' όπου αναδημοσιεύουμε το προλογικό σημείωμα του εκδότη: «Το κατωτέρω Τραγούδι, ανέκδοτον καθόσον ξεύρω, το έγγραφα καθ' υπαγόρευσιν της θείας μου Αργυρώς Καλλιστράτη, ετών 40, εγγράματης, από το Όμοδος. Το έμαθεν από τον πατέρα της και πάππον μου Καλλιστράτην Θεοφάνους, που το τραγουδούσε στο θέρος, όπως και άλλα δημοτικά, σαν το τραγούδι του Χάρου, της Μαρουδίας και άλλα δημοσιευμένα ήδη»· το τραγούδι αναδημοσιεύεται στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 12. Η δεύτερη κυπριακή παραλλαγή δημοσιεύεται αποσπασματικά από τον Κ. Π. Χατζηϊωάννου, «Κυπριακά τραγούδια», *Λαογραφία* 11 (1934-1937), σ. 621-624 και ο εκδότης δικαιολογεί αυτή του την ενέργεια, επειδή, όπως γράφει στο τέλος του ποιήματος, το τραγούδι αυτό, που του το αφηγήθηκε η αγράμματη Μαριού Πρωτόπαπα (Άχνα), 69 χρονών, διαφέρει πολύ από την παραλλαγή που δημοσίευσε ο Κ. Πηλαβάκης στα *Κυπριακά Χρονικά*: αναδημοσιεύεται στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 13.

Στην πρώτη ο Γενίτσαρος αναθέτει σε πολυμήχανη γριά να πάει στο σπίτι της Μαρούς και πιάνοντας κουβέντα μαζί της να μάθει κάποια απόκρυφα σημάδια της. Στη δεύτερη παραλλαγή ο Γενίτσαρος μεταμφιέζεται ο ίδιος σε έγκυο γυναίκα και την επισκέπτεται, αλλά εκείνη αρνείται να του ανοίξει την πόρτα. Τότε κι αυτός καταφεύγει σε μια γριά, η οποία έναντι γερής αμοιβής αναλαμβάνει το ρόλο του κατασκόπου, πετυχαίνει στην αποστολή της και αποκαλύπτει στον Γενίτσαρο όσα κατάφερε να μάθει από την επίσκεψή της στον πύργο του Μανώλη· εδώ ο Μανώλης φέρεται ως πυργοδεσπότης, κάτι που αυτόματα παραπέμπει σε τραγούδια του ακριτικού κύκλου. Το τέχνασμα, λοιπόν, με τη γριά-κατάσκοπο πετυχαίνει και στις δύο περιπτώσεις και ο Γενίτσαρος, εφοδιασμένος με τα απαραίτητα στοιχεία, συναντάει τον Μανώλη στην ταβέρνα και βάζει σε εφαρμογή το σχέδιο της διαβολής. Εκείνος, μεθυσμένος, τον πιστεύει, αφού άλλωστε τα σημάδια ήταν πραγματικά, οργίζεται, πάει στο σπίτι του και κατηγορεί τη γυναίκα του για απιστία. Παρά την άρνηση εκείνης ότι ποτέ δεν συνάντησε τον ξένο άντρα, ο Μανώλης δεν πείθεται και τη σκοτώνει.

Τα δυο τραγούδια διαφοροποιούνται μεταξύ τους και ως προς την κατάληξη: στο πρώτο, ο Μανώλης μετανιωμένος φωνάζει στη γυναίκα του απελπισμένα ν' αναστηθεί για να τη θαυμάσουν όλοι και καλεί σε κοινό θρήνο τους συγγενείς, δικούς της και δικούς του. Βέβαια, υπάρχουν και οι δύο τελευταίοι στίχοι, που είναι εμφανές ότι δεν ανήκουν στο τραγούδι, αλλά, όπως σημειώνει ο εκδότης, προέρχονται από άλλο κυπριακό παραδοσιακό τραγούδι, «Της Λυγερής και του Χάρου»⁵². Ο ένοχος αυτοκτονεί και

52. Κ. Α. Π[ηλαβάκης], «Το τραούδιν...», σ. 214. Με τον ίδιο εντυπωσιακό τρόπο, όμως, σύμφωνα με τη στερεοτυπική έκφραση, αυτοκτονεί και ο αρραβωνιαστικός «της Ευγενούλας»: *Χρυσό μαχαίρι έβγαλε απ' ασημένιο φ'κάρι./στους ουρανούς το πέταξε και στην καρδιά-του 'βρέθη*. Arn. Passow, *Popularia Carmina...*, σ. 297-298.

μάλιστα με τρόπο εντυπωσιακά ταχυδακτυλουργικό: έβκαλεν το μας' αίριν του στους ουρανούς το πέταξεν / στ' αγκάλια του το δέχτηκεν τζ'αι στην καρκιάν του τόμπηξεν. Ας σημειωθεί ότι με την αυτοκτονία του ενόχου κλείνει το τραγούδι του και ο πληροφορητής από την Κύζικο, όπως θα δούμε παρακάτω.

Στη δεύτερη κυπριακή, αποσπασματική αυτή, παραλλαγή, μετά το φόνο έχουμε την εκφορά της νεκρής στους δρόμους του χωριού, καθώς την οδηγούν στον τάφο: απ' όπου περνάει η πομπή ξεσπάει θρήνος για τη νεκρή, οργή και κατάρες για τον φονιά της. Μια σκηνή θεατρικά δραματοποιημένη, που συνειρμικά ανακαλεί στη μνήμη αντίστοιχες εικόνες και σκηνές από το τελετουργικό της ταφής νεκρών σε παραδοσιακές αγροτικές κοινωνίες· κι εκεί κι εδώ ο θάνατος, μάλιστα ο άδικος θάνατος, δεν είναι βουβός, είναι σπαρακτικός⁵³. Με παρόμοια περιγραφή της εκφοράς της νεκρής κλείνει και μια παραλλαγή από τη Βιθυνία: *Όταν την κατεβάζαν από τις σκάλες της / μικροί μεγάλοι κλαίγαν, τις νοστιμάδες της. / Όταν την επερνούσαν από τη γειτονιά / μικροί μεγάλοι κλαίγαν και τα μικρά παιδιά. / Όταν την κατεβάζαν μέσα στο μνήμα της / μικροί μεγάλοι 'λέγαν να' χης το κρίμα της*⁵⁴.

53. Αν και μέσα από την περιγραφή του κυπριακού τραγουδιού ανακαλούνται στη μνήμη μας πρώτιστα τα μανιάτικα μοιρολόγια κι ο γοερός θρήνος για τους αδικοσκοτωμένους νεκρούς, ταυτόχρονα μεταφερόμαστε συνειρμικά σε άλλα πολιτισμικά περιβάλλοντα, όπως η Ισπανία του Λόρκα· κι εδώ έρχεται στον κοπετό να αντιπαρατεθεί ο άδικος, ο ντροπιασμένος θάνατος που υποβάλλει τη σιωπή. Η Μπερνάρντα Άλμπα επιβάλλει στις κόρες της με αυστηρότητα την αξιοπρέπεια μπροστά στο θάνατο, εκφρασμένη με τον βουβό, τον κρυφό σπαραγμό: «Δεν θέλω κλάματα τώρα. Να μάθετε να κοιτάτε το θάνατο κατάματα. Σωπάστε, σώπα είπα. Να κλάψεις, όταν θα'σαι μόνη. [...] Και τώρα σιωπή. Τ' ακούτε;». Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*, μτφρ. Μαίρη Βιδάλη, εκδ. «Δωδώνη», Αθήνα-Γιάννινα 2001, σ. 95.

54. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1132, σ. 67-68, καταγεγραμμένο το 1937 από τον Μ. Λιουδάκι· δημοσιεύεται στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 21.

Μια μακεδονική παραλλαγή του «Μανώλη»⁵⁵ διατηρεί κάποια κοινά στοιχεία με αυτά του δεύτερου κυπριακού τραγουδιού: κι εδώ έχουμε διάλογο του Μανώλη με τη γυναίκα του, κι εδώ το τραγούδι είναι αποσπασματικό, δίχως καμιά λογοτεχνική αξία· αντίθετα, θα έλεγε κανείς ότι σκοπός του ποιητή είναι να αφηγηθεί κι όχι να τραγουδήσει την ιστορία της γυναίκας του Μανώλη, γι' αυτό και χρησιμοποιεί πεζό λόγο, προκειμένου, για οικονομία του δραματικού χρόνου, να λειτουργήσει συνδετικά από τη μια πράξη του έργου στην άλλη: «Ο Μανώλης πάει σπίτι του και ρωτά τη γυναίκα του».

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μανιάτικη παραλλαγή⁵⁶ ως προς τη χρονολόγηση του τραγουδιού, στην οποία ακροθιγώς μόνο θα αναφερθούμε εδώ, καθώς σε επόμενο κεφάλαιο θα γίνει ιδιαίτερη και εκτενής αναφορά στο θέμα αυτό. Τόσο η υπόθεση όσο και η δομή του τραγουδιού –σφιχτή και απέριττη– κινούνται στη γραμμή της μορφής του τύπου Β' (του «Μανώλη»), με μια βασική διαφορά: προλογικά εδώ υπάρχει ένα τετράστιχο σε διαφορετικό μέτρο από το υπόλοιπο ποίημα, το οποίο λειτουργεί ως σκηνογραφική ένδειξη και τοποθετεί τη σκηνή της παρουσίας της γυναίκας όχι στα συνήθη μέρη (μπαξές, πηγάδι, βρύση), αλλά στις κούνιες· ένας άλλος χώρος και τρόπος ελεύθερης ψυχαγωγίας της γυναίκας και των φιλενάδων της, πάντα, όμως, μέσα στα επιτρεπτά και ελεγχόμενα όρια της ασφάλειας του σπιτιού, αφού οι κούνιες δεν βρίσκονται σε εξωτερικό χώρο αλλά «πάνω στον οντά». Ως προς τα λοιπά μοτίβα, το τραγούδι δεν διαφοροποιείται

55. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1154, σ. 14, έχει αντιγραφεί το 1938 από τον Δ. Λουκάτο από συλλογή του μαθητή Κ. Δίτσα· δημοσιεύεται στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 11.

56. *Νεοελληνικά Ανάλεκτα Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσού*, τόμ. Α', φυλλάδιο β' (Ιούνιος 1870), σ. 91, αρ. 26· το ποίημα είναι άτιτλο και στη θέση του τίτλου αναγράφεται σε παρένθεση ο τόπος: (Μάνη)· αναδημοσιεύεται στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 4. Βλ. και σ. 91.

αξιοσημείωτα από τα συνήθη. Όσο για τα άλλα –εκτός του Μανώλη–αναφερόμενα επώνυμα πρόσωπα, αυτά θα μας απασχολήσουν διεξοδικά σε επόμενο επίσης κεφάλαιο.

Θα κλείσουμε την κατηγορία αυτή των «ιδιαιτέρων» παραλλαγών κάνοντας σύντομη αναφορά σε τέσσερα ποντιακά τραγούδια, από διαφορετική περιοχή το καθένα, καθώς παρουσιάζουν ενδιαφέρον όχι ως ομάδα, αλλά ακριβώς επειδή διαφέρουν αξιοσημείωτα μεταξύ τους και το καθένα έχει κάτι το ξεχωριστό, που αξίζει να επισημανθεί. Η πρώτη παραλλαγή, από την Κερασούντα⁵⁷, σε ποντιακή –εννοείται– διάλεκτο, είναι σχεδόν πανομοιότυπη με την τυπική μορφή του τραγουδιού του «Μανώλη» και δεν θα μας απασχολούσε εδώ, εάν ο συλλέκτης στην πίσω πλευρά του χαρτιού δεν είχε καταγράψει και τη μετάφραση του ποιήματος σ' ένα ενδιαφέρον και περίπου εξίσου δυσνόητο γλωσσικό κράμα, κάτι μεταξύ καθαρεύουσας, αρχαϊζουσας και ποντιακής· το αποτέλεσμα, ως λογοτεχνικό εγχείρημα, ισορροπεί ευαίσθητα ανάμεσα στο παιγνιώδες και το σοβαρό με τη ζυγαριά να γέρνει προς το δεύτερο, καθώς ο ίδιος λόγιος, και προφανώς πόντιος, μεταφραστής φαίνεται να έβαλε και τον τίτλο στο πρωτότυπο τραγούδι, «Ο Μανόλης φονεύων τη γυναίκα», που μοιάζει παράταιρος σε σχέση με το ποντιακό κείμενο.

Τα δυο άλλα ποντιακά τραγούδια⁵⁸ που συμπεριλαμβάνονται εδώ, μολονότι και μεταξύ τους παρουσιάζουν αξιοσημείωτες διαφορές σε στοιχεία της δομής τους, εκείνο που έχουν κοινό και αξίζει να επισημανθεί είναι ότι, όπως και στις κυπριακές

57. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 31 (280, 12)· δεν αναφέρεται ούτε ο χρόνος ούτε ο πληροφορητής ούτε ο καταγραφέας· και τα δύο κείμενα δημοσιεύονται στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 19.

58. Το ένα, από τη Χαλδία του Πόντου, δημοσιεύει ο Γεώργιος Κανδηλάπτης, «Δημοτικά άσματα Χαλδίας», *Αρχείον Πόντου* 12 (1946), σ. 222-223, αρ. 3· το άλλο, από την Ινέπολη του Πόντου, βλ. στο Κ. Αλεξιάδης, «Δημώδη άσματα Ινεπόλεως (Αβωνοτειχικά)», στο ίδιο, σ. 156-157, αρ. 31· τις παραλλαγές βλ. εδώ, στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 17 και 18.

παραλλαγές, ο Μανώλης, πριν προβεί στο φόνο, συνδιαλέγεται με τη γυναίκα του, η οποία – σε αντίθεση με την Κύπρια – παραδέχεται απλά ότι σεργιάνιζε στον μπαξέ της· η αποδοχή και μόνο της πράξης της είναι αρκετή για να οδηγήσει τον ήδη προσβλημένο, αλλά όχι μεθυσμένο, και οργισμένο Μανώλη στον βίαιο θάνατό της. Και στην περίπτωση αυτή ο ποιητής δεν χρειάζεται το ελαφρυντικό της μέθης για να δικαιολογήσει τη βάνουση τιμωρία· αρκεί η παραβίαση του κοινωνικού και ηθικού κώδικα που θέλει τη γυναίκα έγκλειστη στο σπίτι, αόρατη στα μάτια των ξένων αντρών.

Στην τελευταία, τέλος, ποντιακή παραλλαγή⁵⁹, συμπτυγμένη μορφή του τύπου Β', εκτός του ότι ο ήρωας λέγεται Γιαννούλης, το άλλο ενδιαφέρον στοιχείο –και μοναδικό– είναι ο ιδιαίτερα βάνουσος τρόπος της τιμωρίας που οδηγεί στο θάνατο της γυναίκας: *Ασά μαλλιά αρπάζει στην η-γην βροντά*.

Κάνοντας μια ανασκόπηση των παραπάνω επισημάνσεων, διαπιστώνουμε ότι οι παραλλαγές που παρουσιάζουν τις μεγαλύτερες αποκλίσεις, τη μεγαλύτερη ποικιλία, ανήκουν στον τύπο του τραγουδιού του «Μανώλη» και όχι σ' εκείνον του «Μενούσης». Αυτές, εξάλλου, είναι και αριθμητικά οι περισσότερες και από άποψη περιεχομένου οι πλέον εύπλαστες και ενδιαφέρουσες. Η εξήγηση που θα μπορούσε να δώσει κανείς είναι ότι ο «Μενούσης», ως ιστοριοποιημένο πλέον τραγούδι, δεν προσφέρεται για ανατρεπτικές αλλαγές, καθώς υπόκειται, όπως άλλωστε και όλα τα ιστορικά τραγούδια, στην ακαμψία και τις δεσμεύσεις που δημιουργεί η ιστορική υπόσταση των προσώπων.

Η ταινία Δεν θα ήταν, νομίζω, μεγάλη εκτροπή από το θέμα μας, αν παρουσιάζαμε εδώ συνοπτικά και την κινηματογραφική εκδοχή του τραγουδιού, στην οποία αναφερθήκαμε

59. Παντ. Μελανοφρύδης, *Η εν Πόντω ελληνική γλώσσα*, Βατούμ 1910, σ. 70· βλ. Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 16.

σε προηγούμενο κεφάλαιο⁶⁰. Η καλλιτεχνική αξία του έργου, ωσεί ανύπαρκτη, με μια λέξη, σκηνοθετικά και υποκριτικά, δεν θα μας απασχολήσει καθόλου, αλλά θα περιοριστούμε μόνο στην υπόθεση, η οποία μας δείχνει πώς ο σκηνοθέτης-σεναριογράφος προσέλαβε το γνωστό τραγούδι και το απέδωσε στην ταινία του προσαρμόζοντάς το στα τοπικά κοινωνικά δεδομένα.

Τα γεγονότα εκτυλίσσονται στο χωριό Πόρτα Παναγιά της Θεσσαλίας και χρονολογικά παραπέμπουν στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ο Ρεσούλ αγάς, νέος τούρκος τσιφλικάς που δεν εγκατέλειψε τον τόπο με την ενσωμάτωση της Θεσσαλίας, έχει στην κατοχή του περίπου το μισό χωριό και φιλοδοξεί να το αποκτήσει ολόκληρο. Ο Μενούσης, νέος χριστιανός δάσκαλος, που έχει σπουδάσει στα Γιάννενα και με μητρική καταγωγή από τον τόπο, έρχεται ν' ανοίξει το κλειστό σχολείο του χωριού και τυχαία γίνεται μάρτυρας «επίθεσης» του Ρεσούλ στην Αναστασιά, η οποία ζει με τη χήρα αδελφή της και δεν ανταποκρίνεται στα αισθήματα και τις ερωτικές παρενοχλήσεις του τούρκου τσιφλικά. Η παρέμβαση στη σκηνή του Μενούση απομακρύνει προς στιγμή τον κίνδυνο και γίνεται η αιτία να γνωριστούν και να ερωτευτούν οι δυο νέοι.

Στο χωριό ζει και ο τσέλιγκας Μπιρμπίλης, ο οποίος φιλοξενεί στο σπίτι του τον νεοφερμένο Μενούση, προστατεύοντάς τον από την αντιζηλία και την εκδικητική μανία του Ρεσούλ. Ο τελευταίος βάζει τρεις μπράβους του, χριστιανούς, να κάψουν το σχολείο και το μαντρί του Μπιρμπίλη με σκοπό να υποχρεώσουν τον δάσκαλο να εγκαταλείψει το χωριό, αλλά η απόπειρα δεν πετυχαίνει. Ο Ρεσούλ, επιμένοντας να κάνει γυναίκα του την Αναστασιά, πείθει με κάποιον εκβιασμό την αδελφή-κηδεμόνα της να συμφωνήσει μ' αυτό το γάμο· τη μέρα του αρραβώνα, όμως, εμφανίζεται ο Μενούσης αιφνιδιαστικά

60. Βλ. εδώ, σημ. 14. Την ταινία είδα από DVD, που μου παραχωρήθηκε από το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ).

και απάγει την κόρη. Οι δυο νέοι καταφεύγουν στα Μετέωρα, παντρεύονται και γυρίζουν στο χωριό, αφηφώντας την οργή του Ρεσούλ. Ο Ρεσούλ, που δεν έχει παραιτηθεί από την εκδίκησή του, προσποιείται ότι νικήθηκε, αποδέχεται την ήττα του κι ετοιμάζεται να εγκαταλείψει το χωριό. Καθώς συναντάει τον Μενούση στην ταβέρνα «Η Πόρτα-Παναγιά» να κερνάει τους χωριανούς για το γάμο του, ενσωματώνεται κι αυτός με την παρέα και αρπάζει την ευκαιρία να επιτεθεί φραστικά στον Μενούση αφήνοντας υπονοούμενα για «το ασημένιο μισοφόρι και το χρυσό φλουρί» που φοράει η γυναίκα του, την οποία ερχόμενος όντως είχε δει τυχαία να δροσίζεται στο ποτάμι. Ο Μενούσης, μεθυσμένος, τον πιστεύει, οργίζεται και έξαλλος πάει στο σπίτι του, παίρνει το μαχαίρι και επιτίθεται στην ανυποψίαστη γυναίκα του· νομίζοντας ότι τη σκότωσε τρέπεται σε φυγή, κυνηγημένος από τον Ρεσούλ και την παρέα του. Οι δύο νέοι έρχονται σε σύγκρουση και, καθώς ο Ρεσούλ σηκώνει μια μεγάλη πέτρα για να την πετάξει στον Μενούση, αποκαλύπτεται ένα σημάδι στο ένα του χέρι, που όταν το βλέπει ο Μενούσης μένει άφωνος από την έκπληξη· κι ενώ στη σκηνή παρεμβαίνει το πρώην πρωτοπαλίκαρα του Ρεσούλ και τον πυροβολεί πληγώνοντάς τον θανάσιμα, ο Μενούσης αναγνωρίζει στο πρόσωπο του αντιζήλου του τον μεγάλο του αδελφό Κώστα, τον οποίο μικρό είχαν πάρει οι Τούρκοι – γενίτσαρος λοιπόν! Ο Ρεσούλ, ως τελευταία επιθυμία, ζητάει πεθαίνοντας να ταφεί χριστιανικά και όλο το βίος του να μοιραστεί στους χωρικούς. Και φυσικά η ιστορία έχει ευτυχημένο τέλος, καθώς ο Μενούσης ξανασμίγει με την ελαφρά πληγωμένη Αναστασιά.

Δυο-τρία σημεία που αξίζει να σχολιάσουμε: Ο σκηνοθέτης το μόνο που σέβεται και κρατάει απείραχτο στην ταινία του είναι ο τίτλος του τραγουδιού· ως προς τα υπόλοιπα –κινηματογραφική αδεία– παίρνει το ηπειρώτικο (όχι το θεσσαλικό)

τραγούδι και τους ηπειρώτες ληστές και βιάζοντας την ιστορική τους υπόσταση τους μεταφέρει στη θεσσαλική κοινωνία των τσιφλικάδων, διασκευάζοντας ελεύθερα και πλάθοντας μια νέα ιστορία, κομμένη και ραμμένη στα μέτρα της περιοχής. Το μοναδικό στοιχείο που διατηρεί αυτούσιο από τον θεσσαλικό τύπο του τραγουδιού είναι τα αναγνωριστικά σημάδια, τα οποία μάλιστα βάζει στο στόμα του Ρεπούλ με την ποιητική τους απόδοση. Είπαμε ότι δεν μας ενδιαφέρει και δεν εμπίπτει στους στόχους μας να σχολιάσουμε περαιτέρω την ταινία· μόνο μια τελευταία, ασχολίαστη, επισήμανση: το έργο γυρίστηκε το 1969⁶¹, την ίδια χρονιά που στις κινηματογραφικές αίθουσες μεσουρανούσε «Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια», τρίτο έτος της Δικτατορίας.



61. «Ο Μενούσης» γυρίστηκε από τον Βασίλη Κονταξή με τους Κώστα Κακαβά, Άννα Ιασωνίδου, Γιώργο Οικονόμου κ.ά. Στην α' προβολή για την περίοδο 1969-1970 σε Αθήνα-Πειραιά-Προάστια έκοψε 13.776 εισιτήρια (92ο στη σειρά σε 99 συνολικά νέες ταινίες της χρονιάς). Γιάννης Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας αιώνας*, τόμ. 1: 1900-1970, Αθήνα 2001, σ. 398, 447.

ΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

Επισημάνσαμε ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο, κατά την εξέταση κάποιων ξεχωριστών παραλλαγών, ότι το τραγούδι του «Μανώλη», σε αντίθεση με εκείνο του «Μενούση», παρουσιάζει τη μεγαλύτερη ευπλασία και προσαρμοστικότητα στις περιοχές όπου διαδόθηκε, και στη διαδικασία της ενσωμάτωσής του μπολιάστηκε με τοπικά στοιχεία, που το κατέστησαν οικείο και ευκολότερα αποδεκτό από την ντόπια κοινωνία. Οι διασκευές αυτές, οι παρεμβάσεις-προσαρμογές αφορούν τόσο τα πρόσωπα, τους πρωταγωνιστές, όσο και το χώρο, τη σκηνογραφία του έργου. Σταθερή μένει μόνο –με εξαίρεση κάποιες από τις ιδιαίτερες περιπτώσεις, που μας απασχόλησαν παραπάνω– η πλοκή της ιστορίας, η οποία και όταν διαφοροποιείται, τούτο συμβαίνει μόνο ως προς τη λύση του δράματος. Για να μελετήσει, λοιπόν, κανείς τις ουσιαστικές διαφορές ανάμεσα στις 100 συγκεντρωμένες εδώ παραλλαγές, θα πρέπει να περιορίσει τη σύγκρισή τους σε κάποια βασικά στοιχεία, μοτίβα, της δομής του τραγουδιού.

Αν αντιμετωπίζαμε το τραγούδι του «Μενούση» σαν ένα θεατρικό νεοελληνικό δράμα, αναλύοντάς το θα το χωρίζαμε δραματοουργικά σε τρεις σκηνές και τέσσερις πράξεις:

Σκηνή πρώτη: Η παρέα των νέων αντρών διασκεδάζει σε κάποιο δημόσιο χώρο αναψυχής, όπου και υπό την επήρεια του κρασιού γίνεται η διαβολή της γυναίκας του Μενούση ή του Μανώλη από κάποιον συμπότη.

Σκηνή δεύτερη: Κατά την παράθεση των πειστηρίων της απιστίας της γυναίκας αναπαριστάνεται από τον διαβολέα η

σκηνή της δήθεν συνάντησης μαζί της σε προγενέστερο χρόνο και σε διαφορετικό τόπο.

Σκηνή τρίτη: Ακολουθεί η πρώτη πράξη στο σπίτι του Μενούση/Μανώλη κατά την οποία συντελείται ο φόνος της κοιμισμένης γυναίκας. Στον ίδιο χώρο, το πρωί της άλλης μέρας, ως δεύτερη και τελευταία πράξη του δράματος, επέρχεται η μεταμέλεια του φονιά και ακολουθεί ο θρήνος.

Ωστόσο, πολλές από τις παραλλαγές δεν έχουν την ίδια σφιχτή και ολοκληρωμένη δομή· άλλοτε έχουμε συμφυρμό σκηνών με την προσθήκη στίχων, εύκολα αναγνωρίσιμων ότι ανήκουν σε άλλα δημοτικά τραγούδια, και ανάπτυξη του κειμένου και άλλοτε απάλειψη στοιχείων της δράσης και συντομευμένη μορφή του τραγουδιού. Είναι εμφανές ότι ο λαϊκός δημιουργός συχνά αυτοσχεδιάζει: παραλείπει ό,τι δεν θυμάται ή το συμπληρώνει με ό,τι άλλο του έρθει στο νου, επιλέγοντας από παρεμφερή μοτίβα που διαθέτει στη μνημονική του τράπεζα, ή ακόμα προβαίνει σε λογικές προσαρμογές, προκειμένου να καλύψει το χάσμα που δημιουργεί η λήθη⁶². κάποτε επεμβαίνει συνειδητά και διαμορφώνει σημεία του τραγουδιού –κυρίως το τέλος– κατά την κρίση του, σύμφωνα με το δίκαιο και ηθικά ορθό⁶³.

Ας ξεκινήσουμε, λοιπόν, τη θεώρηση των 100 παραλλαγών εξετάζοντας όχι καθεμιά ξεχωριστά, όπως κάναμε για κάποιες από αυτές πριν, αλλά κατά ενότητες –σκηνές της ιστορίας τις ονομάσαμε– προκειμένου να διαπιστώσουμε την ποικιλία των

62. Να πώς αντιμετώπισε το πρόβλημα ηλικιωμένη γυναίκα, η οποία, στην προσπάθειά της να μου αφηγηθεί το τραγούδι της «Αναστασίας», ξεχνούσε ορισμένους στίχους: «Δεν θυμάμαι πόσα χρόνια έλειπε ο άντρας της, αλλά δεν πειράζει· ας βάλουμε κάτι να ταιριάζει –πέντε, δέκα;– αλλά να μην είναι ούτε λίγα ούτε πολλά· τραγούδι είναι· το φτιάχνεις μια έτσι, μια αλλιώς». Η απόλυτα άνετη λαϊκή εκλογίκευση για το ξεπέρασμα του εμπόδιου της λήθης!

63. Αναφερθήκαμε ήδη στις περιπτώσεις όπου ο λαϊκός ποιητής θέλει τον συζυγοκτόνο να καταδικάζεται στη συνείδηση της κοινής γνώμης ή τον βάζει να αυτοκτονεί μην αντέχοντας το βάρος της πράξης του· βλ. σ. 40-41.

μοτίβων σε καθένα από τα μέρη της δομής του τραγουδιού. Ας ονομάσουμε την εναρκτήρια σκηνή, που μπορεί να θεωρηθεί και ως πρόλογος του τραγουδιού⁶⁴, «Οι γλεντοκόποι και ο χώρος διασκέδασης».

Οι γλεντοκόποι και ο χώρος διασκέδασης Πρώτο θέμα που θα μας απασχολήσει εδώ είναι τα πρόσωπα, οι άντρες που «τρωγοπίνουν»· αυτοί είτε είναι επώνυμοι, δηλώνονται δηλαδή με το όνομά τους, είτε είναι ανώνυμοι, αναφέρονται γενικόλογα ως φίλοι, παλικάρια ή γεροντάκια. Τα κατονομαζόμενα πρόσωπα συνήθως είναι δύο (για την ποιητική οικονομία;) και εναλλάσσονται σε διάφορους συνδυασμούς από παραλλαγή σε παραλλαγή, συντροφεύοντας τον Μενούση κυρίως και κατ' εξαίρεση τον Μανώλη στο γλέντι: Μπιρμπίλης, Ρεσούλης (ή Βεούλης), Με(χ)μέτ (ή Μεϊμέτ) αγάς (ή Μεμέτης), Ντερβίσης, Μπερμπάτης, Μπεκήρ αγάς, Σ(ι)αΐνης, Γιουσούφ αγάς, Τσιτσούκ (=Κιουτσούκ) Αλής, Γιαννίτσαρης και Γενίτσαρος, Πιπίνης, Στάμος, Γιαννούσης κι Αποστόλης είναι τα ονόματα των φίλων, μουσουλμάνων και χριστιανών, που καταγράφονται στις παραλλαγές μας.

Πριν μας απασχολήσει η σύνθεση της παρέας, ας επιχειρήσουμε μια ονομάτων επίσκεψη και μια εθνοθρησκευτική κατηγοριοποίηση των προσώπων, αρχίζοντας από τον Μανώλη, ο οποίος, όπως αναφέραμε σε προηγούμενο σημείο, πρωταγωνιστεί στο 53% των περιπτώσεων των παραλλαγών που εξετά-

64. Και στο τραγούδι του «Μενούση» η δημοτική ποίηση λειτουργεί με βάση κάποιους κανόνες, ένας από τους οποίους είναι η ύπαρξη προλόγου πριν από την εισαγωγή στο κύριο θέμα της ιστορίας. Σύμφωνα με τον Fauriel, «οι πρόλογοι αυτοί κατά το πλείστον είναι εις την δημοτικήν ελληνικήν ποίησιν ως καθιερωμένοι τύποι, οι οποίοι ποικίλλουν κατά το είδος των τραγουδιών, εις την αρχήν των οποίων έχουν τοποθετηθή, αλλά καθένas εξ αυτών δύναται αδιαφόρως να χρησιμοποιηθή δι' όλα τα τραγούδια του αυτού είδους». Cf. Fauriel, *Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, εισαγωγή Ν. Α. Βέη, Αθήνα 1956, σ. 77.

ζουμε εδώ. Είναι σαφές ότι πρόκειται για χριστιανό Έλληνα, καθώς δηλώνει το όνομά του⁶⁵, αρκετά διαδεδομένο στην τουρκοκρατία αντί του Χρήστος (ή Χρίστος), το οποίο παρέπεμπε κατευθείαν στο Χριστός-χριστιανός και για ευνόητους λόγους μπορούσε σε ορισμένες περιπτώσεις να θεωρηθεί ως πρόκληση από τους κατακτητές. Εμφανώς χριστιανοί Έλληνες είναι επίσης και τα πρόσωπα που φέρουν τα ονόματα Αντώνης, Γιαννούλης και Γιαννούσης, Αποστόλης και Στάμος.

Ο δεύτερος σε αριθμό παραλλαγών (37%), εμφανιζόμενος ως πρωταγωνιστής του τραγουδιού, είναι ο Μενούσης (ή Μινούσης), ο οποίος στην «κλασική» ηπειρώτικη εκδοχή είναι αυτός που με τους δύο φίλους του, Μπιρμπίλη και Ρεσούλη, γίνονται τα υποκείμενα της ιστορίας. Καθώς και τα δύο αυτά ονόματα εμφανώς παραπέμπουν σε αλβανικής ή τουρκικής καταγωγής μουσουλμάνους, ας προσπαθήσουμε πρώτα να ξεδιαλύνουμε την ταυτότητα του Μενούση: είναι χριστιανός ή μουσουλμάνος; Αν δεχτούμε ότι το όνομα Μενούσης, το οποίο στις παραλλαγές απαντά κάποτε και ως Μανούσης, είναι υποκοριστικό του Μάνος κι αυτό του Εμμανουήλ, τότε εύκολα αναγόμεστε στο Μανώλη, δηλαδή στην πραγματικότητα έχουμε έναν ήρωα Έλληνα και χριστιανό, εκφερόμενο άλλοτε ως Μανώλη και άλλοτε ως Μενούση, ο οποίος διασκεδάζει με παρέα μουσουλμάνων.

Αν, όμως, ερευνήσουμε προς την οθωμανική κατεύθυνση και στον τύπο του Μενούσιαγα ή Μανούσαγα, όπως επίσης τον συναντάμε σε κάποιες παραλλαγές, τότε μπορούμε να οδηγηθούμε στον τούρκικο τύπο Αμούσσιαγας⁶⁶, που καταλήγει, παραφθαρμένος στην ελληνική του απόδοση, ως Μενούσ(ι)αγας. Σε

65. Το όνομα Εμμανουήλ υπάρχει τόσο στην *Καινή* (Ματθαίος, 1.23) όσο και στην *Παλαιά Διαθήκη* (Ησαΐας, 7.14.3).

66. Ο Ιωάν. Λαμπρίδης, *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, Β', τχ. 1, *Περιγραφή της πόλεως Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 1971, σ. 49, αναφέρει ότι στην περιοχή της Ηπείρου έδρασε κατά το τέλος του 16ου αιώνα κάποιος Αμούσσιαγας Καμπέρ Ζουρδή Μαργαριτιώτης.

κάποιες περιπτώσεις, όμως, έχουμε συνύπαρξη και των δύο τύπων, Μενούσης και Μενούσαγας⁶⁷, πράγμα που απλώς σημαίνει αδιάκριτα χρήση και των δύο τύπων και όχι δύο διαφορετικά πρόσωπα (ενδεχομένως ο πρώτος χριστιανός και ο δεύτερος μουσουλμάνος;). Να σημειώσουμε, τέλος, ότι το όνομα Μενούσης, εκφερόμενο με τη σωστή προφορά, στα αραβικά σημαίνει «ταπεινός»⁶⁸.

Ας περάσουμε τώρα στους δυο συντρόφους του Μενούση. Το όνομα Μπιρμπίλης⁶⁹ (τούρκ. bülbül=αηδόνι και σφυρίχτρα) ανήκει σε περιβόητο αλβανικής καταγωγής αρχιληστή, ο οποίος μαζί με τον επίσης ληστή τουρκαλβανό Ρεσούλη, πρώην οδοφύλακες και οι δύο, λυμαίνονταν την περιοχή της Ηπείρου στα μέσα του 19ου αιώνα· συνελήφθησαν και καταδικάστηκαν σε

67. Για παράδειγμα, στην παραλλαγή από το Λοζέτσι Ηπείρου οι τύποι του ονόματος εναλλάσσονται: *Ο Μπιρμπίλης, ο Ρισιούλης κι ο Μενούσαγας [...]* / *Όμορφη γυναίκα πόχεις βρε Μενούσαγα [...]* / *Κι ο Μενούσης μεθυσμένος πάει την έσφαξε*. Γ. Κ. Σπυριδάκης / Α. Μέγας / Δ. Α. Πετρόπουλος, *Ελληνικά δημοτικά...*, σ. 374-375. Στον πρώτο στίχο της παραλλαγής του «Μενούση» από το Πάπιγκο της Ηπείρου, «Ο Μενούσης, ο Μπιρμπίλης κι ο Μενούσιαγας», ο πληροφορητής, προφανώς έχοντας κενό μνήμης ως προς το όνομα του Μεμέταγα ή Ρεσούλ-αγά (ή Ρεσούλη), επαναλαμβάνει με άλλο τύπο το όνομα του Μενούση· πρόκειται δηλαδή για απλή ταυτολογία. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1370, σ. 221, καταγραμμένο το 1939 από τον Πύρρο Γ. Στάρα. Τούτο αποδεικνύεται από την παραλλαγή από τα Άβδηρα, όπου δυο διαφορετικοί πληροφορητές έχουν αφηγηθεί το τραγούδι στο ίδιο πρόσωπο (Στ. Ήμελλο) την ίδια χρονιά (1961) αλλά στη μια καταγραφή έχουμε μάλλον σύγχυση στα πρόσωπα, «Ο Μενούσης, ο Μπερμπάτης, ο Μενούσαγας», ενώ στην άλλη την ορθή σύνθεση της παρέας, «Ο Μενούσης, ο Μπιρμπίλης κι ο Ρεσούλ-αγάς». ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 2392, σ. 104-105 και αρ. 2392, σ. 277 αντίστοιχα.

68. Γιώργος Μαυρομάτης, «Πήγε ο Μενούσης...», σ. 13.

69. Για τα ονοματολογικά του Μπιρμπίλη με τις παραλλαγές του (Μπερμπίλης, Πιρπίλης, Βιρβίλης), βλ. Γιαν. Σταμνόπουλος, *Βόλτες ονοματολογικές*, Αθήνα 1929, σ. 89· πβ. και το δίστιχο: *Αηδόνια και Μπιρμπίλια μου, σήμερα μη λαλήτε· / η αγάπη μου μου χόλιασε κι όλα να πικραθήτε, Δίστιχα Λελέκου. Δημοτική Ανθολογία*, 1868, σ. 134 (= Απ. Μελαχρινός, *Δημοτικά τραγούδια...*, σ. 208).

θάνατο το 1858⁷⁰ ή κατ' άλλη εκδοχή το 1856, σύμφωνα με ενθύμηση από τη μονή Βουτσά⁷¹.

Αλλά, αν για τον Μπιρμπίλη η λαϊκή μούσα, όπως θα δούμε και σε άλλο κεφάλαιο, έπλασε θρύλους και τραγούδια, για τον σύντροφο και πρωτοπαλικάρό του, τον Ρεσούλ αγά ή Ρεσούλη⁷², δεν γνωρίζουμε τίποτα περισσότερο για τη ζωή ή τη δράση του, πέρα από όσα αφορούν την κοινή τύχη του με τον Μπιρμπίλη.

Το πρόσωπο κλειδί και η αιτία όλου του κακού στο τραγούδι, σύντροφος του Μανώλη αλλά όχι του Μενούση, είναι ο Γενίτσαρος ή Γιαννίτσαρης· κι εδώ η ετυμολόγηση του ονόματος επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες: είτε πρόκειται για κάποιο ανώνυμο πρόσωπο από το τούρκικο επίλεκτο στρατιωτικό σώμα των γενιτσά-

70. Στοιχεία για τη ζωή και τη δράση των δύο αυτών ληστών, βλ. στο Ιωαν. Λαμπρίδης, *Ηπειρώτικα Μελετήματα*, Ζ', *Πωγωνιακά*, Ιωάννινα 1889, σ. 82· πβ. και το σχετικό ταξιδιωτικό σημείωμα του Αλ. Μαμμόπουλου, «Το Πωγωνί. Νηπενθή – Ο Μπιρμπίλης κι ο Ρεσούλης...», εφημ. *Ήπειρος*, 26.10.1963, σ. 3· Γ. Χίτας, «Εικόνες του χωριού. Πώς τόπαθες Μπερμπίλη μου», εφημ. *Πρωϊνός λόγος Ιωαννίνων*, 29.9.1963, σ. 3.

71. Η αντιγραφή του χειμένου είχε γίνει από τον Λ. Βρανούση και το χειρόγραφο σημείωμά του βρίσκεται στο φάκελο που είχε συγκροτήσει για τον «Μενούση»: «Εν Ιωαννίνους τη 24 Σεπτεμβρίου 1856. Σήμερον ημέραν Σάββατον, κατεδικάσθησαν εν τη πόλει ταύτη υπό του Χουσνή πασσά δεκατρείς λησταί εις τον δι' αγχώνης θάνατον (ήγουν κρεμάλα) εκ των ανωτέρω τρεις ήσαν αρχιλησταί, ο μεν ωνομάζετο Μπηρμπίλης ο περιβόητος· ο δε Ρεσούλης ο πολυθρύλλητος και τρίτος Αβδούλης ο σκληρός, άπαντες δε το γένος Αλβανοί, το δε έθνος Οθωμανοί, κατετρώμαξαν την ανθρωπότητα εν διαστήματι δύο ετών. πολλούς γαρ χριστιανούς εγύμνοσαν και εφόνευσαν και ολόκληρα χωρία κατέκαυσαν. Εσημειώθη δε το τραγικόν τούτο συμβάν προς ανάμνησιν υπό του ανεψιού του Κ... Δραγαρίου». Σημείωμα στο βιβλίο *Καινή Διαθήκη*, εν Λόνδρα ακωθ', στο εσώφυλλο. Ιερά Μονή Βουτσά, αρ. Βιβλιοθήκης 58. Εν Ιωαννίνους τη 24 Σεπτεμβρίου 1856· πβ. Αθαν. Παπαχαρίσης, «Παλαιογραφικά εκ Πωγωνίου», *Ηπειρωτική Εστία* 8 (1953), σ. 500-501.

72. Στα τούρκικα *resul* σημαίνει *προφήτης*: ο Μωάμεθ αλλά και ο Χριστός για τους μωαμεθανούς είναι *resul*. Ρεσούλα (ή Ρουσούλα) ήταν το κατά κόσμον όνομα και της οσίας Φιλοθέης της Αθηναίας. Ν. Α. Bees, «Der hl. Philothee Benizelos aus Athen Vulgarverse an die Madonna», *BNJ* 4/1 (1993), σ. 101-103.

ρων είτε για τη λαϊκή απόδοση του ονόματος Γιάννης-Γιαννίτσα-ρης⁷³, οπότε στην περίπτωση αυτή πρόκειται για χριστιανό.

Ως προς τα υπόλοιπα ονόματα των γλεντοκόπων, τόσο το Πιπίνης όσο και το Σ(ι)αΐνης⁷⁴ είναι τούρκικα – για να μην αναφερθούμε και σε όλα τα άλλα που εμφανέστατα δηλώνουν την εθνικότητα των προσώπων, όπως λ.χ. Μπεκήρ αγάς, Ντερβίσης κ.λπ., επιχειρώντας να αποδείξουμε τα αυταπόδεικτα.

Από όσα σχετικά με τα πρόσωπα είδαμε παραπάνω δεν προκύπτει σαφής εικόνα για την εθνικότητα και τη σύνθεση της παρέας· στη μεγάλη πλειονότητα των παραλλαγών η συντροφιά των γλεντοκόπων είναι μεικτή, αποτελούμενη από χριστιανούς και μουσουλμάνους, με τους δεύτερους να υπερτερούν αισθητά των πρώτων. Δεν θα πρέπει να μας ξενίζει το κοινό γλέντι Ελλήνων και Τούρκων, φαινόμενο που δεν ήταν ούτε ασυνήθιστο ούτε απαγορευμένο ή επιλήψιμο, καθώς στην καθημερινότητά τους κατακτημένοι και κατακτητές αναγκαστικά συνυπήρχαν ειρηνικά στο κοινωνικό επίπεδο και συναλλάσσονταν αδιάκριτα στο οικονομικό· αλλά στο θέμα αυτό θα επανέλθουμε και στη συνέχεια.

Ταξινομώντας τους διάφορους συνδυασμούς των γλεντοκόπων που συναντάμε στις 100 παραλλαγές της συλλογής μας, καταλήξαμε σε 31 συνολικά διαφορετικές συνθέσεις της παρέας⁷⁵. Από αυτές ας σημειώσουμε τους συνδυασμούς εκείνους που απαντούν σε πάνω από 5 παραλλαγές: Μανώλης+κάποιοι άλλοι: 33 παραλλαγές (εδώ συμπεριλαμβάνονται και 2+2 όπου οι άλλοι αναφέρονται ως παλικάρια ή γεροντάκια)· Μανώλης+Γενίτσαρος: 10 παραλλαγές· Μπιρμπίλης+Ρεσούλης

73. Γ. Χασιώτης, *Συλλογή των κατά την Ήπειρον δημοτικών ασμάτων*, Αθήνα 1866, σ. 62-63.

74. Στα τούρκικα *pipin* είναι το μικρό περιστέρι, το πιτσούνι, και *şahin* το γεράκι.

75. Βλ. στο Παράρτημα τον πίνακα II.

+Μενούσαγας: 9 παραλλαγές· Αντώνης+παλικάρια: 7 παραλλαγές· Μενούσης+Μπιρμπίλης+Με(χ)μέτ αγάς: 5 παραλλαγές.

Επισημαίνουμε τον ιδιαίτερα μεγάλο αριθμό των τραγουδιών όπου απαντά ο συνδυασμός του Μανώλη και έμμεσα εννοούμενων κάποιων φίλων του. Αν θυμηθούμε ότι ο Μανώλης είναι ο ήρωας σε 53 συνολικά περιπτώσεις (έναντι 37 του Μενούσης), ερχόμαστε και από άλλο δρόμο να διαπιστώσουμε ότι ο τύπος αυτός του τραγουδιού είναι ο πλέον δημοφιλής· μένει να δούμε αν έχει και τη μεγαλύτερη γεωγραφική διάχυση και ότι δεν πρόκειται για παραπλανητική εικόνα, οφειλόμενη στην αντιπροσωπευτικότητα του μεγάλου αριθμού των παραλλαγών που προέρχονται από περιοχές όπως η Θεσσαλία, κοιτίδα του συγκεκριμένου τύπου τραγουδιού. Ας δούμε, λοιπόν, σε ποιες περιοχές γλεντάει ο Μανώλης και οι φίλοι του και σε ποιες ο Μενούσης με τους δικούς του:

ΠΙΝΑΚΑΣ 2
Κατανομή του τραγουδιού κατά τύπο και περιοχή

Περιοχή	Μανώλης	Μενούσης	Αντώνης	Άλλος
Αιγαίο ΒΔ	4	1		
Αλβανία		1	1	
Δωδεκάνησα	2			
Ελλάδα	4			
Ήπειρος		37	5	
Θεσσαλία	5	1		
Θράκη	4	1		
Θράκη Ανατ.	5	1		
Ιόνιο	1	4		
Καππαδοκία	2			
Κρήτη		1		
Κυκλάδες	5	1		
Κύπρος	2			
Μακεδονία	7	1	1	1 (Γιαννάκης)

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

Περιοχή	Μανώλης	Μενούσης	Αντώνης	Άλλος
Μ. Ασία	6			
Πελοπόννησος	1	1		
Πόντος	3			1 (Γιαννούλης)
Σποράδες	1			
Στερεά Ελλάδα	2	2		

Αδιαμφισβήτητα το τραγούδι του «Μανώλη» κατέχει την πρώτη θέση όχι μόνο αριθμητικά αλλά και ως προς τη γεωγραφική διάχυση, με μια μόνο εντυπωσιακή εξαίρεση: στην Ήπειρο, χώρο της μονοκρατορίας του Μενούση (με 37 από τις 42 συνολικά παραλλαγές), ο Μανώλης δεν βρήκε ούτε μια θέση, ενώ παραδόξως ο Αντώνης κατάφερε να εκπροσωπείται με πέντε τραγούδια.

Ας θυμίσουμε εδώ ότι έχουμε και πέντε παραλλαγές στις οποίες δεν υπάρχει το μοτίβο του γλεντιού, αλλά η διαβολή προκαλείται με διαφορετικό τρόπο⁷⁶. Το γεγονός ότι, στις ελάχιστες έστω αυτές περιπτώσεις, η εισαγωγική σκηνή του γλεντιού δεν θεωρείται απαραίτητο συστατικό στοιχείο της ιστορίας, αλλά ο λαϊκός ποιητής μπαίνει κατευθείαν στην αιτία του κακού, που είναι η διαβολή, η οποία, όμως, σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί και να μην είναι φανταστική αλλά αποτέλεσμα πραγματικής συνάντησης, ενισχύει την άποψη ότι το κύριο θέμα του τραγουδιού είναι η τιμή της γυναίκας, έστω και στην υπαινικτική αναφορά για την υπονόμευσή της, και η προσβολή του συζύγου που ξεπλένεται μόνο με τη σκληρότερη τιμωρία.

Ολοκληρώνοντας με τα πρόσωπα των γλεντοκόπων, ας σταθούμε σε δύο παραλλαγές από τη Χαλκιδική, στις οποίες την παρέα του Μανώλη αποτελούν «γεροντάκια»⁷⁷. Η παρέα αυτή

76. Πρόκειται για τις παραλλαγές αρ. 38, 41, 70, 71 και 88, που αναλύσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, σ. 33-44· βλ. και Παράρτημα, πίν. Ι.

77. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1 (59-60, 38) και αρ. 235-159· οι τέσσερις

των γερόντων είναι συγκεντρωμένη σε μια μαγευτική τοποθεσία, όπου ψήνουν αρνιά και κριάρια, πίνουν γλυκό κρασί και μιλάνε για γυναίκες· οι ανέμελοι, «αφρόντιδες» αυτοί γέροντες δεν φιλοσοφούν, όπως οι ομηρικοί συνομήλικοί τους, αλλά επιδίδονται σε βακχικό γλέντι με όλα τα χαρακτηριστικά μιας τέτοιας διασκέδασης. Βέβαια, αυτή η εισαγωγική περιγραφή του γλεντιού μοιάζει κάπως ασύνδετη με τη συνέχεια του τραγουδιού, σαν να προστέθηκε στον τύπο της παραλλαγής του Μανώλη –*Βρε Μανώλη, Μανωλάκη, βρε καλό παιδί*–, επειδή, ενδεχομένως, θεωρήθηκε από τον ποιητή ακέφαλη, λειψή· έστησε, λοιπόν, το σκηνικό που του χρειαζότανε.

Και με την παρατήρηση αυτή περνάμε στο αμέσως επόμενο συναφές με το γλέντι στοιχείο, που είναι ο χώρος όπου τούτο συντελείται.

Είπαμε ότι σε κάποια τραγούδια, που ανήκουν κυρίως στον τύπο Β', τον θεσσαλικό, η ιστορία ξεκινάει κατευθείαν με την αναφορά και το πείραγμα στον Μανώλη για την όμορφη γυναίκα του, δίχως τους εισαγωγικούς στίχους με θέμα το γλέντι μιας παρέας (φίλων ίσως;). Στις «ωσεί ακέφαλες» 43 αυτές παραλλαγές⁷⁸ δεν υπάρχει καμιά ένδειξη για τον τόπο της διασκέδασης και μόνο έμμεσα υπονοείται ότι κάποιοι κάπου γλεντούν, αφού ο παρεξηγημένος σύζυγος, πάντα μεθυσμένος (στις εξαιρέσεις με τις αποκλίνουσες παραλλαγές αναφερθήκαμε προηγουμένως), εκτελεί την αποτρόπαια πράξη.

Αντίθετα με τον Μανώλη και τους κατά κανόνα ανώνυμους φίλους του, ο Μενούσης και οι επώνυμοι σύντροφοί του διασκεδάζουν σε συγκεκριμένο χώρο: στο κρασοπουλειό (36 περι-

πρώτοι στίχοι του τραγουδιού –περιγραφικότατοι– είναι οι ακόλουθοι: *Κάτω στα θασειά πλατάνια, στα κρύα νερά, / κάθουνταν τα γεροντάκια και ξεφάντωναν, / ψήν' αρνιά, τρώγουν κριάρια, πίνουν και γλυκό κρασί / κι' άλλ' αφηλογή δεν είχαν [...]* για τες έμορφες.

78. Τους αριθμούς των παραλλαγών αυτών, αλλά και γενικότερα για τους χώρους πραγματοποίησης του γλεντιού, βλ. στο Παράρτημα, πίν. III.

πτώσεις) και τους συναφείς χώρους διασκέδασης της εποχής, στο καπηλειό (1), στην «κρασοκουρούπα» (1), στην ταβέρνα⁷⁹ (2) και στον καφενέ (1). συνήθειες χώροι συνεύρεσης των ανθρώπων, δηλαδή των αντρών, σε πανελλήνια κλίμακα και χρονικά όχι μόνο στην περίοδο που τοποθετείται η ιστορία του Μανώλη/Μενούση αλλά και σε πολύ μεταγενέστερους χρόνους. Βέβαια, στο τραγούδι, από αυτούς τους δημόσιους χώρους συναναστροφής, που λειτουργούσαν κυρίως και ως καταλύματα, λείπει το χάνι· μια απόπειρα αιτιολόγησης της απουσίας του θα επιχειρήσουμε παρακάτω.

Σε τρεις περιπτώσεις, καθώς έμμεσα προκύπτει, ο χώρος διασκέδασης είναι το σπίτι του Μανώλη, δηλαδή χώρος ιδιωτικός, όπου η παρέα εκθειάζει όχι μόνο τη γυναίκα αλλά και το γλυκό κρασί του οικοδεσπότη και το όμορφο παιδί του⁸⁰. Το γεγονός, βέβαια, ότι ο Μανώλης δεξιώνεται τους φίλους του στο σπίτι

79. Στην ταβέρνα –η χρήση της λέξης παραπέμπει μάλλον σε αστικό παρά σε αγροτικό περιβάλλον– κουτσόπινε η παρέα του Μπινούση (=Μενούση) στην Αιτωλία, ενώ «σε τρικκαλινή ταβέρνα μπήκαν για να φαν, να πιουν» οι φίλοι στο «ηπειροτρικκαλινό τραγούδι». ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1542, σ. 347, 8, καταγεγραμμένο το 1926 από τον Δημ. Λουκόπουλο· το δεύτερο βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 5. Σε ταβέρνα φαντάζεται και μια άλλη κόρη τον ξενιτεμένο αρραβωνιαστικό της και τραγουδάει τον καημό του χωρισμού τους, ανυποψίαστη ότι θα μπορούσε κι αυτή να έχει την τύχη της γυναίκας του Μενούση/Μανώλη: *Φεγγάρι μου λαμπρό, λαμπρό τρογύρω κυκλωμένο, / αυτού ψηλά που περβατείς και χαμηλά λογιάζεις, / μην είδες τον ασίκη μου, τον αγαπητικό μου, / σε τι ταβέρνες κάθεται και τι σουρπέτια πίνει, / τίνος χεράκια τον κερνούν και τα δικά μου στέκουν*. Γ. Χασιώτης, *Συλλογή...*, σ. 84, αρ. 19.

80. Στην παραλλαγή από την Ιθάκη, όπως και στη θρακιώτικη, ο έπαινος είναι για την όμορφη ή καλή γυναίκα και το γλυκό κρασί, ενώ στο τραγούδι από το Σαμάκοβο της Ανατ. Θράκης ο Μανώλης καλοτυγχίζεται για την καλή γυναίκα και τ' όμορφο παιδί. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 2194, σ. 475 και Δ. Α. Πετρόπουλος, «Λαογραφικά Σκοπού Ανατ. Θράκης», *Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού* 5 (1939), σ. 210, αρ. 5 και Πολ. Παπαχριστοδούλου, «Τραγούδια Θράκης», *Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού* 4 (1937-38), σ. 115-116.

του δεν σημαίνει ότι καταργείται ή παραβιάζεται ο κοινωνικός κώδικας της εποχής που θέλει τη γυναίκα –μάλιστα τη νεαρή σύζυγο– να παραμένει ακόμα και στο σπίτι της αόρατη για τους ξένους. Εύλογη, λοιπόν, η απορία του Μανώλη, στερεότυπα διατυπωμένη προς τον φίλο του, για το πού την είδε· κι έτσι δεν διαταράσσεται η λογική συνέχεια της ιστορίας, αφού ο άλλος απαντάει στις δύο περιπτώσεις ότι την είδε στον μπαξέ και στην τρίτη ότι τη συνάντησε στο πηγάδι.

Σε τέσσερις παραλλαγές η σκηνή του γλεντιού τοποθετείται σε εξωτερικό χώρο, κάτω από δασιά πλατάνια και κοντά σε κρύα νερά⁸¹. Το ειδυλλιακό αυτό μέρος, όπου τοποθετείται η σκηνή, βρίσκεται και στις τέσσερις περιπτώσεις στη Β. Ελλάδα, σε περιοχές με πλούσια βλάστηση, όπως υποδεικνύει η προέλευση των τραγουδιών (ένα από τη Θάσο, δύο από τη Χαλκιδική και ένα από τη Θεσσαλονίκη). Ας κρατήσουμε από εδώ ως ενδιαφέρον σκηνογραφικό στοιχείο την προσαρμογή του τραγουδιού στις φυσικές τοπικές ιδιαιτερότητες: τα σκιερά πλατάνια, τη δασώδη βλάστηση του βορειοελλαδίτικου τοπίου, ιδιαίτερα του θασιώτικου, στο οποίο προσιδιάζει η περιγραφή του τραγουδιού· να υποθέσουμε μήπως ότι η θασιώτικη παραλλαγή ήταν αυτή που μεταφέρθηκε στις άλλες δυο περιοχές και ότι τα στοιχεία του χώρου απλώς διατηρήθηκαν, αλλά δεν προσαρμόστηκαν και δεν ανταποκρίνονται απαραίτητα στο πραγματικό γεωφυσικό τοπίο των περιοχών αυτών; Όπως και να 'χει, αξιοσημείωτο είναι ότι στις περιπτώσεις αυτές η δράση της πρώτης σκηνής μεταφέρεται από τον αστικό, τον οικισμένο χώρο, στην ύπαιθρο. Πρόκειται για κάποια μορφή θρησκευτικού

81. Βλ. εδώ, σημ. 77. Στην παραλλαγή από τη Θάσο: *Κάτω στα ν-ησιά πλατάνια και στο κρο νερό / Μανωλάκης ξεφαντώνει και Τσιτούκ' Αλής / 'κει που τρώγαν 'κει που πίναν λαγοφέρανε*· ενώ στο τραγούδι από τη Θεσσαλονίκη είναι γενικώς κάποια παλικάρια που γλεντάνε κάτω στα δασειά πλατάνια και στα κρύα νερά. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1806, σ. 297, 38 και αρ. 386, 129, σ. 134 αντίστοιχα.

πανηγυριού; Πριν επιχειρήσουμε οποιαδήποτε απάντηση στο ερώτημα αυτό, ας θέσουμε προηγουμένως ένα άλλο, κομβικό για την κατανόηση του τραγουδιού, ερώτημα: τι είναι όλα αυτά τα πρόσωπα που παρελαύνουν στην ιστορία μας, ποια η ιδιότητά τους και με τι ασχολούνται; Τι είναι ο Μανώλης, τι είναι ο Μενούσης, τι είναι οι φίλοι τους;

Ας ξεκινήσουμε κι ας εκμεταλλευτούμε τα ελάχιστα στοιχεία-ενδείξεις που αλιεύουμε από τις 100 παραλλαγές. Ένα πρώτο στοιχείο, δηλωτικό του επαγγέλματος του Μανώλη, μας δίνει η παραλλαγή από τη Φιλιππούπολη, που τιτλοφορείται «Ο λαλητάς Μανώλης»⁸² – λαλητάς είναι ο οργανοπαίχτης, ο οποίος συγχρόνως μπορεί και να τραγουδάει. Έχουμε, λοιπόν, έναν πλανόδιο μουσικό, έναν λαϊκό «ραψωδό», που τρέχει από τόπο σε τόπο παίζοντας σε χαρές και πανηγύρια;

Δεύτερη ένδειξη, δηλωτική άλλης ιδιότητας του ήρωα: η μία από τις δυο κυπριακές παραλλαγές έχει τον τίτλο «Το τραούδι του καπιτάμ Μανόλη», ιδιότητα που επαναλαμβάνεται αμέσως στον πρώτο στίχο: «Ένας καπιτάμ Μανόλης εισ' εν όμορφηγ καλήν»⁸³. Καπετάνιο θέλει τον Μανώλη και η μικρασιάτικη παραλλαγή· μολονότι το τραγούδι τιτλοφορείται «Ο ζουλιάρης», στον πέμπτο στίχο ένα από τα παλικάρια τον προσφωνεί: *Εμπρε συ κυρίτς-Μανόλη-καπετάνιο μας*⁸⁴. Και τα στοιχεία μας εξαντλούνται εδώ.

Όσο για τα υπόλοιπα πρόσωπα του τραγουδιού, μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε. Στη θασιώτικη παραλλαγή, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε, ο μοναδικός σύντροφος του Μανώλη στο ξεφάντωμα είναι ο Κιουτσούκ Αλής, ο οποίος, στο ερώτημα πού είδε τη γυναίκα του Μανώλη, απαντάει: *Απ' την Πόλη κατεβαίνα κι απ' το Γαλατά. / Μέσ' τον Γκιουλ μπακσέ την είδα*

82. Το τραγούδι βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 14.

83. Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 12.

84. Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 20.

και σεργιάνιζε. Εδώ έχουμε έναν Τούρκο, προερχόμενο από την Πόλη, που συναντιέται με τον Μανώλη κάπου στη Θάσο – άμεση αναφορά στις σχέσεις (διοικητικές, κοινωνικές, οικονομικές) και την εξάρτηση του νησιού με την πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας· είναι ξένος, ταξιδιώτης προφανώς, εμπορευόμενος ίσως ή μήπως πρόσωπο της στρατιωτικής ή διοικητικής ιεραρχίας;

Από μακριά έρχεται κι ο Γιαννιτσαράς και μέρες ταξιδεύει σε στεριά και θάλασσα για να συναντήσει την καλή του, η οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι η γυναίκα του Μανώλη. Μολοντί εδώ είναι πασιφανές ότι πρόκειται για συνονθύλευμα στίχων από διαφορετικά δημοτικά τραγούδια, όπως επισημάνθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο⁸⁵, δεν μπορούμε να μη σχολιάσουμε το αποτέλεσμα, επίτευγμα ανασύνθεσης της υπόθεσης, υπόδειγμα διαλογικής αφήγησης και εντέλει μια διαφορετική εκδοχή της ιστορίας: ο ξενιτεμένος Γιαννιτσαράς (που στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι ένας γενίτσαρος, αλλά κάποιος Γιάννης κατά τη λαϊκή απόδοση του ονόματος), ίσως πρώην αρραβωνιαστικός της γυναίκας του Μανώλη, ύστερα από χρόνια επιστρέφει στον τόπο του και συναντιέται πρώτα μαζί της κι ύστερα με τον άντρα της, στον οποίο υπαινικτικά και συνοπτικά αφήνει το τραγούδι να καταλάβουμε ότι αποκάλυψε

85. Βλ. και την παραλλαγή στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 3. Τα κοινά σημεία της παραλλαγής αυτής καθώς και εκείνης από τη Μεσημβρία (Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 15) διαπιστώνουμε στο τραγούδι «Πέντε χρόνους περπατούσα...»: Πέντε χρόνους περπατούσα, το γιαλό-γιαλό, / κι άλλους πέντε περπατούσα μες στον γκιουλ-μπαξέ· / Βρίσκω κόρη που κοιμάται εις τα τριαντάφυλλα, / κι έσκυφα να την φιλήσω, δεν μ'εδέχθηκε. / Σήκωσι τα μαύρα μάτια και με τήραξε, / και το μωρτζανό της χέιλι και με μίλησε. / «Πού ήσαν ξένη τον χειμώνα, τον φθινόπωρο, / κι ήλθες το καλοκαιράκι, που θερμαίνομαι;» / «Ξένος ήμουνε, κυρά μου, ξένον δούλευα, / και όσα δούλευα, κυρά μου, σένα τά 'στελνα. / Γυαλί και κτένι και χρυσό σουγιά, / το γυαλί για να γιαλίζεις τ' άσπρα σου τα βυζιά, / και το κτένι να κτενίζεις τα ξανθά σου τα μαλλιά, / το σουγιά να καθαρίζεις μήλο κόκκινο». Cf. Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τόμ. Β', σ. 105 και παρόμοια παραλλαγή, σ. 28.

την αλήθεια· η συνέχεια είναι γνωστή, μόνο που το κίνητρο στη συγκεκριμένη περίπτωση για το φόνο της γυναίκας φαίνεται να είναι η ζήλια για το παρελθόν της κι όχι η προσβολή του ίδιου, εξαιτίας κάποιας απιστίας της στο παρόν. Το τραγούδι μάς λέει σαφώς ότι ο Γιαννιτσαράς δούλευε στα ξένα –*Ξένος δούλευα στα ξένα, σένα τάστελνα. / Σούστειλα γιαλί και χτένι και καραμπογιά*–, αλλά δεν μας λέει τι δουλειά έκανε. Αν δεν ήταν ναυτικός –και μάλλον δεν ήταν τούτος ο ξενιτεμένος νέος–, τι πιθανότερο από το να ήταν έμπορος;

Έχουμε, τέλος, και τους δυο συντρόφους του Μενούση, Μπιρπίλη και Ρεσούλη –πρόσωπα ιστορικά, όπως προαναφέραμε και στους οποίους θα επανέλθουμε σε επόμενο κεφάλαιο–, που υπήρξαν αρχικά οδοφύλακες και στη συνέχεια ληστές. Ο ίδιος, εξάλλου, ο Μενούσης αναφέρεται σε αρκετές παραλλαγές ως Μενούσ-αγάς ή Μενούσ(ι)αγας.

Εδώ εξαντλούνται τα ελάχιστα στοιχεία, που μπορέσαμε να εντοπίσουμε και να απομονώσουμε από το σύνολο των 100 παραλλαγών, σχετικά με το «επαγγελματικό προφίλ» κάποιων προσώπων. Όλα συγκλίνουν σε ένα γενικό χαρακτηριστικό: ανήκουν στην κατηγορία των μετακινούμενων ομάδων, των ανθρώπων που η φύση της δουλειάς τους είναι συνυφασμένη με το ταξίδι (έμποροι, πλανόδιοι οργανοπαίχτες, στρατιωτικοί και διοικητικοί υπάλληλοι, ληστές). Κάπου ανάμεσα σ' αυτόν τον κόσμο θα πρέπει να κινούνται και οι ήρωές μας. Ταξιδεύουν από τόπο σε τόπο, από χώρα σε χώρα, μόνοι ή συντροφικά, σε σταθερές, τις ίδιες πάντα διαδρομές ή σε καινούριους κάθε φορά δρόμους· η περιοδικότητα των ταξιδιών και οι κοινόι δρόμοι κάποτε επιτρέπουν συναντημάτων, συναντήσεις των ίδιων προσώπων σε κομβικά σημεία-σταθμούς ανεφοδιασμού κι ανάπαυλας και μαζί χώρους αναψυχής: χάνια, ταβέρνες, καπηλεία· εκεί μοιραία συναντιούνται κάθε είδους οδοιπόροι και άνθρωποι κάθε εθνικότητας, χριστιανοί και μουσουλμάνοι, Έλληνες,

Τούρκοι κι Αλβανοί, κατακτημένοι και κατακτητές. Ξεκουράζονται, χορταίνουν την πείνα τους και σβήνουν τη δίψα τους –με κρασί οι χριστιανοί, με ρακί οι μουσουλμάνοι–, λένε ιστορίες, τραγουδούν, κάνουν πειράγματα.

Μέσα σ' ένα τέτοιο σκηνικό, σε μια τέτοια ευφρόσυνη ατμόσφαιρα θα πρέπει να φανταστούμε τον Μενούση με την παρέα του· ντόπιος αυτός κι εγκατεστημένος εκεί συναντάει τους ξένους, περαστικούς από τον τόπο, στο καπηλειό του χωριού και γίνονται όλοι μια παρέα. Μέσα από το τραγούδι του «Μενούση» καταρρίπτεται από έναν άλλο δρόμο το στερεότυπο για τον εξ ορισμού άοινο μουσουλμανικό κόσμο, κάτι που ήδη πολύ παλιότερα είχε καταγγελθεί από τον βοημό περιηγητή Hans Dernschwam σύμφωνα με τη διαπίστωσή του από το ταξίδι του στη Βιθυνία το 1555⁸⁶.

Το γεγονός, εξάλλου, ότι δεν βρίσκουμε στα περιηγητικά κείμενα μαρτυρίες ή περιγραφές για τρόπους κοινής διασκέδασης Ελλήνων και Τούρκων δεν θα πρέπει να μας οδηγήσει σε λάθος συμπεράσματα, ότι δηλαδή κάτι τέτοιο δεν συνέβαινε· αντίθετα, θα πρέπει να ήταν αρκετά συνηθισμένο φαινόμενο ως κοινωνική σύμβαση στην καθημερινότητα των ανθρώπων, ώστε δεν προκαλούσε καμιά εντύπωση ή απορία στους διάφορους ξένους, για να το καταγράψουν ως κάτι αξιοπερίεργο. Εντούτοις, η μαρτυρία του Leake στις αρχές του 19ου αιώνα –η πιο σχετική ίσως θεματολογικά με το αντικείμενό μας– έρχεται ως εξαίρεση να επιβεβαιώσει την άποψη που μόλις διατυπώθηκε: τέλη Ιουλίου ο άγγλος περιηγητής φτάνει στο μοναστήρι του Αϊ-Γιώργη στους Καλαρρύτες, όπου γίνεται δεκτός από τις αρχές του χωριού με επικεφαλής τον Τουρτούρη, ο οποίος εκπροσωπούσε ως κοτζάμπασης τον αδελφό του, και με τη συνοδεία του αλβανού σούμπαση· γύφτοι μουσικοί εί-

86. Ηλίας Αναγνωστάκης, *Βυζαντινός οινικός πολιτισμός*, IBE/EIE, Αθήνα 2008, σ. 87, 89.

χαν αναλάβει τη διασκέδαση της ομάδας, ενώ για το γεύμα τους οι Καλαρρυτιώτες κουβαλούσαν ένα ψητό αρνί, κρασί, ψωμί και σαλάτα. Στη συνέχεια περιγράφει το στρώσιμο του τραπεζιού καταγής και τη διανομή του φαγητού, καθώς και την εννεαμελή ορχήστρα των γύφτων. Το γεύμα διαδέχτηκαν τραγούδια κλέφτικα κι ερωτικά και η διασκέδαση ολοκληρώθηκε με χορό, τον οποίο μάλιστα πρώτος έσυρε, γυμνόποδος, ο αλβανός σούμπασης⁸⁷. Ο Leake, βέβαια, δεν μας λέει με ποια αφορμή στήθηκε αυτό το γλέντι· δεν θα πρέπει να ήταν κάποιο θρησκευτικό πανηγύρι, αφού αφενός δεν γίνεται λόγος για παπάδες και λειτουργία και αφετέρου δεν υπάρχει κάποια γνωστή θρησκευτική εορτή αυτές τις μέρες (29-30 Ιουλίου) του καλοκαιριού, εκτός από το ότι την 1η Αυγούστου αρχίζει η νηστεία του Δεκαπενταύγουστου κι ο κόσμος τα παλιά τα χρόνια συνήθιζε να αποκρεύει την παραμονή εορταστικά. Ανεξάρτητα πάντως από το λόγο του γλεντιού, σημασία έχει η συμμετοχή σ' αυτό όλης της κοινότητας.

Κλείνοντας με τη σκηνή του γλεντιού, ας επισημάνουμε ένα γενικό χαρακτηριστικό της συμπεριφοράς των γλεντοκόπων, από το οποίο αναδεικνύονται τα προσωπικά εκείνα χαρίσματα που θεωρούνται βασικές ανθρώπινες αξίες. Σε όλες σχεδόν τις παραλλαγές του «Μενούση» τα παλικάρια στις κουβέντες τους εκθειάζουν την ομορφιά των γυναικών· κάποτε, όμως, επαινούν και τη λεβεντιά των αντρών⁸⁸. Πρόκειται για τα δυο στερεοτυπικά προσόντα των νέων της εποχής: ομορφιά για τη γυναίκα, λεβεντιά για τον άντρα. Το αντρικό αυτό προτέρημα

87. W. M. Leake, *Travels in Northern Greece*, τόμ. 4, Λονδίνο 1835, σ. 205-206.

88. Για παράδειγμα, στη σουλιώτικη παραλλαγή τα παλικάρια τις γυναίκες επαινούσαν για την ομορφιά / και τους άντρες επαινούσαν για τη λεβεντιά. Σπ. Μουσελίκης, «Δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου...» το ίδιο και στο τραγούδι «Τ' Αντώνη» από την Παραμυθιά. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1365, σ. 176, 149.

είναι ακριβώς που θίγεται από την προσβολή του άλλου, ξένου ή φίλου αδιάφορο, και ο Μενούσης ή ο Μανώλης, «ο λεβέντης το καλό παιδί» αντιδρά θυμικά, βίαια· τιμωρεί τη γυναίκα του υπερασπιζόμενος τη δική του αξία και υπακούοντας τυφλά στους ηθικούς και κοινωνικούς κώδικες της εποχής του.

Η μοιραία συνάντηση
και τα πειστήρια
της προδοσίας

Αλλαγή σκηνικού· σκηνή δευτέρα αλλά χρονολογικά προηγούμενη του γλεντιού, όπου σύμφωνα με την αφήγηση του Γενίτσαρου (ή όποιου άλλου στη θέση του)

έγινε η συνάντηση με τη γυναίκα του Μενούση/Μανώλη. Στην πλειονότητα των παραλλαγών (46 περιπτώσεις) ο ξένος είδε τη γυναίκα στον γκιούλμπαξε⁸⁹, δηλαδή στον ανθόκηπο του σπιτιού της, όπου εκείνη απλά σεργιάνιζε ή πότιζε τα λουλούδια ή χτένιζε τα μαλλιά της· πράξεις απόλυτα συμβατές με τα περιθώρια ελευθερίας της γυναίκας. Το μοτίβο, άλλωστε, της νέας κυρίως γυναίκας να ασχολείται με τη φροντίδα των λουλουδιών είναι κοινός τόπος στη δημοτική ποίηση και τα παραδείγματα είναι πολλά⁹⁰. Εδώ θα πρέπει να συμπεριλάβουμε και τρεις παραλλαγές (τις δύο κυπριακές και μία θεσσαλική), όπου ο μπαξές αναφέρεται με την ελληνική λέξη περιβόλι και

89. Στην ελληνική του απόδοση ο *gülbahçe εμφανίζεται συχνά με πολλές παραφθορές*, όπως: τζιούρμπαξε, τσούρμπαξε, κιούλμπαξε, κέλμπαξε, γιόρ(ή γιούρ)μπαξε, ντούρ(ή ντούλ)μπαξε ή απλά μπαξέ. Τις 46 αυτές περιπτώσεις βλ. στο Παράρτημα, πίν. IV.

90. Από τα πιο γνωστά δημοτικά τραγούδια βλ. ενδεικτικά αυτό της γυναίκας του πρματευτή, εδώ σε μια πατρινή παραλλαγή, στην οποία τα κοινά μοτίβα με το τραγούδι του Μενούση είναι εύκολα αναγνωρίσιμα: Όλα τα πουλάκια ζυγά-ζυγά / [...] / Πού την διαλέγεις ετούν' την νια, / την ξανθομαλλούσα την πατρινιά; / – Απ' την Πόλη ερχόμουν κι απ' τα νησιά / κι απ' το μαχαλά της επέρασα, / τα βασιλικά της επότιζε, / και τα βάρσαμά της ερρέντιζε. / Μου' κοψε κλωνάρι και μου' δωσε / μου είπε κι ένα λόγο και μ' άρεσε». Π. Παπαζαφειρόπουλος, *Περισυναγωγή γλωσσικής ύλης και εθίμων του ελληνικού λαού, ιδία δε του της Πελοποννήσου...*, Πάτρα 1887, σ. 77-78· πβ. Γ. Χασιώτης, *Συλλογή...*, σ. 133, αρ. 2.

στην περίπτωση αυτή ταυτίζεται με τον ανθόκηπο: *Εἰς το περιβόλι μέσα περιδιάβαζε και ἡύρεν την στο περιβόλιν της τζ'αι μουγιάζετον*⁹¹.

Ὡς δεύτερος σε συχνότητα τόπος συνάντησης αναφέρεται το πηγάδι (37 περιπτώσεις) και σε μια παραλλαγή η βρύση⁹², όπου η γυναίκα είχε πάει για να πάρει νερό κι εκεί τη συναντάει ο ξένος, ο οποίος είτε της ζητάει νερό να πει είτε της δίνει να του πλύνει το μαντίλι κι αυτή κατά κανόνα ανταποκρίνεται· μοτίβο επίσης πολύ συνηθισμένο στα δημοτικά τραγούδια⁹³.

Σε 10 παραλλαγές δεν αναφέρεται καν τόπος συνάντησης⁹⁴, ενώ ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει σε κάποιες ειδικές περιπτώσεις. Πρόκειται στη μία περίπτωση για το παξινό τραγούδι, το οποίο στον συγκεκριμένο στίχο καταγράφεται με δύο εκδοχές: τον μπαζέ ή την ταβέρνα, χώρο κατεξοχήν απαγορευμένο στις γυναίκες εκτός κι αν δουλεύουν ως ταβερνιάρισσες, γεγονός που μάλλον υπαινίσσεται το συγκεκριμένο τραγούδι: *Μεσ' 'ς την ταβέρνα και με κέρασε κρασί*⁹⁵.

Στη δεύτερη περίπτωση, σε θεσσαλική παραλλαγή, δεν είναι ο τόπος που ξενίζει ιδιαίτερα –το σπίτι του Μανώλη–, δεν είναι

91. Τις κυριακές παραλλαγές βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 12 και αρ. 13. Η θεσσαλική παραλλαγή είναι αυτή που περιλαμβάνεται στη συλλογή Haxthausen: «Εἰς το περιβόλι μέσα περιδιάβαζε». W. von Haxthausen, *Neugriechische...*, σ. 60, αρ. XIX β.

92. Μόνο στην παραλλαγή από την Αιτωλία (αρ. 99 στον πίν. I του Παραρτήματος) ο ξένος είδε τη γυναίκα στη βρύση που 'παιρνε νερό. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1542, σ. 347, 8. Εντυπωσιάζει λίγο η σχεδόν πλήρης απουσία της βρύσης στις τόσες παραλλαγές του τραγουδιού, όταν είναι γνωστό πόσο υπαρκτή και διαδεδομένη ήταν η κατασκευή της, και μάλιστα ως αφιερώματος, στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.

93. Ας θυμηθούμε λ.χ. το πολυτραγουδισμένο «Σαν πας Μαλάμω μ' για νερό / κι εγώ στη βρύση καρτερώ».

94. Οι αριθμοί των παραλλαγών αυτών επισημαίνονται στο Παράρτημα, πίν. IV.

95. Την παξινή αυτή παραλλαγή, για την οποία έγινε λόγος και σε προηγούμενο κεφάλαιο (σ. 38), βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 9.

δηλαδή το πού αλλά το τι κάνει η γυναίκα, όταν τη συναντάει ο Γενίτσαρος· και η δουλειά με την οποία καταπιανόταν η Ελέγκω ήταν το βάψιμο του καφασωτού⁹⁶, έργο που επίσης δεν προσιδιάζει στο γυναικείο φύλο σύμφωνα με τους κώδικες της εποχής, και όχι μόνο.

Στην τρίτη, τέλος, περίπτωση, μανιάντικη παραλλαγή, κατά την οποία ο Κατσάκος βλέπει τη γυναίκα του Μανώλη να κάνει κούνια στο σπίτι της, η πράξη είναι απόλυτα συμβατή με τη γυναικεία φύση, καθώς οι κούνιες βρίσκονται στον οντά⁹⁷, γεγονός που δεν συνιστά παράβαση του κοινωνικού κώδικα από την πλευρά της γυναίκας· αν κάποιος υπερέβη τα όρια και παραβίασε το οικογενειακό άσυλο, στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι ο ξένος άντρας.

Κι εδώ τίθεται το θέμα αφενός των ορίων ελευθερίας της γυναίκας στην παραδοσιακή ελληνική κοινωνία και αφετέρου το πώς ορίζεται ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος. Το πηγάδι και η βρύση ανήκουν στον δημόσιο χώρο, όπου, όμως, επιτρέπεται να πηγαίνει ελεύθερα η γυναίκα, καθώς το κουβάλημα του νερού ανήκει στα καθήκοντά της· είναι ακόμα χώρος συνάθροισης του γυναικείου πληθυσμού όλων των ηλικιών, ο οποίος προσφέρεται

96. *Μήνα στο χορό την είδες μήνα στην Εκκλησιά. / Ούτε στο χορό την είδα ούτε στην Εκκλησιά / μον' την είδα στο καφάσι π' έβανε μογοιά.* Το θεσσαλικό αυτό τραγούδι, τιτλοφορούμενο «Η Ελέγκω», είναι δημοσιευμένο από τον Γεώργ. Κ. Γάγαρη στο *Δωδώνη*. Εικονογραφημένον Ηπειρωτικόν Ημερολόγιον, έτος Β', 1899, στο τέλος του τόμου δίχως σελιδαρίθμηση· υπάρχει και η μουσική του σε πεντάγραμμα· βλ. εδώ, στο Παράρτημα, Παρτιτούρες, σ. 171.

97. Βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 4, καθώς και σ. 42. Το εαρινό έθιμο της αιώρας ως τρόπος διασκέδασης αλλά και αποτροπαϊκό τελετουργικό είναι πανάρχαιο κι έχει όχι μόνο πανελλήνια αλλά και βαλκανική διάδοση. Γ. Κ. Σπυριδάκης, «Περί της κατά το έαρ αιώρας εις τον ελληνικόν και τους λοιπούς λαούς της χερσονήσου του Αίμου», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας* 22 (1969-1972), σ. 113-134. Εδώ πρόκειται για τις αυτοσχέδιες κούνιες, δηλαδή σχοινιά που κρέμαγαν από τα δοκάρια της σκεπής ή του εξώστη του σπιτιού.

για κοινωνικοποίηση, συζήτηση και ανταλλαγή τοπικών ειδήσεων, μύηση των νέων κοριτσιών στην κοινωνία των ενήλικων γυναικών.

Για τις χριστιανές υπάρχει, βέβαια, και ο δημόσιος χώρος της εκκλησίας, όπου η γυναίκα είναι μεν ελεύθερη να πηγαίνει, όπως έμμεσα δηλώνεται σε αρκετές παραλλαγές, αλλά κάτω από όρους, όπως συνιστάται στην *Αμαρτωλών Σωτηρία*⁹⁸.

Στον ημιδημόσιο μάλλον και όχι αυστηρά ιδιωτικό χώρο θα μπορούσαν να ενταχθούν ο μπαξές και το περιβόλι, μέρη που ανήκουν μεν οργανικά στο σπίτι αλλά είναι εκτεθειμένα και στην κοινή θέα, ακόμα κι αν περιβάλλονται από κάποιου είδους περίφραξη πλην, φυσικά, της πέτρινης μάντρας. Εδώ είναι το άλλο γυναικείο «βασίλειο» –εκτός από το σπίτι–, ο δικός της χώρος αναψυχής, όπου η γυναίκα μπορεί να κυκλοφορεί άφοβα και δίχως περιορισμούς, να περιποιείται τα άνθη της ή απλώς να σεργιανίζει.

Βέβαια, υπάρχουν κι άλλοι χώροι κι άλλες δημόσιες εκδηλώσεις στο πλαίσιο της κοινότητας, όπου η γυναίκα μπορεί να συμμετέχει, έστω και υπό όρους· αλλά στο θέμα αυτό θα επανέλθουμε διεξοδικότερα στο κεφάλαιο όπου αναλύεται η τελευταία πράξη του δράματος.

Σύμφωνα με τη δραματουργία του τραγουδιού, στις περισσότερες παραλλαγές ο σύζυγος δεν πείθεται από την αόριστη

98. «Ο ανήρ προς την γυναίκα, εάν δεν την αφίνει να πηγένη εις την Εκκλησίαν τας Εορτάς διά την ζηλείαν του, να μη την ιδή άλλος, ή διά κενοδοξίαν, πως δεν είναι ενδυμένη καθώς την πρέπει, ή διά άλλο τέλος παρόμοιον, ή εάν την έδειρεν άδικα, ή υπέρ το πρόπον, ή την βλασφημά και αναθεματίζει. Ομοίως ας ειπή και αυτή, εάν δεν του κάμνη υπακοήν εις τα πρεπούμενα πράγματα, αλλά φιλονεικά, και του καταράται, και έτερα όμοια. Ιστέον δε ακριβώς και τούτο ότι εάν είναι τις γυνή πολλά ωραία, και σκανδαλίζονται οι ορώντες από το κάλλος της, ας κάθεται εις τον οίκον της, να προσεύχεται όσην ώραν ψάλλουσιν εις την Εκκλησίαν, και μόνον όταν θέλη να κοινωνήσῃ, ας πηγένη εις την Ενορίαν της, και τούτο αν βολή, να μη είναι άνθρωποι πολλοί διά το ασκανδάλιστον». *Αμαρτωλών Σωτηρία*, Βενετία 1851, σ. 465.

αναφορά του ξένου στην όμορφη γυναίκα του και τη δήλωση ότι τη συνάντησε σ' έναν από τους χώρους που είδαμε παραπάνω – γκιούλμπαξε, πηγάδι–, όπου ήταν φυσικό να συχνάζουν διάφορες γυναίκες και όχι μόνο η δική του· για επιβεβαίωση ζητάει στοιχεία αποδεικτικά της ταυτότητάς της και συγκεκριμένα περιγραφή του ντυσίματός της: *Σαν την είδες και την ξέρεις πες μου τι φορεί;*

Κι εδώ αρχίζει μια πολύ ενδιαφέρουσα ιστορία γύρω από την ενδυματολογική ποικιλία (ή μονοτονία), τους συνδυασμούς των ενδυμάτων, την επανάληψη ή την απουσία σταθερών μοτίβων, τα ονόματα των ρούχων κ.λπ. Επιπλέον, ανακύπτουν ερωτήματα για την πραγματική αποδεικτική αξία αυτών των πειστηρίων. Όταν λ.χ. ως αναγνωριστικά σημάδια αναφέρονται η φούστα, η βράκα, η ποδιά, ο φερετζές ή το κεφαλομάντιλο, όλα ρούχα τυποποιημένα, εξωτερικά και συνεπώς σε κοινή θέα, γιατί η αναφορά σ' αυτά από οποιονδήποτε να θεωρείται ταμπού; Μόνο αν υποθέσουμε ότι η γυναίκα είναι καταδικασμένη σε αυστηρό περιορισμό, σε απόλυτο εγκλεισμό στο γυναικωνίτη, η αποκάλυψη στοιχείων από την εξωτερική ενδυμασία της θα αποδείκνυε ότι παραβιάστηκε ο κανόνας του εγκλεισμού και της απομόνωσης. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν συμβαίνει, αφού η γυναίκα κυκλοφορεί, έστω περιορισμένα, έστω σε συγκεκριμένους και περιχαρακωμένους χώρους.

Μόνο σε μια παραλλαγή δίχως ιδιαίτερο τοπικό προσδιορισμό⁹⁹ η στιχομυθία Μανώλη-Γενίτσαρου αφήνει περιθώρια ερμηνείας τέτοια που θα επέτρεπαν να θεωρήσουμε ότι ενδεχομένως αποδίδει ως πραγματικότητα μια κατάσταση, όπως την περιγράφουμε: στην πρόκληση του Γενίτσαρου, *όμορφη γυναίκα πώχεις, κι άλλος τη θωρεί*, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι υπάρχει ο υπαινιγμός για παραβίαση του απόλυτου εγκλεισμού, καθώς η γυναίκα είχε βγει στον κήπο και την είδε ο ξένος άντρας: *Μέσα στο μπαξέ την είδα που σεργιάνιζε*. Και το «αμάρτημα» ολοκληρώνεται με την

99. Πρόκειται για την παραλλαγή που δημοσιεύεται στο *Ημερολόγιον Σκόκου*· βλ. Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 11.

παράθεση των αποδεικτικών στοιχείων, κυρίως ενδυματολογικών, τόσο απρόσωπων και τόσο συνηθισμένων: *Κόκκινο φουστάνι εφόρει και ντουρπάν βρακί!*

Για πραγματική απιστία της γυναίκας κάνει λόγο η καππαδοκική εκδοχή του τραγουδιού: «Μπρε Μανώλη, μπρε λεβέντη, μπρε καλό παιδί, / πώχεις όμορφη γυναίκα κι άλλος την φιλεί.» / «Πού την είδες πού την ξεύρεις, μπρε ζωντόβολο;» / «'γώ την είδα και την ξεύρω και την αγαπώ»¹⁰⁰. εδώ ο φόνος της άπιστης έρχεται ως δίκαιη τιμωρία της και ο συζυγοκτόνος είναι ο απενοχοποιημένος υπερασπιστής της τιμής του.

Ας εξετάσουμε τώρα αναλυτικότερα αυτά τα πειστήρια ενοχής στο σύνολο των παραλλαγών μας ομαδοποιώντας τα σε κατηγορίες: σημάδια υλικά (ενδύματα, στολίδια)· σημάδια του κορμιού· απλή περιγραφή της απασχόλησης της γυναίκας κατά τη συνάντηση δίχως αναφορά ιδιαίτερων αναγνωριστικών σημαδιών· καμιά αναφορά σε συνάντηση ή πειστήρια ενοχής.

Στην πρώτη κατηγορία με τα υλικά αναγνωριστικά στοιχεία έχουμε 58 ενδυματολογικούς συνδυασμούς¹⁰¹, οι οποίοι αναφέρονται σε 73 από τις 100 παραλλαγές· σε τρεις παραλλαγές έχουμε μόνο σημάδια του κορμιού· σε τρεις επίσης περιπτώσεις δεν αναφέρεται κανένα πειστήριο, ενώ σε 22 παραλλαγές γίνεται λόγος μόνο για τον τόπο συνάντησης και την απασχόληση της γυναίκας. Από τους 58 ενδυματολογικούς συνδυασμούς, οι 10 είναι κοινοί σε δύο τραγούδια, έναν έχουν κοινό τρεις παραλλαγές, έναν άλλο εννέα παραλλαγές και οι υπόλοιποι 47 συνδυασμοί αναφέρονται καθένας σε ένα τραγούδι. Ο μοναδικός ενδυματολογικός συνδυασμός που καταγράφεται εννέα φορές είναι το «κόκκινο φουστάνι, παρδαλή ποδιά» σε οκτώ ηπειρώτικες παραλλαγές και σε μία θεσσαλική· τοπικό εντοπισμό του συνδυασμού αυτού στην Ήπειρο, ενώ στη

100. Ι. Σαραντίδης Αρχέλαος, *Η Σινασός*, Αθήνα 1899, σ. 170, άσμα Ια' πβ. και Λάζ. Γ. Ευπραξιάδης, *Το Προκόπι...*, σ. 321-322.

101. Βλ. Παράρτημα, πίν. V.

Θεσσαλία εντοπίζονται και οι τρεις παραλλαγές με το «άσπρο φουστάνι, κόκκινο κουκλί».

Ως προς τους τύπους και τα χρώματα των ρούχων καθώς και τα κοσμήματα, αυτά αποδίδονται με ονόματα τουρκικά και ελληνικά. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων έχουμε μείξη των γλωσσών με επικρατέστερη την ελληνική ως προς τα χρώματα (λ.χ. άσπρο καμουχά, κόκκινο σαλβάρι κ.ά.) και την τουρκική ως προς τα είδη των ενδυμάτων, αλλά και το αντίστροφο (λ.χ. «ντιζικλό φουστάνι κι ακαμπά βρακί»). Τα μεικτά αυτά ενδυματολογικά μοτίβα απαντούν σε 54 από τις 73 παραλλαγές, ενώ στις υπόλοιπες 19 αποδίδονται με ελληνικά ονόματα. Το στοιχείο αυτό, όμως, δεν προσφέρεται για την εξαγωγή συμπερασμάτων ή τη διατύπωση υποθέσεων ως προς τη γεωγραφική συγκέντρωση ή την κατάταξη των τραγουδιών σε έναν από τους δύο τύπους (Α' ή Β'), καθώς έχουμε και γεωγραφική διασπορά των στοιχείων¹⁰² και κατανομή τους στο δίπολο Μενούσης-Μανώλης.

Θα ήταν επίσης λάθος μεθοδολογικό να απομονώσουμε το στοιχείο αυτό του τραγουδιού από τα υπόλοιπα, γιατί τότε θα οδηγούμαστε σε παραπλανητικά εξαγόμενα σχετικά με τη θρησκευτική ταυτότητα της γυναίκας (μουσουλμάνα ή χριστιανή) και κατ' ακολουθία όλου του τραγουδιού. Στην παραλλαγή από την Κόνιτσα, για παράδειγμα, τα αναγνωριστικά σημάδια είναι χριστιανικά: *Ασημένια αλυσίδα και χρυσό σταυρό / και μεταξωτό μαντήλι γύρα στο λαιμό φοράει η γυναίκα· όμως, ο Μενούσαγας γλεντάει με τους μουσουλμάνους –ή μήπως Αλβανούς χριστιανούς;– φίλους του Μπιρμπίλη και Ρεσούλη. Στην αντίθετη περίπτωση η γυναίκα του Μανώλη στη ναξιώτικη παραλλαγή *Κόκκινο τζεβέρ' εφόρειε και χαρέ βρακί / και ο σούρτης του βραχιού τζης άσπρο μπονασί' αν εξαιτίας αυτού και μόνο του στοιχείου οδηγούμασταν στην υπόθεση ότι η**

102. Ήπειρος 12, Μ. Ασία 3, Θεσσαλία, Πελοπόννησος, Νησιά Αιγαίου, Μακεδονία, Αλβανία από 2, Στερεά Ελλάδα και Πόντος από 1.

γυναίκα ήταν μουσουλμάνα, μάλλον σε λάθος συμπέρασμα θα καταλήγαμε.

Αν επιχειρούσαμε να εξετάσουμε τα γυναικεία ενδυματολογικά στοιχεία έτσι όπως παρουσιάζονται σε καθεμιά παραλλαγή και στο συνταίριασμά τους, όπως το κάνει ο ποιητής, θα διαπιστώναμε πράγματα μη συμβατά, ασυνδύαστα, ασυνάρτητα (π.χ. ασημένιο μεσοφόρι με χρυσό φλουρί) ή ταυτόσημα¹⁰³, κυρίως, όμως, δεν νομιμοποιούμαστε να δεχτούμε ανεπιφύλακτα ότι ανταποκρίνονται σε τοπικές πραγματικότητες. Η παρέμβαση του δημιουργού-ποιητή και στο σημείο αυτό μπορεί να προκαλέσει λογικές και εκφραστικές στρεβλώσεις ακατανόητες.

Ας σημειώσουμε επιπλέον ότι τα ενδύματα ή τα κοσμήματα που αναφέρονται στο τραγούδι αυτό, τόσο κοινά και διαδεδομένα και με περιορισμένη χρωματική ποικιλία, αποτελούν μέρη της συνηθισμένης γυναικείας ενδυμασίας, όπως προκύπτει και από τις παραλλαγές¹⁰⁴, ώστε ελάχιστα προσφέρονται ως πραγματικά αναγνωριστικά σημάδια, προσωπικά δηλαδή ενδυματολογικά στοιχεία της γυναίκας του Μενούση/Μανώλη, που την καθιστούν όντως διακριτή ανάμεσα στις συντοπίτισσές της. Ο άσπρος φερετζές λ.χ. και τα χρυσά κουμπιά, το κόκκινο φουστάνι κι η παρδαλή ποδιά ή απλά και μόνο ο άσπρος ντουλαμάς δεν μπορούν να θεωρηθούν ιδιαίτερα, μοναδικά ρούχα μιας και μόνο γυναίκας· έτσι το στοιχείο αυτό αποδυναμώνεται ως αναγνωριστικό σημάδι και συνεπώς τεκμήριο ενοχής και καθίσταται εντελώς προσχηματικό —όπου υπάρχει— για τη δόμηση της ιστορίας. Εντούτοις, ο σύζυγος πολύ εύκολα και δίχως κανένα δισταγμό πείθεται από αυτά τα τόσο επιφανειακά

103. Όλοι αυτοί οι ενδυματολογικοί συνδυασμοί δημοσιεύονται στο Παράρτημα, πίν. V.

104. Τα χρώματα που αναφέρονται στις 100 παραλλαγές είναι κυρίως, άσπρο, άλικο και κόκκινο, πράσινο, κίτρινο, τριανταφυλλί· πολύ περιορισμένα, νεραντζί, ασημένιο, χρυσό, ουρανί, ροδί και μαύρο.

κι ανίσχυρα τεκμήρια που ενοχοποιούν τη δική του γυναίκα – γιατί πρέπει να πειστεί– και προβαίνει στην αποτροπή της πράξης, εκεί όπου τον οδηγούν οι δραματουργικές ανάγκες του τραγουδιού. Αντίθετα, στο τραγούδι του ξενιτεμένου και της πιστής γυναίκας του υπάρχει κλιμάκωση των αναγνωριστικών σημαδιών έως τα πλέον προσωπικά κι απόκρυφα, προκειμένου να γίνει πιστευτή η ταυτότητα του ξενιτεμένου συζύγου της¹⁰⁵. Ενώ, λοιπόν, η παράθεση ιδιαίτερων προσωπικών στοιχείων στο τραγούδι της «Αναγνώρισης» αποβλέπει στο να πειστεί η γυναίκα ότι ο «ξένος» είναι όντως ο άντρας της, στον «Μενούση» η αναφορά σε «σημάδια» γίνεται για να αποδειχθεί ότι ο ξένος πράγματι γνώριζε τη γυναίκα του Μενούση.

Τι προσθέτουν, όμως, τα άνευ σημασίας αναγνωριστικά αυτά σημάδια στην πλοκή της υπόθεσης; Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι πρόκειται για μοτίβα-δάνεια από τα δημοτικά τραγούδια της επιστροφής του ξενιτεμένου, όπως προαναφέραμε, το οποίο χρησιμοποιεί ο ποιητής του «Μενούση» για να πλουτίσει το δικό του τραγούδι, βρίσκοντάς τα ταιριαστά με την

105. Ας παραθέσουμε τους σχετικούς στίχους από το τραγούδι «Αναγνωρισμός» ως αντιπαράθεση στους αντίστοιχους του τραγουδιού του «Μενούση»: – Άνοιξε πόρτα της ξανθής, πόρτα της μαυρομάτας, / πόρτα της γαϊτανόφρουδης και της ξανθομαλλούσας. / – Ποιος εισ' εσύ, και πώς σε λεν', πώς λένε τ' όνομά σου; / – Εγώ 'μαι που σε τά 'φερνα τα μήλα στο μανδίλι, / τα μήλα, τα ροδάκινα και το γλυκύ σταφύλι. / εγώ 'μαι που τα φίλωνε τα κόκκινά σου χείλη. / – Πε' μου σημάδι της αυλής, ν' ανοίξω να 'μπεις μέσα. / – Έχεις μηλιά στην πόρτα σου και κλήμα στην αυλήν σου, / κάνει σταφύλι ραζακί, κάνει κρασί μοσχάτο, / κι όποιος το πιει δροσιζεται, και πάλι αναζήτά το. / – Ψώματα λες, μαριόλου υιε, κι η γειτονιά σου τά 'πε. / Πε' μου σημάδι του σπιτιού, ν' ανοίξω να 'μπεις μέσα. / – Χρουσή κανδήλα κρέμεται στην μέσην του ονδά σου / φέγγει σου και γυμνώνεσαι και βγάνεις τα κουμπιά σου. / – Ψώματα λες, μαριόλου υιε, κι η γειτονιά σου τά 'πε. / Πε' μου σημάδι του κορμού, ν' ανοίξω να 'μπεις μέσα. / – Έχεις ελιά στο μάγουλον, κι ελιά στην αμασχάλη, / κι ανάμεσα στα δυο βυζιά, τ' άστρι με το φεγγάρι. / – Τρέξετε, βάιες, τρέξετε, κι ανοίξετε τες πόρτες. Cl. Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τόμ. Β', σ. 363.

περίπτωση. Βέβαια, στις ελάχιστες παραλλαγές μας, όπου τα αναγνωριστικά στοιχεία είναι όντως προσωπικά, σημάδια του κορμιού, τότε αυτά αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα ως τεκμήρια, όπως θα δούμε παρακάτω.

Ας μείνουμε, όμως, λίγο ακόμα στα στοιχεία από τη γυναικεία ενδυμασία και ας δούμε τη συχνότητα με την οποία αυτά εμφανίζονται στις παραλλαγές του συγκεκριμένου τραγουδιού:

Το *φουστάνι*, σε διάφορους χρωματισμούς (βασικά κόκκινο και πράσινο· σπανιότερα νεραντζί, άσπρο, ασημένιο, μαύρο, ουρανί), έχει τη συχνότερη παρουσία στις παραλλαγές με 26 αναφορές.

Η *ποδιά* ακολουθεί με 19 παρουσίες· μπορεί να είναι απλή σε διάφορα χρώματα (κόκκινη, πράσινη, λευκή, παρδαλή), αλλά και κεντητή και μάλιστα χρυσοκέντητη, οπότε αποκτά άλλη αξία, γίνεται πολύτιμη.

Το *σαλβάρι*, με 10 αναφορές, είναι κυρίως τριανταφυλλί (γκιουλγκιουλί) ή κόκκινο, σπανιότερα πράσινο.

Ο *φερετζές* αναφέρεται σε 8 παραλλαγές· κατά κανόνα είναι λευκός και σε μία περίπτωση μαύρος.

Ο *τζιομπές* εμφανίζεται σε 8 περιπτώσεις, κόκκινος ή άλικος και δευτερευόντως πράσινος.

Η *βρακοζώνα*, με 7 αναφορές, είναι πάντα κεντημένη, κάποτε μάλιστα πολύτιμη, ασημοκέντητη ή χρυσοκέντητη.

Το *αντερί* έχει 6 παρουσίες.

Τα *γεμενιά* αναφέρονται σε 5 περιπτώσεις.

Το *βρακί*, με 4 αναφορές, μπορεί να είναι απλό λινό σε χρώμα κόκκινο, ροδί, πράσινο ή πολύτιμο χρυσό.

Ο *καμουχάς*, ο *αλατζάς* κι ο *ντουλαμάς* αναφέρονται από 3 φορές ενώ όλα τα υπόλοιπα μέρη της γυναικείας αμφίεσης¹⁰⁶ έχουν από μία ή δύο παρουσίες.

106. Το σύνολο των μερών ή εξαρτημάτων της γυναικείας ενδυμασίας καθώς και τα κοσμήματα που αναφέρονται στις παραλλαγές του «Μενούσης», βλ. στο Παράρτημα, πίν. VI.

Ως προς τα εξαρτήματα ή τα κοσμήματα που στολίζουν τη γυναικεία φορεσιά αξίζει να αναφέρουμε τα πλέον διαδεδομένα, τα χρυσά φλωρία¹⁰⁷ (11 φορές) ως κόσμημα του λαιμού, συνήθως υπό μορφή περιδεραίου, και σπανιότερα στα μαλλιά ή στο φερετζέ. Σε 7 περιπτώσεις γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στα κουμπιά, συνήθως λιανά, δηλαδή από ευτελή μέταλλα, σπανιότερα χρυσά. Το βραχιόλι ή τα βραχιόλια (7 αναφορές) είναι συνήθως βαρύτιμα και φοριούνται στα χέρια, σε μια περίπτωση, όμως, και στα πόδια¹⁰⁸. Δαχτυλίδι αμύθητης αξίας («δώδεκα μπουγκιών») και διαμαντικά στα χέρια φοράει η γυναίκα του Μανώλη στο τραγούδι της Βιθυνίας: *δαχτυλίδι του χεριού της δώδεκα μπουγκιώ/τα διαμαντικά της 'φόρειε και τα δρόσιζε*¹⁰⁹. Στην περίπτωση αυτή θα μπορούσε να δεχτεί κανείς ότι το βαρύτιμο δαχτυλίδι πράγματι είναι ικανοποιητικό αναγνωριστικό στοιχείο, καθώς θα ήταν ίσως η μοναδική γυναίκα στην τοπική κοινωνία που είχε ένα τόσο χαρακτηριστικό πολύτιμο κόσμημα.

Πάντως, τόσο εκείνο το υπερτονισμένης αξίας δαχτυλίδι όσο και τα άλλα κοσμήματα ως εξαίρεση μόνο εμφανίζονται

107. Για τη χρήση του νομίσματος ως κοσμήματος καθώς και για τα χρυσά κουμπιά ως μέρος της αμφίεσης, βλ. Ευτ. Δ. Λιάτα, «Φλωρία δεκατέσσερα στένουν γρόσια σαράντα». *Η κυκλοφορία των νομισμάτων στον ελληνικό χώρο 15ος-19ος αι.*, ΚΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 1996, σ. 35-38, 56-58, 84-85, 129-132, 165.

108. Η γυναίκα του Γιαννούλη από το Βατούμ φοράει *πιλιαξίχ' σο χέριν ατς χιλοφίλυρον*, δηλαδή βαρύτιμο βραχιόλι με σχέδια φύλλα φιλύρας, ονομαστής για τα ωραιότερα φύλλα της (φιλύρα η αργυρόχρους, ιθαγενές δέντρο των περιοχών περί τον Εύξεινο Πόντο). Ας σημειώσουμε εδώ την προσαρμογή του τραγουδιού στην τοπική πραγματικότητα και τα χαρακτηριστικά τοπικά κοσμήματα. Το τραγούδι βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 16. *Γιογκιουλί σαλβάρ φορούσε κι άσπρο ντιλαγιέ / μπιλετζίκια στα ποδάρια και στα χέρια της*, όπως στη θρακιώτικη παραλλαγή που δημοσιεύει ο Δ. Α. Πετρόπουλος, «Λαογραφικά Σκοπού...». Αναφορά σε κοσμήματα (βραχιόλια, δαχτυλίδια) γίνεται στις παραλλαγές αρ. 44, 64, 82, 86, 92, 93, 94 του πίνακα Ι στο Παράρτημα.

109. Το τραγούδι βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 21.

στις 100 και πλέον παραλλαγές του τραγουδιού, γεγονός που σημαίνει ότι θα πρέπει να τοποθετήσουμε τον Μενούση σε κοινωνικά στρώματα φτωχικά, αγροτικά ίσως, όχι αστικά, ούτε καν εμπορικά, όπου τα επιδεικτικού τύπου στοιχεία έχουν πυκνή παρουσία. Ο «Μενούσης» ταξιδεύει με την αγροτική του αρματωσιά: φερετζέδες και ντολμάδες, βρακιά και παρδαλές ποδιές· χήνα, πάπια, πέρδικα και νεραντζιά είναι τα πρότυπα και οι κολακευτικές παρομοιώσεις της γυναικείας ομορφιάς, ποτέ «διαμάντι και ρουμπίνι μου», «μάλαμα» ή «θησαυρέ μου».

Τι είναι τελικά αυτή η κοινωνία που θεωρεί πολύ φυσική, έστω και σε περιορισμένες περιπτώσεις, την παρουσία της γυναίκας στο πηγάδι –όχι στο χορό ή στην εκκλησία– στολισμένης σαν νύφη; Είναι μια κοινωνία με έντονη επιδεικτική τάση, όπως από πολλές και ποικίλες πηγές προκύπτει, συμπεριφορά την οποία ακριβώς στηλιτεύει και προσπαθεί να ελέγξει η Εκκλησία.

Εντέλει, τα ενδυματολογικά χαρακτηριστικά σε τι βαθμό μας διευκολύνουν να παρακολουθήσουμε τις γεωγραφικές διαδρομές του τραγουδιού και τις προσαρμογές του ή όχι στις τοπικές ιδιαιτερότητες; Αλλιώς: ο γυναικείος πληθυσμός ενός τόπου, κατεξοχήν δίαυλος του τραγουδιού, όταν έρχεται σ' επαφή μ' ένα νέο τραγούδι αισθάνεται την ανάγκη να προσαρμόσει κάποια στοιχεία του, ενδυματολογικά στη συγκεκριμένη περίπτωση, σε αντίστοιχα δικά του, οικεία, διαγράφοντας ή αλλάζοντας ονόματα και ρούχα, τα οποία του είναι ενδεχομένως άγνωστα ή ακατανόητα; Αν λ.χ. τη «λεβί ποδιά» δεν μπορεί να την κατανοήσει και να την ταυτίσει με το συγκεκριμένο ρούχο, μήπως την κάνει «πράσινη ποδιά», ή ίσως και το αντίστροφο;

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι η αναφορά ενδυματολογικών στοιχείων ως τεκμηρίων πραγματικής συνάντησης και πολύ περισσότερο απιστίας της γυναίκας του Μενούση/Μανώλη δεν έχει καμιά αποδεικτική αξία και, όπως προαναφέραμε, όλα αυτά τα τεκμήρια προσχηματικά μόνο χρησιμοποιούνται στο

τραγούδι για να διευκολυνθεί και να δικαιολογηθεί η εξέλιξη της ιστορίας. Ο Μενούσης στην πραγματικότητα δεν χρειάζεται την παράθεση συγκεκριμένων αναγνωριστικών σημαδιών, τεκμηρίων, για να πειστεί και να προβεί στην τιμωρία της γυναίκας του· του αρκεί ότι κάποιος μιλάει γι' αυτήν με οικειότητα, καυχιέται ή υπαινίσσεται ότι τη γνωρίζει, κι αυτό την καθιστά αυτόματα ένοχη στα μάτια του.

Κι έτσι περνάμε στη δεύτερη ομάδα των παραλλαγών, στις οποίες δεν αναφέρονται ενδυματολογικά ή άλλα σημάδια, αλλά η διαβολή της γυναίκας από τον ξένο στηρίζεται μόνο στην περιγραφή της απασχόλησής της κατά την (υποτιθέμενη;) συνάντησή τους.

Ως πρώτος τόπος σε συχνότητα συνάντησης είδαμε ότι είναι ο γκιούλμπαξες (46 περιπτώσεις), όπου η γυναίκα «συνελήφθη» απλώς να σεργιανίζει ή να ποτίζει και να περιποιείται τα λουλούδια της ή στην ακραία περίπτωση να χτενίζει τα μαλλιά της· τούτο συμβαίνει σε 9 από τις 46 περιπτώσεις¹¹⁰, δίχως να ζητούνται ή να δίνονται άλλα προσωπικά αναγνωριστικά στοιχεία της «ένοχης». Και στις παραλλαγές αυτές, όμως, η δράση συνεχίζεται κανονικά, καθώς ο Μενούσης, μεθυσμένος, πεπεισμένος και οργισμένος, διαπράττει το φόνο.

Ως δεύτερο στη σειρά τόπο συνάντησης αναφέραμε το πηγάδι (37 παραλλαγές), όπου η γυναίκα νομιμοποιείται να πηγαίνει μόνο για να πάρει νερό, γεγονός που δεν θεωρείται κοινωνική εκτροπή· παρεκτροπή από τα κοινωνικά ήθη της εποχής θα μπορούσε να αποτελεί το πλύσιμο του μαντιλιού ενός ξένου, η προσφορά νερού, πολύ δε περισσότερο η κουβέντα μαζί του. Και αυτό συμβαίνει στο τραγούδι του «Μενούση» σε 7 παραλλαγές: Στις 4 απλώς αναφέρεται¹¹¹: Ψες την είδα στο πηγάδι, που

110. Παραλλαγές αρ. 8, 13, 14, 37, 53, 65, 68, 81, 83 στους πίνακες I και IV του Παραρτήματος.

111. Παράρτημα, πίν. I, αρ. 16, 25, 26, 52, 100.

‘παιρνε νερό / και της ‘ρίξα το μαντήλι και μου το ‘πλυνε’ σε 2 περιπτώσεις εκτός από το πλύσιμο του μαντιλιού τής απευθύνει και το λόγο¹¹²: Και της δώσα το μαντήλι και μου το ‘πλυνε / Και της είπα και δυο λόγια και της άρεσαν, ενώ σε δύο παραλλαγές¹¹³ η γυναίκα στο πηγάδι όπου έπαιρνε νερό θεάθηκε συγχρόνως να πλένει τα «δυο της πόδια και τα χέρια της» (ή τον «άσπρο της λαιμό») κι όταν ο ξένος της ζήτησε λίγο νερό, εκείνη πρόθυμα του έδωσε πολύ· αυτό πια κι αν συνιστά παράπτωμα!

Απ’ όλα τα παραπάνω μοτίβα ας μείνουμε για λίγο μόνο στο μαντίλι και στους πολλαπλούς συμβολισμούς που αυτό έχει στη δημοτική μας ποίηση, αλλά και στις κοινωνικές του συνδηλώσεις. Το μαντίλι είναι κατεξοχήν σύμβολο αγάπης: το κεντάει η κόρη για να το δώσει στον αγαπημένο της, κι αυτό το μικρό κομματάκι πανιού, το άψυχο πραγματάκι, παίρνει ζωή, παίρνει φωνή και γίνεται το επικοινωνιακό μέσο ανάμεσα στους δυο ερωτευμένους¹¹⁴. Αυτό το μαντίλι, που περικλείει όλα τα συναισθήματα της αγαπημένης γυναίκας, το κουβαλάει ο άντρας στην ξενιτιά σαν πολύτιμο φυλαχτό κι αυτό το καταταλαιπωρημένο, το λερωμένο μαντίλι ποθεί η κόρη να

112. Παράρτημα, πίν. I και IV, αρ. 25 και 59· επίσης στην παραλλαγή από την Αιτωλία (αρ. 99) ο ξένος συναντάει τη γυναίκα στη βρύση, όπου είχε πάει για νερό, και απλώς αλλάζει μαζί της δυο λόγια.

113. Οι δύο παραλλαγές (αρ. 56 και 57 στους πίν. I και IV του Παραρτήματος) είναι από τα Επτάνησα, την Ιθάκη και το Μεγανήσι Λευκάδας αντίστοιχα.

114. Από το δημοτικό τραγούδι με τίτλο «Το μαντηλάκι» το σχετικό απόσπασμα: *Το μαντηλάκι όπου κεντάς εμένα να το στείλεις. / Να μην το στείλεις μοναχό, να μην το στείλεις βράδου. / Και η κόρη το παράκουσε και μοναχό το στέλνει, / στα γόνατά του τ’ άπλωσε και το ξαναρωτάει: / – Για πες μου μαντηλάκι μου, αν μ’ αγαπά η κυρά σου, / –Σύντας σε συλλογίζεται, σύντας σε βάνει ο νους της, / σαν το φαράκι στο γιαλό βροντοχτυπάει η καρδιά της.* Απ. Μελαχρινός, *Δημοτικά τραγούδια*, σ. 184, αρ. 206.

το πλύνει με τα δάκρυά της¹¹⁵. Όταν, λοιπόν, είναι γνωστός ο έντονος συμβολισμός που έχει το μαντίλι ενός άντρα, πώς μπορεί μια ξένη να δέχεται έτσι επιπόλαια να του το πλύνει; Η γυναίκα του Μενούση, συνεπώς, με την αποδοχή του μαντιλιού του ξένου προέβη σε μια πράξη κολάσιμη και γι' αυτό τιμωρήθηκε, ενώ θα έπρεπε να πράξει όπως η φρόνιμη κόρη στο αντιπαράδειγμα του άλλου τραγουδιού, που αρνήθηκε να πάρει το μαντίλι του λαφοκυνηγού¹¹⁶.

Το μαντίλι, όμως, το βρίσκουμε και σε τόσες άλλες εκφάνσεις των παραδοσιακών κοινωνιών, σε χαρές και σε λύπες, στις μέρες του μόχθου και στιςσχόλες: τα μαντίλια που ανταλλάσσουν τα σόγια στο γάμο· το μαντίλι που σκεπάζει το πρόσωπο του νεκρού στον τάφο· τα μαντίλια που χαρίζει η νοικοκυρά στους μαστόρους, όταν τελειώνουν το χτίσιμο του σπιτιού· το μαντίλι τ' αποχαιρετισμού ν' ανεμίζει στο χέρι κάποιων γυναικών που κατευοδώνουν τους δικούς τους, ταξιδιώτες της στεριάς, ναυτικούς, σχολιαρούδια για τις μεγάλες πόλεις· με το μαντίλι σέρνουν το χορό οι πρωτοχορευτές, νιες και παλικάρια· μαντίλια κρεμούν στις εκκλησιές, όταν γιορτάζουν· με το μαντίλι σκουπίζει τον ιδρώτα του ο ξωμάχος· σε μαντίλι δένει ό,τι πολύτιμο έχει (λίγα νομίσματα, ένα φυλαχτό, ένα ενθύμιο) ο άνθρωπος ο παλαιός· μαντίλι στολίζει τον γυναικείο λαιμό και το κεφάλι. Παντού και πάντα το μαντίλι, σκέτο ή κεντημένο, από πανί απλό

115. Ξένε μου το μαντήλι σου τι τόχεις λερωμένο; / – Η ξενιτειά το λέρωσε και τόχω λερωμένο. / – Στείλε το, ξένε μ', στείλε το, εγώ να σου το πλύνω / – Με τι το πλένεις, κόρη μου, με τι το σαπουνίζεις; / – Βάνω το δάκρυ μου νερό, το σάλιο μου σαπουνί, / βάνω και τα στηθάκια μου καρούτα και το πλένω. Γ. Χασιώτης, Συλλογή..., σ. 83, αρ. 17.

116. [...] έβγαλε από την τσέπη του μαντήλι και της ρίχνει, / μα εκείνη εστάθη φρόνιμη και πίσω του το ρίχνει. Στο ίδιο, σ. 162, αρ. 44· το ίδιο φρόνιμη στάθηκε κι η κόρη σε τραγούδι του ακριτικού κύκλου: – Κόρη το μαντηλάτσι μου πάρε το να το πλύνης. / – Επά 'ν' αργά τσ' επά βραύ τσ' ο ήλιος πά' να κλείνη. / τσ' εν ημπορώ να κάωμαι μαντήλι να σου πλύνω. Μ. Γ. Μιχαηλίδης-Νούαρος, Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου, Αθήνα 1928, σ. 219.

ή πολύτιμο, κλείνει τον ίδιο πλούσιο συναισθηματικό κόσμο, τον ίδιο βαθύ συμβολισμό. Όμως πολύ άνοιξε, σχεδόν ξεχειλώσε, η παρένθεση για το μαντίλι.

Ξανά στον «Μενούση», λοιπόν, και στα σημάδια της ενοχής. Τα πράγματα γίνονται ακόμα πιο ενδιαφέροντα ως προς την αξία και το ρόλο των αναγνωριστικών σημαδιών στην πλοκή της υπόθεσης, όταν ο Μενούσης όχι μόνο δεν ζητάει κάποια σημάδια αναγνώρισης αλλά ούτε καν γίνεται λόγος για συνάντηση του ξένου με τη γυναίκα· κι αυτό συμβαίνει σε τρεις περιπτώσεις: η μία είναι η παραλλαγή από το Καρατσόλι Τυρνάβου, η άλλη από το Χατζημάδο της Τήνου και η τρίτη από τη Σιάτιστα της Μακεδονίας¹¹⁷. εδώ η μετάβαση από τη σκηνή του γλεντιού στη σκηνή του φόνου γίνεται δίχως την ενδιάμεση αναδρομή στη σκηνή της συνάντησης του ξένου με τη γυναίκα.

Ας έρθουμε τώρα στην τελευταία κατηγορία, όπου αναφέρονται πραγματικά αποδεικτικά στοιχεία κι αυτά είναι τα σημάδια του κορμιού, όπως τα βρίσκουμε σε 5 παραλλαγές. Ας δούμε πόσο προσωπικά κι απόκρυφα είναι αυτά τα σημάδια. Η ελιά ανάμεσα στα στήθη, μοτίβο πολύ κοινό στη δημοτική ποίηση, αναφέρεται στις 3 από τις 5 περιπτώσεις, ενώ στην κυπριακή παραλλαγή οι ελιές είναι και στα μάγουλα· για μαύρα μάτια-φρύδια γίνεται λόγος σε δύο παραλλαγές και σε μία άλλη για μάτια, φρύδια και για ξανθά μαλλιά¹¹⁸.

117. Την τυρναβίτικη παραλλαγή βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 7· οι άλλες δυο αντιστοιχούν στους αρ. 69 και 79 του πίνακα Ι.

118. Στη θεσσαλική παραλλαγή (πίν. Ι, αρ. 41): *Έχει φρύδια, μάτια μαύρα και ξανθά μαλλιά / κ' εις την μέσην των βυζιών της μιαν χρυσήν ελιάν*. Σε μια ηπειρωτική παραλλαγή (πίν. Ι, αρ. 32): *Κόκκινο φουστάνι(ν) είχε, παρδαλή ποδιά / και ανάμεσα στα στήθια είχε μιαν ελιά*, ενώ στην τρίτη παραλλαγή (βλ. Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 14) *στον κόρφο της τον άσπρο είχε μιαν ελιά*· τους σχετικούς στίχους από την κυπριακή παραλλαγή βλ. στο Παράρτημα, σ. 132.

Τελικά, απ' όσα ως τώρα αναγνωριστικά σημάδια καταγράψαμε μόνο η ελιά στα στήθη θα μπορούσε να στοιχειοθετήσει τεκμήριο πραγματικής ενοχής, καθώς αυτό δεν θα έπρεπε να το γνωρίζει κανένας άλλος εκτός από τον σύζυγο, ή έστω τον αρραβωνιαστικό, οπωσδήποτε πάντως όχι ένας ξένος. Όμως τούτο το σημάδι μόνο ως εξαίρεση το συναντήσαμε στο σύνολο των 100 παραλλαγών μας.

Ο φόνος και Τρίτη και τελευταία σκηνή του δράματος, στο η μετάνοια σπίτι του Μενούση/Μανώλη. Πράξη πρώτη: βράδυ, ίσως λίγο μετά το γλέντι. Στο άκουσμα των λόγων του ξένου, με ή δίχως αναγνωριστικά σημάδια, ο Μενούσης, πεισμένος για την απιστία της γυναίκας και υπό την επήρεια του κρασιού, τρέχει στο σπίτι και τη σκοτώνει. Λιτά, επιγραμματικά, περιγράφεται η σκηνή του φόνου, προσδίδοντας έτσι μεγαλύτερη τραγικότητα: *Κι ο Μενούσης μεθυσμένος πάει την έσφαξε· την έσφαξε κι όχι τη σκότωσε*¹¹⁹, σαν να ήταν ζώο, σφάγιο.

Ο οργισμένος και τυφλός από τη ζήλια σύζυγος δεν ζητάει εξηγήσεις από τη γυναίκα του, δεν της μιλάει καν, δεν έχει την παραμικρή αμφιβολία για την ενοχή της. Σε τρεις μόνο περιπτώσεις, στις δύο κυπριακές παραλλαγές και σε μία μακεδονική, όπως και σε προηγούμενο σημείο αναφέραμε, υπάρχει διάλογος ανάμεσα στον Μανώλη και τη γυναίκα του δίχως, όμως, αυτό να επηρεάσει την απόφασή του¹²⁰.

Σε κάποιες παραλλαγές αναφέρεται και το φονικό όπλο, κάνοντας έτσι τη σκηνή πιο παραστατική: σε μια θρακική εκδοχή ο Μενούσης σφάζει τη γυναίκα του με τον καμά του, ενώ στη Φιλιππούπολη με το δαμασκή του· στην Αδριανούπολη

119. Υπάρχουν βέβαια και παραλλαγές στις οποίες αναφέρεται ότι τη σκότωσε, αλλά αυτές είναι λίγες. Σε μια ποντιακή παραλλαγή ο θάνατος επέρχεται με πολύ πιο βάρβαρο τρόπο: *ασά μαλλιιά αρπάξει στην η-γνήν βροντά*. Βλ. Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 16.

120. Βλ. Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 11, 12 και 13.

χρησιμοποιεί απλά το μαχαίρι του, ενώ στη Στενήμαχο το χατζάρι του¹²¹. Στις περιπτώσεις αυτές ο άγνωστος ποιητής πραγματικά σκηνοθετεί, βάζει την προσωπική του πινελιά που θα μείνει ανεξίτηλη στο «τραγούδι του», όσο αυτό θα ζει και θα μεταδίδεται από στόμα σε στόμα.

Δεύτερη και τελευταία πράξη της τελικής σκηνής του δράματος. Το πρωί, ξυπνώντας ο φονιάς δίπλα στην άψυχη γυναίκα του, νηφάλιος πλέον, συνειδητοποιεί την αποτρόπαιη πράξη του και μετανιωμένος, συντριμμένος από ενοχές θρηνεί κι ανακαλεί τη νεκρή ν' αναστηθεί –μάλιστα να ξυπνήσει ή να σηκωθεί, γιατί ο νεκρός κοιμάται, δεν πεθαίνει–, να στολιστεί και να βγουν μαζί έξω στον κόσμο να τη δουν όλοι και να θαυμάσουν την ομορφιά της και δίπλα της αυτός να καμαρώνει.

Ο Μενούσης, θρηνώντας, αποκαλεί τη νεκρή με διάφορα χαϊδευτικά ονόματα και παρομοιώσεις, στερεότυπα της λαϊκής παράδοσης, δανεισμένα κυρίως από τον ζωικό ή φυτικό κόσμος: πάπια, χήνα, πέρδικα –και τα τρία συνηθισμένα μοτίβα στη δημοτική ποίηση–, αλλά και κανάρα, λεμονιά και λεμονιάς κλαδί, κιτρολέμονο, ρόδι, νεραντζιά και νεραντζοκιτράδα, άσπρη, ρούσα, γαλανή και λυγερή· όλα αυτά, ως στερεότυπα πρότυπα της γυναικείας ομορφιάς, υποδηλώνουν κάποιο δικό της χάρισμα. Και μ' άλλα ακόμα ονόματα αποκαλείται η νεκρή: άστρο, αϊτέρι, δόμνα, βενετιά, χάιδω, κόρη και καλή, μάτια μ', φως μου, μπίρομ (=παιδί μου στα αλβανικά), ρωταριά. Σπάνια αναφέρεται το πραγματικό της όνομα: Καλλίνα στην παραλλαγή από το Καρατσόλι Τυρνάβου· Μάρη, Μαριώλα και Μαριωλίτσα στο τραγούδι από τη Στενήμαχο· Λέγκω (ή Ελέγκω) σε μια θεσσαλική παραλλαγή· Μαρού στη μια κυπριακή παραλλαγή, ενώ ο ποιητής από τη Θεσπρωτία θέλησε –για χάρη της μετρικής του στίχου προφανώς– ν' αποκαλέσει

121. Βλ. Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 11 και 14 και αρ. 47, 51 στον πίνακα Ι.

τη νεκρή όχι με ένα αλλά με τρία βαφτιστικά: *Σήκω Μάρω, σήκω Γκίκα, σήκω Αναστασιά μ*¹²².

Ας επισημάνουμε το γεγονός ότι στο τραγούδι –εκτός από τις ελάχιστες εξαιρέσεις που αναφέραμε– η ηρωίδα γενικώς δεν κατονομάζεται· σε αντίθεση με τους άντρες-ήρωες, οι οποίοι στις περισσότερες περιπτώσεις έχουν ονόματα, το θύμα, η γυναίκα, είναι απλώς η γυναίκα του Μενούση ή του Μανώλη. Να υποθέσουμε ότι τούτο αποτελεί συνειδητή πράξη προστασίας της ανωνυμίας της γυναίκας, της οποίας το όνομα, σύμφωνα με την ηθική της παραδοσιακής κοινωνίας, δεν πρέπει «να ακούγεται» για κανένα λόγο, ακόμα κι όταν είναι το αθώο θύμα συκοφαντίας; Υπόθεση που επιτρέπει να μην περιοριστούμε μόνο στην εύκολη εξήγηση ότι σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία η γυναίκα θεωρείται κτήμα και εξάρτημα του άντρα-συζύγου, πάντα στην απόλυτη εξουσία του, απογυμνωμένη από την προσωπικότητά της, χωρίς «ταυτότητα», δηλαδή χωρίς όνομα.

Ο Μενούσης, στην επίκληση προς τη νεκρή γυναίκα του, δεν περιορίζεται απλά στην ανάστασή της αλλά, ως άνθρωπος που έπαθε κι έμαθε, υπόσχεται να της επιτρέψει να μετέχει στο εξής –ή να μετέχει ξανά– σε κοινωνικές εκδηλώσεις της δημόσιας ζωής. Την καλεί, λοιπόν, αφού πλυθεί, αλλάξει, στολιστεί, φορέσει τα καλά της, ό,τι κάνει δηλαδή μια γυναίκα της εποχής σε εξαιρετικές περιπτώσεις της ζωής της κι όχι στην καθημερινότητά της, να πάει: στην εκκλησιά σε 11 περιπτώσεις· στο χορό σε 47 περιπτώσεις· στο λουτρό σε μία περίπτωση· στο σεργιάνι (ή στο περιβόλι) σε 4 περιπτώσεις· στο μαρκά ή στο παζάρι σε 2 περιπτώσεις. Από τις παραπάνω παραλλαγές αξίζει να σημειώσουμε ότι σε δύο περιπτώσεις ως τόπος επίδειξης της γυναίκας είναι ο μαρκάς (Παξοί) ή το ταυτόσημό του παζάρι

122. Βλ. τους αριθμούς των παραλλαγών (16, 38, 42, 70) στον πίν. Ι· πβ. και τα τραγούδια με αρ. 7 και 12 στο Παράρτημα, Παραλλαγές.

(Ιθάκη)· δεν είναι τυχαίο ότι και τα δυο τραγούδια προέρχονται από νησιά του Ιονίου. Στο λουτρό, εξάλλου, στέλνει τη γυναίκα μόνο μια χιώτικη παραλλαγή, συνοδευόμενη, όμως, και εκεί από τον άντρα της¹²³.

Ας σημειώσουμε ακόμα ότι η κατεξοχήν κοινωνική ψυχαγωγική εκδήλωση είναι ο χορός, όπου μετέχει όλη η κοινότητα, με αφορμή κάποιες θρησκευτικές κυρίως ή άλλες (γάμος, αρραβώνας) τελετές. Σε πολλές μάλιστα παραλλαγές, κυρίως του τραγουδιού του Μενούση, η γυναίκα καλείται να λουστεί ή να ντυθεί, να αρματωθεί (ή να βάλει τ' άρματά της) προκειμένου να πάει στο χορό¹²⁴. Η τόσο συχνή χρήση του ρήματος αρματώνω σε μια τέτοια νοηματική συνάφεια ασφαλώς ξαφνιάζει και προς στιγμή δημιουργεί απορία: έχουμε μήπως εδώ να κάνουμε με μια πολεμική κοινωνία, όπου και η γυναίκα, όπως ο άντρας, έχει τα όπλα της και τα χρησιμοποιεί όχι μόνο για πολεμικούς αλλά και για επιδεικτικούς σκοπούς; Νομίζω ότι η εξήγηση είναι πιο απλή, πιο κοντά στη γυναικεία φύση και η λέξη αρματώνω στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιείται με τη μεταφορική της σημασία, στολίζομαι, ετοιμάζομαι¹²⁵. και άρματα για τη γυναίκα, όπως για τον άντρα είναι τα πραγματικά όπλα, είναι τα στολίδια της και τα κοσμήματά της.

Σε ορισμένες περιπτώσεις –σε 21 συνολικά παραλλαγές– το τραγούδι σταματάει στην απλή έκκληση-ευχή για ανάσταση της νεκρής και κάποτε φτάνει ως το στολισμό της δίχως τη συνέχεια για τη συμμετοχή της σε κάποια εκδήλωση του τύπου που προαναφέραμε. Σε μια μάλιστα περίπτωση ο Μανώλης καλεί τη

123. *Σήκω πάπια, σήκω χήνα, πάμε στο λουτρό*. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 361, σ. 18 (=αρ. 3 στον πίνακα Ι του Παραρτήματος).

124. Τούτο συμβαίνει σε 17 συνολικά παραλλαγές στην πλειονότητά τους ηπειρώτικες. Βλ. Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 6, 7, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 25, 28, 33, 34, 35, 38.

125. Εμμ. Κριαράς, *Λεξικό της μεσαιωνικής ελληνικής δημόδους γραμματείας (1100-1669)*, τόμ. Γ', Θεσσαλονίκη 1973, σ. 199.

γυναίκα του ν' αναστηθεί μόνο και μόνο για να δει τον πόνο του: *Ξύπνα, πέρδικα μου, ξύπνα, ξύπνα να μ' ιδείς, / ορφανόν, έρημον, ξένον, να με λυπηθείς. Εγωιστική αυτολύπηση και όχι μετάνοια.*

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι με την επίκληση προς τη νεκρή φαινομενικά γίνεται αναίρεση του εγκλεισμού της στο σπίτι –η παράβαση του οποίου προκάλεσε την οργή του άντρα της–, αφού την καλεί να λάβει μέρος σε γλέντια ή άλλες δημόσιες εκδηλώσεις, πάντα, όμως, όπως εννοείται ή ρητά δηλώνεται, με τη δική του παρουσία ακόμα και στην εκκλησία ή στο λουτρό – το είδαμε και παραπάνω. Η ηθική της εποχής δεν επιτρέπει την κατ' ιδίαν συνάντηση και συνομιλία της γυναίκας με ξένους, τη μέθεξή της γενικά σε κοινωνικές εκδηλώσεις, παρά μόνο με την παρουσία κάποιου άρρενα συγγενή, πατέρα, αδελφού, συζύγου, προστάτη της ηθικής και της οικογενειακής τιμής. Ιδιαίτερα η παντρεμένη γυναίκα μπορεί να επιδεικνύεται στον κόσμο μόνο από τον άντρα της ως κάτι που του ανήκει και όχι ερήμην του· σε αντίθετη περίπτωση αγνοεί το κοινωνικό κατεστημένο, παραβιάζει τον κώδικα, ενεργεί αυτόβουλα και προσβάλλει τον σύζυγο-αφέντη, προκαλώντας έτσι την οργή του και επισύροντας την τιμωρία της.

Το παράδοξο μάλιστα είναι ότι αυτή η ευχόμενη νεκρανάσταση και η επανένταξη της γυναίκας στην τοπική κοινωνία θα πρέπει να έχει ένα σκοπό, να αποβλέπει σε κάτι παραπέρα: να προκαλέσει το θαυμασμό και τη ζήλια των τρίτων¹²⁶ πέρα

126. Ανέκαθεν η νέα γυναίκα με την ομορφιά της προκαλεί τον αντρικό πληθυσμό όχι μόνο στην ερωτική, στη θρηνητική ποίηση ή τις μπαλάντες αλλά και στα νανουρίσματα, όπως λ.χ. σ' αυτό το ηπειρώτικο νανούρισμα, όπου η μάνα φαντάζεται την κόρη της μεγάλη πια, όμορφη κοπέλα και την παρακινεί: *Πάρε χτέν' να χτενιστής και γυαλί να γυαλιστής, / να βγης στο μεσοχώρι στον πέρα μαχαλά, / να κάμης Τούρκους να σφασούν, παλ'κάρια να πλαντάξουν / να κάμης τον κοτσάμπαση να χάση τα δεφτέρια, / να κάμης τον πρωτόγερο να χάση τις θύραις / να κάμης και τον πρωτόπαππα*

από τη χαρά και την ικανοποίηση του ίδιου, την παραμυθία, την απενοχοποίηση και στο βάθος τη συγνώμη του συζυγοκτόνου. Κι έτσι τελειώνει το τραγούδι: με μια ευχή ανεκπλήρωτη για την ανάσταση της νέας γυναίκας που χάθηκε άδικα, όμορφη, ζηλευτή και παινεμένη, αντικείμενο θαυμασμού και πόθου, αλλά ακριβώς και εξαιτίας αυτού φθονούμενη και θύμα, τιμωρημένη για κείνο που την έκανε ξεχωριστή, την ομορφιά της.

Το κλείσιμο του τραγουδιού με τους στερεότυπους στίχους, *Να σε δουν τα παλικάρια να μαραίνονται, / να σε δω κι εγώ ο καημένος να σε χαίρομαι*, απαντά σε 55 από τα 100 τραγούδια· στα υπόλοιπα έχουμε μικρές παραλλαγές, πάντα, όμως, προς την κατεύθυνση της πρόκλησης συναισθημάτων ζήλιας και πόθου στον αντρικό πληθυσμό και συνακόλουθα χαράς και περηφάνιας στον σύζυγο¹²⁷. Ενδιαφέρουσα είναι εδώ η αναφορά σε γενίτσαρους (4 περιπτώσεις) και μια φορά σε καριοφίλια· το εντυπωσιακό είναι ότι η τελευταία παραλλαγή έχει καταγραφεί το 1959 στη Μήλο¹²⁸, ενώ οι 3 άλλες προέρχονται από τη Θράκη. Πρόκειται για τοπική ιδιαιτερότητα –στα θρακιώτικα τραγούδια θα ήταν κατανοητό

να χάσ' το πατραχήλι. Γ. Χασιώτης, *Συλλογή...*, σ. 33, αρ. 11. Να κάνει τους άντρες να χάσουν κάθε έλεγχο καλεί την κόρη το πελοποννησιακό τραγούδι της «Παναγιωτούλας»: *Φόρεσ' την, Παναγιώτα μου, φόρεσ' τηνε παιδί μου /, κ' έβγα στ' αλώνι χόρεψε με τους κοντσιαμπασίδες. / Να κάμης νιους να σκάσουνε και γέρους να πλαντάξουν. / Να κάμης τους γραμματικούς την καθαροδευτέρα, / Να λησμονήσουν γράμματα να σκίσουν τα δευτέρια. Π. Παπαζαφειρόπουλος, *Περισυναγωγή γλωσσικής ύλης και εθίμων του ελληνικού λαού, ιδία δε του της Πελοποννήσου...*, σ. 138.*

127. Για παράδειγμα: *Τα παλικάρια να μαχαίρωθούν κι εγώ να παρηγορηθώ (ή να ευχαριστηθώ)* (πίν. I, αρ. 10, 11, 90)· ή *Να μαραίνεις παλικάρια, νέους, γέρους και παιδιά* (αρ. 95)· κι ακόμα *τα παλικάρια να λμπιστούν κι εγώ ο καημένος να τρελαθώ* (αρ. 4). Σε δυο παραλλαγές μάλιστα συμπεριλαμβάνονται όλοι μαζί, κορίτσια, παλικάρια, γενίτσαροι (βλ. Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 4 και 14).

128. ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 2304, σ. 289-290.

αλλά όχι στο μηλιακό— ή για διείσδυση στίχων άσχετων, δανεισμένων από άλλο δημοτικό τραγούδι;

Τέλος, υπάρχουν και κάποιες παραλλαγές, οι οποίες τελειώνουν με την έκκληση στη νεκρή για ανάσταση και απλή συμμετοχή της ξανά σε κοινωνικές εκδηλώσεις (χορό, εκκλησία κ.λπ.) δίχως την αναφορά στην κοινωνική πρόκληση¹²⁹.

Ας υπενθυμίσουμε, ακόμα, τις παραλλαγές εκείνες, όπου ο ποιητής-τραγουδιστής αισθάνεται την ανάγκη να δώσει τη δική του λύση στην ιστορία, αποδίδοντας κατά κάποιο τρόπο δικαιοσύνη, είτε με το θάνατο του φονιά (βίαιο ή αυτοκτονία), είτε από φιλανθρωπία και σεβασμό προς τη νεκρή με το θρήνο όλης της κοινότητας¹³⁰.

Επιχειρώντας την ανάλυση των δομικών στοιχείων του τραγουδιού του «Μενούση»/«Μανώλη» επισημάναμε τις διαφοροποιήσεις εκείνες (προσθήκες, παραλείψεις, αλλαγές) —και δεν ήταν λίγες— που τονίζουν την ευκολία προσαρμογής του τραγουδιού κατά το μακρύ ταξίδι του στο χώρο και στο χρόνο: Τα μοτίβα δεν είναι σταθερά· τα πρόσωπα αλλάζουν· οι τόποι του γλεντιού και της συνάντησης με τη γυναίκα δεν είναι πάντα οι ίδιοι ή δεν αναφέρονται καν· τα αναγνωριστικά σημάδια, αυτά κι αν ποικίλλουν, αλλά μπορεί επίσης και να παραλείπονται· η επίκληση στη νεκρή κι ο θρήνος του Μενούση ούτε κι αυτά ακολουθούν κάποιο στερεότυπο. Το μόνο σταθερά παρόν και φραστικά τυποποιημένο στοιχείο σε όλες τις παραλλαγές είναι ο έπαινος της γυναίκας του Μενούση από έναν ξένο: *όμορφη γυναίκα πούχεις.... Ευχή και κατάρρα για μια γυναίκα της μακρινής εκείνης παραδοσιακής κοινωνίας, όπου η πραγματική ομορφιά και η φροντισμένη εμφάνιση δεν*

129. Βλ. Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 2, 8, 9, 12, 33, 37, 41, 43, 48, 53, 54, 85, 87.

130. Για τις περιπτώσεις αυτές έγινε λόγος και σε προηγούμενο κεφάλαιο, σ. 40-41· στον πίνακα Ι του Παραρτήματος οι παραλλαγές αντιστοιχούν στους αριθμούς 70, 71, 75, 83 και 86.

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

ήταν εντέλει σε πλησμονή ανάμεσα στον γυναικείο πληθυσμό,
κι έτσι οι «καλλονές» έμπαιναν στο μάτι του κυκλώνα και στη
διεκδίκηση των αντρών.



ΙΣΤΟΡΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ

Υπενθυμίζω ότι στην αρχή τούτης της μελέτης διακρίναμε δύο βασικούς τύπους του τραγουδιού, τον τύπο Α' (του Μενούση) και τον τύπο Β' (του Μανώλη), καθένας από τους οποίους έχει τις παραλλαγές του. Είναι αυτονόητο ότι οι δύο αυτοί τύποι δεν διαμορφώθηκαν ταυτόχρονα και παράλληλα· κάποιος προϋπήρξε κι ο άλλος τον μιμήθηκε στη συνέχεια. Αν κοιτίδα του πρώτου είναι η Ήπειρος και του δεύτερου η Θεσσαλία, μένει να εξετάσουμε ποιο τραγούδι δημιουργήθηκε πρώτο και από πού ξεκίνησε τη διαδρομή του στις υπόλοιπες ελληνικές περιοχές.

Ας δούμε, όμως, πρώτα ποια είναι η διαδικασία διάδοσης ενός τραγουδιού την εποχή εκείνη. Αν το μέσον είναι ένα, η προφορική παράδοση, οι τρόποι ασφαλώς είναι περισσότεροι. Ο Fauriel λέει ότι σε ορισμένες πόλεις της Ελλάδας υπάρχουν επαγγελματικές ομάδες, οι οποίες επιδίδονται περισσότερο από κάποιες άλλες στη δημιουργία τραγουδιών· στα Γιάννενα, για παράδειγμα, είναι η συντεχνία των βυρσοδεψών που συνθέτει τα περισσότερα τραγούδια, τα οποία στη συνέχεια διαδίδονται σε όλη την Ήπειρο κι εκτός αυτής¹³¹. Λέει ακόμα ότι ο κατεξοχήν χώρος, όπου ακούγονται κι απ' όπου διαδίδονται τα δημοτικά τραγούδια, είναι τα θρησκευτικά πανηγύρια, στα οποία συρρέουν οι άνθρωποι από τα γειτονικά χωριά και μετά τη λειτουργία

131. Cl. Fauriel, *Chants populaires...*, σ. LXXXVII-LXXXIX. [= Cl. Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τόμ. Α', σ. 57].

γλεντούν, τραγουδούν και χορεύουν κατά χωριό. Εκεί λοιπόν, καθώς όλοι έχουν την ευκαιρία ν' ακούσουν και να μάθουν νέα τραγούδια, επιτελούνται οι μουσικές ωσμώσεις.

Εκτός, όμως, από τα πανηγύρια υπάρχουν και οι πλανόδιοι οργανοπαίχτες, όπως ο λαλητάς Μανώλης που είδαμε εδώ, αλλά και τα χάνια, όπου συναντιούνται άνθρωποι από διαφορετικούς τόπους· δύο είναι οι μεγάλες κατηγορίες των ταξιδευτών: οι άνθρωποι των όπλων και οι άνθρωποι του εμπορίου¹³², κυρίως οι δεύτεροι. Παλιοί γνώριμοι αλλά και νέες παρέες συντρώνουν, πίνουν μαζί και σιγοτραγουδούν –κάποτε μάλιστα χορεύουν– καθένας τα τραγούδια του τόπου του. Οι άλλοι τ' ακούν· οι πιο ταλαντούχοι τα μαθαίνουν κιόλας και φεύγοντας από κει τα μεταφέρουν αλλού, σ' άλλο χάνι ή στον τόπο τους, όταν επιστρέφουν. Τι να τραγουδούσε άραγε η παρέα του Μενούση πριν η ιστορία τους, που ξεκίνησε ανέμελα εκείνη τη βραδιά, γίνει κι αυτή τραγούδι και κάποιοι άλλοι αργότερα το τραγουδούν σε αντίστοιχες συναντήσεις;

Ας επανέλθουμε, όμως, στην απόπειρα χρονολόγησης του τραγουδιού μας. Θεωρώ ότι το τραγούδι του «Μανώλη» είναι παλαιότερο εκείνου του «Μενούση» και στη συνέχεια θα προσπαθήσω να τεκμηριώσω την άποψή μου. Είναι γνωστό ότι για τη χρονολόγηση της δημιουργίας των δημοτικών τραγουδιών ορισμένων κατηγοριών (κλέφτικα, ιστορικά, επύλλια) επι-στρατεύουμε εσωτερικά στοιχεία που αναφέρονται είτε σε πρό-σωπα είτε σε συγκεκριμένα γεγονότα. Σε τούτο το παραδοσιακό

132. Εύκολα συντροφιάζουνε στρατιώτες καιπραματευτές, όπως με μια όμορφη εικόνα η λαϊκή μούσα τραγουδάει την παρέα τους: Στρατιώτης καιπραματευτής σε μια ταβέρνα πίνου / αλλάι περιχαίρονται και συχνοκουβεντιάξου / και τραουά οπραματευτής και χαιρετ' ο στρατιώτης. / – Παρακαλώ,πραματευτή, πέ μου κι άλλο τραουί / – Και τι τραουί να σου πω, στρατιώτη να σ' αρέση; / – Πόσες αάπες ήκαμες και 'χάρης στο καιρό σου;. Μ. Γ. Μιχαηλίδης-Νουάρος, *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου*, σ. 271.

τραγούδι, λοιπόν, έχουμε τέτοια στοιχεία; Και πώς μπορούμε να τα αξιοποιήσουμε; Τη δυσκολία να κατατάξουμε το τραγούδι του «Μανώλη» σε μια από τις γνωστές κατηγορίες της δημοτικής ποίησης την εξαντλήσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, κλίνοντας μάλλον στην άποψη ότι έχουμε ένα επύλλιο, ένα ερωτικό δράμα με πρωταγωνιστές πρόσωπα μη ηρωικά, όπως ο Μανώλης ή ο Αντώνης κι ο Γιαννούλης σε κάποιες παραλλαγές του.

Στη μανιάτικη εκδοχή του τραγουδιού το όνομα του ήρωα δεν μας βοηθάει καθόλου προς την κατεύθυνση αυτή, καθώς είναι μόνο ένα συνηθισμένο βαφτιστικό όνομα, ένας κάποιος Μανώλης, και τίποτε άλλο. Περισσότερο διαφωτιστικό είναι το πρόσωπο του Κρεββατά –η γυναίκα του διασκέδαζε μαζί με τη γυναίκα του Μανώλη στις κούνιες–, το οποίο είναι πραγματικό και ανήκει σε γνωστή ιστορική οικογένεια προεστών της περιοχής. Η μελέτη του Νίκου Βέη για τους Κρεββατάδες του Μυστρά¹³³ μας παρέχει αρκετά στοιχεία, ώστε να νομιμοποιούμαστε με αρκετή σιγουριά να υποθέσουμε ότι το συγκεκριμένο τραγούδι

133. Νικ. Α. Βέης, «Οι Κρεββατάδες του Μυστρά και οι Βενιζέλοι της Κρήτης», εφημ. *Ελευθερία*, 20.3.1949· επειδή ο Βέης στην επιφυλλίδα του δημοσιεύει –αποσπασματικά– μια διαφορετική παραλλαγή του τραγουδιού από αυτήν που αναδημοσιεύεται εδώ στο Παράρτημα (Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 4), κρίνουμε σκόπιμο να την παραθέσουμε: *Του Μανώλη η γυναίκα και του Κρεββατά / είχαν κούνιες και κουνιόσαν πάνω στον όντα, / [...] / Βρε Μανώλη, βρε λεβέντη, βρε καλό παιδί / τι όμορφη γυναίκα πόχεις και δε χαίρεσαι; / Πού την είδες, πού την ξέρεις Κακοκρεββατά; / Πράσινο φουστάνι φορεί, κόκκινο βρακί. / Κι' ο Μανώλης μεθυσμένος την εσχότωσε. / Κι έπειτα το μετανιώνει και την εκλαίγε. Στο ίδιο δημοσίευμα συμπεριλαμβάνεται και το τραγούδι της «Παναγιωτούλας», στο οποίο επίσης γίνεται αναφορά στο σπίτι και στην οικογένεια Κρεββατά: *Μικρή Παναγιωτούλα μου, χαμάιδω πέρδικά μου, / τι εχάλευες, τι εγύρευες / του Κρεββατά που πήγες, / Όπου σου 'ρίξαν την αβανιά, σ' εφίλησ' ο Δημήτρης. / Κι όχι ο Δημήτρης μονάχα παρά ήσαν κι άλλοι ακόμα*: πβ. εδώ σημ. 126. Βιογραφικά στοιχεία για μέλη της οικογένειας Κρεββατά βλ. και στο Γ. Β. Νικολάου, *Μελέτες ιστορίας του πελοποννησιακού χώρου από τα μέσα του 17ου αιώνα ως τη δημιουργία του νεοελληνικού κράτους*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα 2009, σ. 349, 352, 355, 361.*

ίσως να δημιουργήθηκε στην περιοχή πιθανότατα στο πρώτο μισό του 18ου, αν όχι στα τέλη του 17ου αιώνα.

Ένα άλλο, εξωτερικό τούτο, στοιχείο, που θα επικαλεστούμε για τη χρονολόγηση του «Μανώλη», είναι η σύγκρισή του με τη «Ρίμα του καπετάν Μανέττα»¹³⁴. Ας δούμε πολύ συνοπτικά την υπόθεση του τραγουδιού: Ο καπετάν Μανέττας, προκειμένου να αναχωρήσει με το καράβι του από τη Μήλο για ταξίδι, άφησε τη γυναίκα του στη φροντίδα και την προστασία ενός ιερέα. Εκείνος, αφού μάταια επιδίωξε να τη γοητεύσει και να την πείσει να συνάψει ερωτικές σχέσεις μαζί του, τη συκοφαντεί με επιστολή του προς τον Μανέττα, ο οποίος πείθεται και στέλνει κάποιον έμπιστό του στη Μήλο για να τη θανατώσει· αυτός, όμως, διστάζει να εκτελέσει την εντολή και να κάνει το φονικό, παίρνει τη γυναίκα και την πηγαίνει στο καράβι του Μανέττα. Πάνω στο καράβι ο ίδιος ο άντρας της επιχειρεί να τη δηλητηριάσει, αλλά δεν τα καφέρει και δίνει εντολή σε ανθρώπους του να τη μεταφέρουν στην ξηρά, σε έναν έρημο τόπο (σε κάποιες παραλλαγές στα περιβόλια ή στους μπαξέδες –ας το σημειώσουμε αυτό–, σε λαγκάδι ή σε ρουμάνι) και να τη σκοτώσουν· κατ' άλλη εκδοχή τη σκοτώνει ο ίδιος ο Μανέττας. Υπάρχουν δύο παραλλαγές για το τέλος της ιστορίας: στην πρώτη περίπτωση (19 παραλλαγές) ο Μανέττας μετανοεί, θρηνεί πάνω στον τάφο της γυναίκας του και παραγγέλνει να συλληφθεί ο συκοφάντης παπάς· στη δεύτερη περίπτωση (10 παραλλαγές) ο Μανέττας αυτοκτονεί από τις ενοχές και τη λύπη του, ενώ στις υπόλοιπες 10 δεν υπάρχει καν το στοιχείο της μετάνοιας. Τα κοινά μοτίβα των δύο τραγουδιών είναι, νομίζω, οφθαλμοφανή.

134. Αντ. Φλ. Κατσουρός, «Η ρίμα του καπετάν Μανέττα», *Λαογραφία* 18 (1959), σ. 432-468. Σύμφωνα με τον Κατσουρό, η «Ρίμα» είναι γνωστή από 39 παραλλαγές, τις οποίες και επεξεργάζεται στη μελέτη του. Ο ίδιος αναφέρει (σ. 458-459) ότι η ιστορία της γυναίκας που άδικα κατηγορείται ότι δεν έμεινε πιστή στο σύζυγό της υπάρχει και σε παραμύθι γνωστό όχι μόνο στην Ελλάδα (με 9 παραλλαγές) αλλά και στην Ευρώπη και στην Ασία. Για ένα τέτοιο παραμύθι γίνεται λόγος παρακάτω στις σ. 98-99.

Το τραγούδι του Μανέττα φαίνεται πως αναφέρεται σε πραγματικό γεγονός με ήρωα τον Στάθη Ρωμανό, περιβόητο μανιάτη κουρσάρο με πλούσια δράση στις θάλασσες του Αιγαίου κατά το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα. Το περιστατικό του φόνου θα πρέπει να έγινε, σύμφωνα με τον Κατσουρό, στα τέλη του 17ου ή στις αρχές του 18ου αιώνα και να συγκλόνισε βαθιά τους κατοίκους του νησιού: «Τη συγκίνησή τους, από λίγο καιρό, αναλαμβάνει να διερμηνέψει κάποιος ποιητής. [...] Έπρεπεν όμως για να καταστήση και διδακτικό το ποίημά του, να παρουσιάση το σκληρό και παράφορο Μανέττα να μετανοή, να θρηνή και να αυτοκτονή στον τάφο της συζύγου του. Το πράγμα δεν ήταν δύσκολο. Ουμήθηκε ότι το θέμα του μετανοούντος για τον άδικο θάνατο της γυναίκας και επάνω στον τάφο της θρηνούντος υπάρχει στη δημοτική ποίηση, π.χ. στο γνωστότατο τραγούδι του Μενούση-αγά, και διαμόρφωσε σύμφωνα μ' αυτό το τέλος της Ρίμας του»¹³⁵. Αλλά, αν το τραγούδι του Μανέττα

135. Στο ίδιο, σ. 466-468. Ο Κατσουρός, βέβαια, όπως κι ο περισσότερος κόσμος άλλωστε, το τραγούδι του «Μενούση» ξέρει κι αυτό του ανακαλεί η «Ρίμα» και όχι την άλλη εκδοχή του «Μανώλη». Ας δούμε, λοιπόν, το τέλος της «Ρίμας του Μανέττα» από τις δύο παλαιότερες παραλλαγές του τραγουδιού που έχουν σωθεί σε χειρόγραφα του τέλους του 18ου αιώνα: «Ξύπνα, μάτια μου, αχ, ξύπνα, φως μου, / ξύπνα παρηγοριά των οφθαλμών μου, / ξύπνα, φινόρ δε μάρο, / που είχε του ήλιου το κολάρο». / Το μαχαιράκι έβγαλε απ' το θηκάρι/ στην καρδιά του 'βαλε σαν παλληκάρι: στο ίδιο, σ. 442. Και στην άλλη παραλλαγή: Ξύπνησε, πέρδικά μου, *fiore d'amore*, / που μοιάζεις του ηλίου εις το κολόρε. / Κλαίσι σε οι γυναίκες, οι κεράδες, / κλαίσι σε οι πατέρες και οι παπάδες. / Ξύπνησε, πέρδικά μου, να ιδώ το δει σου, / ξύπνα που σε σε γυρεύγει το παιδί σου./ [...] / Και βγάνει το στελέτο μοναχός του / και σφάζεται και εκείνος απατός του: στο ίδιο σ. 446-447. Και το τέλος από μια θηραϊκή παραλλαγή του 19ου αιώνα: Ξύπνα ψηλή, λιγνή μου λειμονιά, φινόρε δ' αμόρε, / πού συ ήμοιαζες του ήλιου το κολόρε. / Ξύπνα ψηλή, λιγνή μου λειμονιά, φινόρε διαμάντε, / Όπου δεν ήταν άλλη μεσ' στο Λεβάντε. / Για ξύπνα, λούσου, ξύπνα, χτενίσου, / ξύπνα, που σε γυρεύγει το παιδί σου. / Και βγάξει το στελέτον του απατός του, / κ' εσφάη σα γουρούνι αμοναχός του. Νεοελληνικά Ανάλεκτα 2 (1871), σ. 429. Για τη «Ρίμα», πβ. Γ. Κ. Σπυριδάκης / Α. Μέγας

ανάγεται το αργότερο στις αρχές του 18ου αιώνα κι ο ποιητής του όντως προσάρμοσε το τέλος του σε κάποιο προϋπάρχον δημοτικό τραγούδι, τότε σίγουρα αυτό θα ήταν το μανιάτικο, το τραγούδι του «Μανώλη» –Μανιάτης κι ο Μανέττας– και όχι το ηπειρώτικο του «Μενούση», όπως υποθέτει ο Κατσουρός.

Ας δούμε τώρα πώς τα εσωτερικά στοιχεία του άλλου τύπου τραγουδιού, αυτού του Μενούση, του Μπιρμπίλη και του Ρεσούλαγα, υποδεικνύουν τη χρονολόγησή του τουλάχιστον έναν αιώνα αργότερα από το τραγούδι του Μανώλη. Κι εδώ τα πρόσωπα είναι εκείνα που μας οδηγούν στο χρόνο· υπενθυμίζουμε αυτό που και σε προηγούμενο κεφάλαιο αναφέραμε ακροθιγώς, ότι δηλαδή ο Μπιρμπίλης και ο Ρεσούλης είναι ιστορικά πρόσωπα, γνωστά για τη ληστρική τους δράση στην περιοχή της Ηπείρου στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα¹³⁶. Στον πρώτο μάλιστα η λαϊκή μούσα αφιέρωσε ειδικά τραγούδια για να απαθανατίσει τον δόλιο τρόπο με τον οποίο ο Χουσίνι πασάς, στήνοντάς του παγίδα, τον συνέλαβε και τον σκότωσε¹³⁷. Το συγκεκριμένο τραγούδι, λοιπόν, θα πρέπει να

/ Δ. Α. Πετρόπουλος, *Ελληνικά δημοτικά...*, σ. 375-378. Ένα διαφορετικό τέλος έχει η παραλλαγή που δημοσιεύει ο Legrand: *Σήκω επάνω, πάπια μου, σήκω χήνα, / να 'δής την εκκλησιά που προσκυνάνε. / Αμέτε να την θάψετε στα περιβόλια, / που κελαδούν κάθε λογής αηδονία*. Émile Legrand, *Recueil de chansons populaires grecques*, Παρίσι 1874, σ. 300.

136. Στοιχεία για τη ζωή και τη δράση των Μπιρμπιλαίων βλ. στο Σπ. Στούπη, *Πωγωνησιακά και Βησσανιώτικα*, Αθήνα-Γιάννινα 2003, σ. 288· πβ. και Β. Δ. Ζώτος-Μολοσσός, *Ηπειρωτικά Μελέται*, τόμ. Δ', τχ. Β', Αθήνα 1882, σ. κε'. Βλ. επίσης και σε προηγούμενο κεφάλαιο, σ. 52-53.

137. Μία από τις παραλλαγές του τραγουδιού, με τίτλο «Οι Μπιρμπιλαίοι»: – Πώς έκαμες, Μπιρμπίλη μου, / Πώς έκαμες και σ' έπιασα; / – Μ' εγέλασαν, Ρεσούλη μου, / Μ' εγέλασαν με το ραχί / Και μου 'παν «πιασε ως την αυγή, / Να διαβαστή το μπουγουρντί». / Το μπουγουρντί διαβάστηκε, / Μπιρμπίλη να κρεμάσουνε. / Μπιρμπίλ' πού τά 'εις τα πρόβατα; / – Πάσαν μπροστά στα Γιάννενα. / – Μπιρμπίλ', πού τά 'εις τ' άλογα; / – Πάσαν μπροστά στα Γιάννινα, / – Πώς έκαμες, Μπιρμπίλη μου, / Πώς έκαμες και σ' έπιασαν. / – Ήταν Θεού θελήματα, / Μαζώθηκαν τα κρίματα. Χαράλ. Γ. Κατσαλίδης, *Μέγα ηπειρωτικόν εγχυκλοπαιδικόν περιοδικόν σύγγραμμα «Η Δωδώνη»*, τόμ. Β', έτος Β' (1933-1937), Κάιρο-

δημιουργήθηκε γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα, μάλλον πριν από το θάνατο του Μπιρμπίλη (1856), αφού τα πρόσωπα παρουσιάζονται να μετέχουν στη δράση ως ζωντανά άτομα και η ιστορία δεν είναι μεταθανάτια εξύμνηση κάποιου ανδραγαθήματός τους.

Αν δεχτούμε ότι το τραγούδι του «Μανώλη» είχε ήδη φτάσει και ήταν γνωστό στην Ήπειρο την εποχή της δράσης των Μπιρμπιλαιών –πιθανόν και πολύ νωρίτερα–, γιατί να μην υποθέσουμε εύλογα ότι το μοτίβο του ζηλότυπου συζύγου προσαρμόστηκε στην τοπική κοινωνία και αποδόθηκε σε οικεία της πρόσωπα, ηρωικά για την περιοχή; Δεν είναι, εξάλλου, σπάνιο φαινόμενο στη δημοτική ποίηση το μπόλιασμα και η προσαρμογή παλαιότερων, φανταστικών διηγήσεων με πραγματικά ιστορικά πρόσωπα. Ο Μπιρμπίλης κι η παρέα του, όπως άλλωστε κι όλοι αυτοί οι «ιππότες των ορέων», όταν δεν πολεμούσαν, σε στιγμές ανάπαυλας επιδίδονταν σε γλέντια, στα οποία κάποτε μετείχε και η τοπική κοινωνία και απ' όπου φυσικά δεν έλειπαν οι κουβέντες για γυναίκες· εικόνες συνηθισμένες και οικείες σε όλους. Κάπως έτσι, κάπου εκεί θα προέκυψε το συγκεκριμένο τραγούδι, το οποίο διαδόθηκε πλατιά σε όλη την Ελλάδα και μάλιστα αντικατέστησε τον ήρωα Μανώλη με το όνομα του ηπειρώτη Μενούση, ονοματίζοντας αδιάκριτα «Μενούση» όλους τους τύπους και τις παραλλαγές των τραγουδιών με την υπόθεση αυτή. Έχουμε, λοιπόν, ένα δημοτικό τραγούδι, το οποίο από τη δομή του προσφέρεται για ποικίλες τοπικές και χρονικές προσαρμογές δίχως να επηρεάζεται η υπόθεση της ιστορίας και στο οποίο άνετα νέοι ήρωες με νέους βηματισμούς πατούν σε παλιά μονοπάτια. Καταλήγουμε συνεπώς ότι στο τραγούδι του «Μενούση» μπορούμε να υποθέσουμε αρκετά πειστικά τη γενεαλογία του: από τον Μοριά (κοιτίδα του Αντώνη) στη

Αλεξάνδρεια 1934, σ. 200· κάποια από τα τραγούδια των Μπιρμπιλαιών βλ. στο Σ. Μουσελίμης, «Δημοτικά τραγούδια...», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 2 (1927), σ. 202-203, στο Γ. Χρ. Χασιώτης, *Συλλογή...*, σ. 128-129, καθώς και σε άλλες συλλογές ηπειρωτικών τραγουδιών.

Θεσσαλία (ως τραγούδι του «Μανώλη») και στη συνέχεια στην Ήπειρο (μετανάστευση και πολιτογράφηση ως «Μενούσης») κι από κει στην υπόλοιπη Ελλάδα και σ' όποια γωνιά ελληνική.

Μήπως, όμως, τόσο το τραγούδι του «Μενούση» (19ος αι.) όσο και το παλαιότερο του «Μανώλη» (18ος αι.) έχουν μακρινότερους προγόνους (ή πρόγονο), μοτίβα δηλαδή που υπόκεινται ως πρότυπα στη δόμηση του δικού μας τραγουδιού, και που μας πάνε αιώνες πίσω, στα τραγούδια του ακριτικού κύκλου; Ας ανιχνεύσουμε το χώρο. Το πλησιέστερο προς τον «Μενούση» τραγούδι του ακριτικού κύκλου φαίνεται πως είναι η καρπαθιακή εκδοχή του τραγουδιού «Η απιστία της γυναίκας του Μαυριανού»¹³⁸. Εκεί όλα ξεκινούν όχι σε κάποιο γλέντι, αλλά στον περίπατο που κάνουν μια παρέα αρχόντων και συζητούν για *τοις καλές, για τοις κακές και για τοις τιμημένες*. Ο Μαυριανός καυχιέται για την όμορφη και τίμια γυναίκα του, αλλά οι φίλοι του το αμφισβητούν και του προτείνουν να μεταμφιεστεί και να παρουσιαστεί μπροστά της σαν άγνωστος, δοκιμάζοντας έτσι την αρετή και την πίστη της σ' αυτόν. Ο Μαυριανός δέχεται την πρόκληση, αλλά αποδεικνύεται ότι η γυναίκα του πέφτει στην παγίδα, δεν τον αναγνωρίζει και ως ξένο τον φιλοξενεί στο σπίτι της· εκείνος οργίζεται με την προδοσία της, βγάζει το σπαθί του και της κόβει το κεφάλι. Ύστερα, βέβαια, επέρχεται κι εδώ η μετάνοια, ο θρήνος και η ευχή του Μαυριανού: *Μακάρ' ας ήμνησα κι οφές κι ας είχεν κι άλλους τόσους*.

Και σε άλλα τραγούδια του ακριτικού κύκλου τίθεται σε αμφισβήτηση και δοκιμασία η αρετή της γυναίκας και η πίστη

138. Μιχ. Γ. Μιχαηλίδης-Νουάρος, *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου*, σ. 83-84· άλλη παραλλαγή βλ. στο Εμμ. Μανωλακάκη, *Καρπαθιακά, περιέχοντα την τοπογραφίαν, ιστορίαν, περιγραφήν, αρχαιολογίαν, φυσικήν κατάστασιν, στατιστικήν, τοπωνυμίας της νήσου, ήθη και έθιμα, ιδιώματα της γλώσσης, λεξιλόγιον, δημοτικά άσματα και δημώδεις παροιμίας των κατοίκων αυτής*, Αθήνα 1896, σ. 229-230. Το τραγούδι του Μαυριανού από την παραλλαγή Μανωλακάκη βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 25.

στο σύζυγό της, αλλά συνήθως εκείνη, με συνεργούς τις δούλες, χρησιμοποιεί την εξυπνάδα της και όχι μόνο δεν πέφτει στην παγίδα, αλλά γελοιοποιεί και τον ίδιο τον εύπιστο σύζυγό της, ο οποίος γίνεται περίγελος στους φίλους του και χάνει το στοίχημα που είχε βάλει μαζί τους¹³⁹.

Αρκετά διαδεδομένα στην κατηγορία αυτή –και τα πλέον γνωστά– είναι και τα τραγούδια, στα οποία η ηρωίδα δεν είναι η σύζυγος αλλά η αδελφή, κι αυτής η αρετή μπαίνει στο στόχαστρο της ανέμελης παρέας των αντρών. Σ’ όλες αυτές τις περιπτώσεις, βέβαια, η εξυπνάδα της κόρης, που αντιλαμβάνεται την παγίδα, τη σώζει από τον κίνδυνο, γεμίζει περηφάνια τον αδελφό και εκθέτει τους φίλους του¹⁴⁰. Δεν θα επεκταθούμε περισσότερο στα τραγούδια του ακριτικού κύκλου, για τα οποία άλλωστε πολύς λόγος έχει γίνει από τους ειδικούς, και συνεχίζει να γίνεται, καθώς ούτε την αρμοδιότητα έχουμε ούτε στους στόχους μας είναι· θα κλείσουμε με μια τελευταία παρατήρηση ως προς τις συγγενικές σχέσεις των δύο κύκλων: στον ακριτικό κύκλο το όνομα του Διγενή συχνά αντικαθίσταται από άλλα κι ο ήρωας του τραγουδιού γίνεται Κωνσταντίνος, Μαυριανός, Αλέξης, Γιαννάκης, όπως ακριβώς και στον κύκλο του

139. Τέτοιο είναι το τραγούδι «Στοίχημα Διονύ και Χαντσαρλή». Γ. Χρ. Χασιώτης, *Συλλογή...*, σ. 142-143.

140. Τραγούδια μ’ αυτό το θεματικό μοτίβο είναι γνωστά σε διάφορες παραλλαγές ανά την Ελλάδα· ενδεικτικά αναφέρουμε την αθηναϊκή παραλογή «Ο Γιαννακός κι ο Βασιληάς», Δημ. Καμπούρογλου, *Ιστορία των Αθηνών, Τουρκοκρατία*, τόμ. Α', Αθήνα 1959, σ. 304. Η κερκυραϊκή παραλογή (από τους Αργυράδες) έχει μετατρέψει τον Μαυριανό σε Μαριανό στο τραγούδι με τον τίτλο «Ο Μαριανός κι ο Κωσταντάς», όπου ο Κωσταντάς ταυτίζεται με το βασιλιά. Τέλλος Πανδής, *Η μεσαιωνική Νότια Κέρκυρα 1204-1814*, Κέρκυρα 2006, σ. 78. Σε συλλογή κρητικών δημοτικών τραγουδιών συμπεριλαμβάνεται άλλη παραλλαγή της παραλογής με τον τίτλο «Το στοίχημα του βασιλιά και του Μαυριανού», Αριστ. Κριάρης, *Πλήρης συλλογή κρητικών δημοδών ασμάτων*, Αθήνα 1920, σ. 270-273· πβ. και Γ. Κ. Σπυριδάκης / Α. Μέγας / Δ. Α. Πετρόπουλος, *Ελληνικά δημοτικά...*, σ. 378-381.

«Μενούση», όπου ο πρωταγωνιστής εκτός από Μανώλης μπορεί να λέγεται Αντώνης ή Γιαννούλης.

Πέρα από τις γενικές αυτές παρατηρήσεις για τη σχέση των δύο τραγουδιών, ας υπενθυμίσουμε κι ένα συγκεκριμένο παράδειγμα από τη συλλογή μας, όπου γίνεται έμμεση πλην σαφής παραπομπή στον ακριτικό κύκλο: στο τραγούδι από τη Βέροια ο Αντώνης (και όχι ο Μενούσης) απευθύνεται όχι στον Γενίτσαρο ή σε άλλο επώνυμο πρόσωπο απ' αυτά που είδαμε σε διάφορες παραλλαγές, αλλά σε κάποιο «ρηγόπουλο» κι «αρχοντόπουλο»¹⁴¹.

Να τολμήσουμε, όμως, κάτι πιο προκλητικό; Τότε θα πρέπει να αναζητήσουμε ομόλογο του «Μενούση»/«Μανώλη» όχι μόνο στην ελληνική παραδοσιακή λογοτεχνία αλλά πολύ μακρύτερα, στην ελισαβετιανή Αγγλία και στον σεξπιρικό *Οθέλλο*¹⁴².

Αν θελήσουμε, τέλος, να διευρύνουμε το πεδίο ανίχνευσης κοιτών στοιχείων του «Μενούση» σε άλλα κείμενα της λαϊκής μας παράδοσης, θα σταματήσουμε σε ένα παράδειγμα από το χώρο των περιπετειωκών παραμυθιών. Πρόκειται για την ιστορία της νέας γυναίκας, η οποία, μη ανταποκρινόμενη στις ερωτικές επιθέσεις ανδρών κατά την απουσία του συζύγου της, συκοφαντείται άδικα για ανάρμοστη συμπεριφορά και για να γλιτώσει από την οργή και την τιμωρία του εύπιστου συζύγου μεταμφιέζεται σε άντρα και καταφέρνει ύστερα από περιπέτειες να διαφύγει τον κίνδυνο και να αποκαταστήσει την τιμή της καταγγέλλοντας

141. Βλ. στο Παράρτημα, Παραλλαγές, αρ. 10.

142. Στο φάκελο του Λ. Βρανούση μαζί με το υλικό για τον «Μενούση» υπήρχε και ένα αντίτυπο μελέτης του Πέλου Κατσέλη με τίτλο *Σαίξπηρ, «Οθέλλος»*, Αθήνα [1932], 104 σελ. Πιθανόν να του το είχε στείλει ο ίδιος ο Κατσέλης, ο οποίος, στη δική του μελέτη για τον «Μενούση» δεν κάνει καμιά αναφορά σ' αυτό το έργο· προφανώς δεν εύρισκε, τουλάχιστον σ' εκείνη τη φάση, κάποια συνάφεια ανάμεσα στο ελληνικό παραδοσιακό τραγούδι και στο κλασικό αγγλικό θεατρικό έργο. Υπάρχει, βέβαια, και το ενδεχόμενο να ενέταξε τη μελέτη στο φάκελο ο Βρανούσης, αποβλέποντας σε μια μελλοντική αξιοποίησή της σε δική του εργασία για τον «Μενούση».

τους συκοφάντες της. Βέβαια, στην περίπτωση του παραμυθιού το τέλος είναι ευχάριστο, καθώς η σκευωρία αποκαλύπτεται και η αλήθεια θριαμβεύει¹⁴³. Κι εδώ, όμως, υπόκειται ο ίδιος μηχανισμός αποτυχημένης αποπλάνησης, διαβολής, ευπιστίας του συζύγου και η ανεπιτυχής από την πλευρά του απόπειρα τιμωρίας της γυναίκας, η οποία σώζεται χάρη στην ευφυΐα της.

Μέσα από όλα τούτα τα παραδείγματα της κειμενικής λαϊκής μας παράδοσης, είτε το πανελλήνιο και δημοφιλές τραγούδι του «Μενούση» είναι αυτό είτε η αιγαιοπελαγίτικη «Ρίμα του Μανέττα» είτε το ακριτικό «του Μαυριανού και της αδελφής του» είτε, τέλος, το παραμύθι «της συκοφαντημένης γυναίκας», αυτό που προβάλλει ως ο πυρήνας της ιστορίας είναι πάντα το ίδιο: η τιμή της γυναίκας, της γυναίκας συζύγου, αρραβωνιαστικιάς, αδελφής, κόρης, αλλά ποτέ μητέρας και η «χάριν παιγνίου» ή διαβολής αμφισβήτησή της. Πρόσωπο άμεσα θιγόμενο και συνεπώς επιφορτισμένο με την υπεράσπισή της ο άντρας-προστάτης (=αφέντης): ο σύζυγος, ο αρραβωνιαστικός, ο αδελφός, ο πατέρας, αλλά ποτέ ο γιος.

Όμως η λαϊκή μούσα –η ίδια η ζωή δηλαδή– δεν είναι μονοδιάστατη, μονοσήμαντη κι ακύμαντη· έχει πλούσια ποικιλία και μεγάλη ποιοτική και εντατική διαβάθμιση ανάμεσα στο καλό και στο κακό. Έτσι, στον αντίποδα της συκοφαντημένης και άδικα τιμωρημένης γυναίκας προβάλλει ως κακό παράδειγμα προς αποφυγή την όντως άπιστη γυναίκα, η οποία αποκαλύπτεται και για τούτο δίκαια τιμωρείται, αυστηρά μάλιστα, όπως λ.χ. στο ερωτικό τραγούδι «Ο Γιάννης και η Μάρω»¹⁴⁴.

143. Με το παραμύθι αυτό έχει ασχοληθεί η Άννα Αγγελοπούλου σε ανακοίνωσή της με τίτλο, «La jeune fille déguisée en homme dans les contes-nouvelles grecs», 4ο Πανευρωπαϊκό Συνέδριο για το Παραμύθι: «Το Παραμύθι-Νουβέλα / Οριοθέτηση και κατάταξη», Αθήνα, 8-10 Μαΐου 2008.

144. Μια από τις παραλλαγές του ερωτικού αυτού τραγουδιού βλ. στο Γ. Χρ. Χασιώτης, *Συλλογή...*, σ. 157, αρ. 37.

Αφού, λοιπόν, υπάρχουν αποδεδειγμένα άπιστες γυναίκες, η υποψία ντε φάκτο θα πλανάται πάνω σε όλες· και η έστω και άδικη τιμωρία με την αυστηρότερη, την ακραία μορφή της θα αποβλέπει μέσω του παραδειγματισμού στην τρομοκράτηση και την υποταγή της γυναίκας και εντέλει στη διαιώνιση του δεσποτικού ρόλου του άντρα· ρόλου που θα πρέπει να μείνει αδιαμφισβήτητος και ακλόνητος σύμφωνα με τον ηθικό κώδικα της παραδοσιακής κοινωνίας.



ΤΕΧΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
ΣΤΙΧΟΥΡΓΙΚΗ – ΜΟΥΣΙΚΗ – ΧΟΡΟΣ

Ο Μενούσης και η παρέα του στο κρασοπουλειό, 'κει που τρώγαν, 'κει που πίναν, 'κει που γλένταγαν, μας λέει το τραγούδι, έφεραν την κουβέντα και στις όμορφες' φαγοπότι και γλεντοκοπί, λοιπόν. Αλλά γλέντι σημαίνει τραγούδι και χορός ενδεχομένως. Κι αν, όπως είπαμε, δεν ξέρουμε με τι τραγούδια διασκέδαζε ο Μενούσης και οι φίλοι του –κλέφτικα ίσως, σίγουρα ερωτικά, της ξενιτιάς επίσης–, γνωρίζουμε πολύ καλά πώς τραγουδήθηκε και πώς χορεύτηκε ο ίδιος ο «Μενούσης».

Ας πούμε καταρχάς δυο λόγια για τη στιχουργική του ποιήματος. Στις περισσότερες παραλλαγές και των δύο τύπων το τραγούδι αποτελείται από δεκατρισύλλαβους ανομοιοκατάληκτους τροχαϊκούς δίμετρους στίχους και ως προς αυτό τουλάχιστον παρουσιάζει σε μεγάλο βαθμό ομοιομορφία. Υπάρχουν, όμως, και περιπτώσεις όπου ο στίχος είναι άτεχνος, δίχως μέτρο και ρυθμό, ελεύθερος και χαλαρός, σχεδόν πεζός, σαν αφήγηση¹⁴⁵, κάτι που θα πρέπει να το αποδώσουμε μάλλον σε αδυναμία του ποιητή να εναρμονίσει τις προσωπικές του παρεμβάσεις στο ύφος του τραγουδιού.

145. Ας δούμε ένα παράδειγμα τέτοιων άτεχνων στίχων, σε μια ηπειρώτικη παραλλαγή: *Σκώθη ο Αντώνης μεθυσμένος και την έσφαξε. / Το πρωί ξενηστικώθη και την έκλαιγε.* Π. Χριστοφορίδης, *Ελλάδα. Τα τραγούδια του λαού μας*, Αθήνα [1946], σ. 30· βλ. επίσης και στο Παράρτημα, Παραλλαγές, τα τραγούδια αρ. 3 ή 15.

Ως προς τον αριθμό των στίχων η διαφοροποίηση μεταξύ των παραλλαγών έχει πολύ μεγάλο άνοιγμα, από 4 έως 32 στίχους. Βέβαια, ως προς την τομή των στίχων, όταν πρόκειται για προφορική παράδοση του τραγουδιού, μεγάλο ρόλο παίζει και ο τρόπος καταγραφής του από τον συλλέκτη-καταγραφέα, ο οποίος ακούει και γράφει τέμνοντας το στίχο όπως αυτός κρίνει, και σίγουρα δεν είναι πάντα σε θέση να κρίνει σύμφωνα με τους κανόνες στιχουργικής της δημοτικής ποίησης. Μια χιώτικη παραλλαγή, για παράδειγμα, αποτελείται από 11 δεκατρισύλλαβους στίχους και η ίδια σε άλλη καταγραφή με τομή των στίχων σε οκτασύλλαβους και πεντασύλλαβους αποτελείται από 22 στίχους¹⁴⁶.

Παρ' όλα αυτά, μια ιδέα για το πώς έχουν στιχουργικά δημοσιευτεί ή καταγραφεί στις αδημοσίευτες συλλογές οι 100 παραλλαγές του τραγουδιού, που μας απασχολούν εδώ, μπορούμε να πάρουμε από τον παρακάτω πίνακα:

ΠΙΝΑΚΑΣ 3

Κατανομή των παραλλαγών κατά τη στιχαρίθμηση

Αριθ. στίχων	Αριθ. παραλλαγών
4	1
7	3
8	1
9	3
10	5
11	10
12	11
13	17

146. Μέσα στον μπαξέ την είδα και σουργιάνιζε / κι είχαν τα μαλλιά της κάτω και τα διάλυζε· ή στην άλλη περίπτωση: Μέσα στον μπαξέ την είδα / και σουργιάνιζε / κι είχαν τα μαλλιά της κάτω / και τα διάλυζε. ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/αρ. 361, σ. 18.

Αριθ. στίχων	Αριθ. παραλλαγών
14	7
15	4
16	7
17	8
18	6
19	5
20	3
21	2
22	3
24	1
32	1
55	1
65	1

Όπως διαπιστώνουμε, η πλειονότητα των παραλλαγών απο-τελείται από 13 ή 17 στίχους, κατά κανόνα μάλιστα η ηπειρώτικη εκδοχή του, και δευτερευόντως από 12 ή 11. Οι παραλλαγές με τους ελάχιστους στίχους (4, 7, 8) εμφανώς είναι ελλιπείς, ενώ στο άλλο άκρο εκτενέστερα είναι τα δυο κυπριακά επύλλια με 55 και 65 στίχους το καθένα, το τιτλοφορούμενο ηπειροτριχκαλινό τραγούδι (32 στ.) κι ένα ποντιακό (24 στ.)¹⁴⁷.

Είναι κανόνας ότι στο δημοτικό τραγούδι το κείμενο είναι συνυφασμένο με τη μουσική του· ο δημιουργός του ποιητής είναι και ο τραγουδιστής του, δηλαδή ο μουσικός. Λόγια και μελωδία –και συνακόλουθη κίνηση– δημιουργούνται ταυτόχρονα και μεταδίδονται αδιαίρετα· για τούτο και ο πληροφορητής, ο άνθρωπος του λαού, και σήμερα ακόμα, όταν καλείται να

147. Τους λιγότερους στίχους (από 4 έως 9) έχουν οι παραλλαγές με τους αρ. 50, 72, 74, 79, 94, 96, 98, 99, ενώ από 20 και πάνω οι αρ. 3, 35, 48, 54, 64, 70, 71, 82, 86, 93. Τη γεωγραφική προέλευση των τραγουδιών αυτών βλ. στον πίνακα Ι του Παραρτήματος.

απαγγείλει ένα δημοτικό τραγούδι, δεν μπορεί να το ανακαλέσει και να το πει, αν δεν το τραγουδήσει ή έστω το σιγοψιθυρίσει. Αυτό, άλλωστε, επιβεβαιώνεται και από το φάκελο με το σχετικό υλικό του «Μενούση» στο Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, όπου στις περισσότερες περιπτώσεις υπάρχει σημείωση των συλλεκτών ότι ο πληροφορητής το τραγούδησε κιόλας, έστω κι αν δεν υπάρχει πάντα –για λόγους τεχνικούς προφανώς– μαγνητοφωνημένη μορφή του τραγουδιού.

Σε προηγούμενο κεφάλαιο είδαμε πόσο προσφιλής είναι ο «Μενούσης» στο λαό και πόσο παρών στις διάφορες εκδηλώσεις της κοινωνικής ζωής, όπου τραγουδιέται σε διαφορετικές μουσικές τονικότητες¹⁴⁸. Η λαϊκή ψυχή δεν επηρεάζεται από το περιεχόμενο, από τα λόγια του τραγουδιού· ο απλός άνθρωπος δεν συνειδητοποιεί καν την τραγικότητά του και το συγκαταλέγει ως μέσο διασκέδασης ακόμα και στις πιο ευτυχισμένες στιγμές της ζωής του, ποτέ, όμως, στο πένθος του. Έτσι, βλέπουμε να το τραγουδούν οι γυναίκες στους γάμους ή πάνω από την κούνια του παιδιού τους, αυτές που στο άκουσμά του και μόνο θα έπρεπε να μουδιάζουν και ίσως βαθιά μέσα τους να ανησυχούν και να επαναστατούν· απεναντίας το τραγουδούν και το χορεύουν με τρελό κέφι. Οι αντιφάσεις και το «παράλογο» της λαϊκής κουλτούρας σε όλο του το μεγαλείο! Είναι προφανώς η μουσική που επενεργεί τόσο παραπλανητικά κατευναστικά· ο αργός ρυθμικός στίχος με την εσωτερική μουσικότητα που το καθιστά άκουσμα και λάλημα ιδιαίτερα αγαπητό, αργό, μονότονα μελωδικό.

Από τις λίγες παρτιτούρες του τραγουδιού που έχουμε στη διάθεση μας¹⁴⁹, σε μία μόνο περίπτωση έχουμε την ανάπτυξη

148. Έχουμε 26 καταγεγραμμένες αναφορές ότι τραγουδιέται, αλλά τούτο δεν σημαίνει βέβαια ότι και στις άλλες (τις πολλές) περιπτώσεις δεν τραγουδιέται επίσης· απλώς θεωρείται ίσως αυτονόητο και γι' αυτό δεν αναφέρεται από τον καταγραφέα (ή τον πληροφορητή).

149. Από το σώμα των 100 παραλλαγών δημοσιευμένες παρτιτούρες της

του σκεπτικού για την εναρμόνισή του: στην περίπτωση της καππαδοκικής παραλλαγής από τον Σωφρ. Σωφρονιάδη¹⁵⁰. αξίζει να την παραθέσουμε:

Ξεχωρίζει αυτό το τραγούδι από τ' άλλα, τόσο με το ρυθμό του, όσο και με την τονικότητά του. Μπορεί κάλλιστα να θεωρηθή γραμμένο πάνω στη μείζονα κλίμακα, όπως ακόμα και πάνω σε δωρικό τρόπο. Με μίαν εναρμόνιση με βάση τη μείζονα κλίμακα, το τραγούδι, από την αρχή ως το τέλος είναι μια εύθυμη καντάδα. Κι όμως η υπόθεση του ποιήματος είναι τραγική και μια χαρωπή καντάδα είναι ολότελα ανάρμοστη.

Νομίζω πως βρήκα την πιο σωστή λύση, εναρμονίζοντας τις τρεις πρώτες στροφές –όπου το ποίημα είναι μάλλον εύθυμο κ' ευτράπελο– με βάση τη μείζονα κλίμακα, και τις τρεις τελευταίες –όπου εξιστορείται το δράμα– με βάση τον δωρικό καθαρό που δίνει πλέρια τον τραγικό τόνο που χρειάζεται.

Ενδεικτικό, τέλος, της αδιάκοπης επιβίωσης και της διαστρωματικής κοινωνικής διάδοσης του τραγουδιού έως τις μέρες μας είναι το γεγονός ότι αυτό περιλαμβάνεται αδιάλειπτα μέχρι και σήμερα ακόμα σε όλες σχεδόν τις δισκογραφικές συλλογές ελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών και το συγκαταλέγουν στο ρεπερτόριό τους, όπως σημειώσαμε, γνωστοί μουσικοί και τραγουδιστές όχι μόνο της δημοτικής μας παράδοσης¹⁵¹.

Είπαμε ότι ο «Μενούσης» δεν απαγγέλλεται από το λαό, τραγουδιέται· και δεν τραγουδιέται μόνο αλλά χορεύεται και μάλιστα με ποικίλους τρόπους: λόγος-μουσική-κίνηση, τρισυπόστατη και αδιαίρετη έκφραση της παραδοσιακής ποίησης. Πέρα από το «χορό στα τρία», λοιπόν, που είναι η πλέον δεδομένη χορευτική εκδοχή του τραγουδιού, υπάρχουν και αρκετές τοπικές παραλλαγές. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες

μουσικής τους έχουμε σε πέντε περιπτώσεις· βλ. Παράρτημα, πίν. Ι, αρ. 32 (Ήπειρος), 42 (Λάρισα), 48 (Θράκη), 49 (Φιλιππούπολη), 61 (Σινασός)· και παρτιτούρες, σ. 171-180.

150. Σωφρ. Σωφρονιάδης, *Η Σινασός...*, σ. 214.

151. Βλ. Εισαγωγή, σ. 19.

από τη συλλογή μας, «στα τρία» χορεύεται σ' ολόκληρη την Ήπειρο· στο ρυθμό του χασάπικου το χορεύουν στη Μ. Ασία, αλλά και στην Πελοπόννησο· τσάμικος στην Αιτωλοακαρνανία και τη Λευκάδα, αλλά εδώ και ως σταυρωτός· ως χασάπικος χορεύεται στην «τζούστρα» (=το κονταροχτύπημα) σύμφωνα με καταγραφή από τη Βιθυνία.

Γενικά, χορεύεται από άντρες και γυναίκες από κοινού ή ξεχωριστά: στους πιο αργούς, γυναικείους ρυθμούς από τις δεύτερες, συνήθως· στους ζωηρούς, λεβέντικους (σταυρωτός, χασάπικος, τσάμικος πηδηχτός) από τους πρώτους· ως κυκλικός τσάμικος ή ανά ζεύγη με τα χέρια στη μέση σε μεικτή σύνθεση. Και ο «Μενούσης», ακόμα ένα ανάμεσα στα τόσα δημοτικά μας τραγούδια, γίνεται διάυλος για να εκφραστεί η λαϊκή ψυχή σε χαρά αλλά και σε πόνο, να βγάλει από μέσα του ο χορευτής ό,τι τον πνίγει, να ανακουφιστεί, για να μην πλαντάξει¹⁵².



152. Είναι ο Ζορμπάς που, αφού τέλειωσε τον ξέφρενο χορό του έξω στην απλωσιά: «Χτυπούσε τα παλαμάκια, πηδούσε, στρουφογύριζε στον αγέρα, έπεφτε κάτω με λυγισμένα γόνατα κι αναπηδούσε ανάερα καθιστός, σα λάστιχο. Μπήκε μέσα στην παράγκα ανακάθισε μπροστά από το μαγκάλι κι έλαμπε το πρόσωπό του. – Τι σ' έπιασε κι άρχισες το χορό; – Τι ήθελες να κάμω, αφεντικό; Πλαντούσα από την πολλή χαρά μου· έπρεπε να ξεσκάσω. Και πώς μπορεί να ξεσκάσει ένας άνθρωπος; Με τα λόγια; Πφφ!». Ν. Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, Αθήνα ⁶1968, σ. 94-95.

Ο ΛΑΟΣ ΚΑΙ ΟΙ «ΗΡΩΕΣ» ΤΟΥ ΣΤΗ ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

Ο λαός μέσα από τη δημοτική ποίηση τραγουδάει τους ήρωές του, γι' αυτό που είναι και γι' αυτά που κάνουν· ή ηρωοποιεί πρόσωπα και δοξάζει τα έργα τους. Όπως κι αν έχει, με το τραγούδι του εξυμνεί του ξεχωριστούς και τους εντάσσει στο Πάνθεο της ιστορίας ή του θρύλου απαθανατίζοντας τα κατορθώματά τους. Στη χορεία των λαϊκών ηρώων, λοιπόν, πήρε τη θέση του και ο δικός μας Μενούσης. Έρωας θετικός ή αρνητικός; Θύτης ή μήπως θύμα κι ο ίδιος; Τελικά, ποιοι είναι ήρωες για τη λαϊκή συνείδηση και σε τι συνίσταται η ηρωική στάση και πράξη πέραν των πολεμικών γεγονότων; Μήπως οι ήρωες κατασκευάζονται από την κοινωνία, όταν αυτή τους έχει ανάγκη για να τους προβάλει ως πρότυπα (θετικά αλλά και αρνητικά) σε περιόδους χαλάρωσης της κοινωνικής συνοχής; Και ποια είναι η χρονική στιγμή της δημιουργίας ενός δημοτικού τραγουδιού, το οποίο εξυμνεί πρόσωπα – τα έργα τους εν ζωή ή τον ένδοξο θάνατό τους;

Αν οι γενναίες πράξεις, η αντίσταση στην καταπίεση και την αδικία του κατακτητή, τα ανδραγαθήματα, ο ένδοξος θάνατος για την ελευθερία, κι ακόμα η υπεράσπιση με κάθε τρόπο της τιμής προσώπου ή κοινωνικής ομάδας, δικαιολογούν τη διάκριση και τη διατήρησή του στη λαϊκή μνήμη μέσω της δημοτικής ποίησης, τι είναι εντέλει αυτό που καθιστά τη διόλου ηρωική πράξη του Μενούση αξιομνημόνευτη, δηλαδή «ηρωική»;

Αν, όμως, όπως δεχτήκαμε σε προηγούμενο σημείο, το τραγούδι του «Μενούση» δεν είναι πρωτότυπο, δεν φτιάχτηκε ειδικά γι' αυτόν, αλλά τα πρόσωπα προσαρμόστηκαν στο παλαιότερο τραγούδι του «Μανώλη» (ή Αντώνη), τότε το ερώτημα είναι άνευ σημασίας, καθώς ο λαός με το τραγούδι αυτό δεν αφηγείται μια συγκεκριμένη ιστορία του ίδιου και των φίλων του Μπιρμπίλη και Ρεσούλη, αλλά αναπαράγει παλαιότερα κοινά μοτίβα: η ερωτική ζήλια, ο περιορισμός και οι κοινωνικές απαγορεύσεις της γυναίκας, η προσπάθειά της να ξεφύγει ενδεχομένως απ' αυτά, γεγονός που επιφέρει τη βίαιη τιμωρία της, καθώς δεν υπάρχουν περιθώρια παρεκτροπής από τους αυστηρούς κανόνες της παραδοσιακής κοινωνίας, μιας κοινωνίας, όμως, που είναι απόλυτα εξοικειωμένη με τα φαινόμενα αυτά, αφού όλα τούτα είναι υφάδια της. Έτσι, η πραγματική ή φανταστική παρεκτροπή της γυναίκας, η ανεξέλεγκτη ζήλια του άντρα, η βίαιη τιμωρία, ως πράξεις αρχαίου δράματος, που νομοτελειακά οδηγούν στην κάθαρση, είναι φαινόμενα που έρχονται από το παρελθόν, μεταδίδονται και επιβιώνουν από γενιά σε γενιά και θα συνεχίσουν να επαναλαμβάνονται στις παραδοσιακές κοινωνίες όσο τα αρχαϊκά στοιχεία δεν εξαλείφονται από τις κοινωνίες αυτές.

Τελικά, ίσως τώρα πια μπορούμε να κατανοήσουμε κι ενδεχομένως να προτείνουμε μια απάντηση στο ερώτημα σε τι οφείλεται η δημοφιλία του «Μενούση». Η ιστορία του Μανώλη/Μενούση εκφράζει απλώς ανθρώπινες σχέσεις πέραν του καλού και του κακού και παρουσιάζει τα «αποτρόπαια» και απαγορευμένα ως φυσικές κοινωνικές εκδηλώσεις. Με τη βία, εξάλλου, φραστική ή έμπρακτη, και τα ανατριχιαστικά υπερφυσικά θρυλούμενα είναι απόλυτα εξοικειωμένη η κοινωνία, καθώς από όλα τούτα είναι γεμάτα τα παραμύθια και οι λαϊκές διηγήσεις. Η παραδοσιακή κοινωνία είναι σκληρή, δεν γνωρίζει από νεωτερικές φιλόανθρωπες συμπεριφορές και

δεν δείχνει ανοχή προς τα υστερούντα μέλη της. Ας αναλογιστούμε ότι ο λαός για να διασκεδάσει εμπαίξει, χλευάζει και όχι σπάνια βιαιοπραγεί πάνω στον «τρελό» του χωριού, στον αδύνατο, σ' όποιον έχει παρεκκλίνουσα από τον κανόνα συμπεριφορά. Έτσι, θεωρεί φυσικό μέσα στις κανονικότητες της κοινωνικής συμπεριφοράς, στο πλαίσιο της ομαδικής ψυχαγωγίας, και το πείραγμα προς τη γυναίκα, επίσης εν αδυναμία κοινωνικό κύτταρο.

Μέσα, λοιπόν, από τους σύνθετους αυτούς μηχανισμούς της λαϊκής ψυχής και την αντίδρασή της στα εξαιρετικά, τα μεγαλειώδη αλλά και τα καθημερινά, τα θλιβερά ή τραγικά μπορούμε να καταλάβουμε την ανάγκη για έκφραση του λαϊκού δημιουργού. Δεν είναι φυσικά πάντα μόνο η ανάγκη για διασκέδαση που πρυτανεύει. Γιατί, πώς να θεωρήσουμε ότι διασκεδάζει κανείς με τα παθήματα της γυναίκας του πρωτομάστορα λ.χ. στο τραγούδι του γεφυριού της Άρτας ή με τον δικό μας «Μενούση»; Το δημοτικό τραγούδι είναι μια μορφή διάσωσης του γεγονότος, κάτι σαν προφορικό βραχύ χρονικό: «Καθώς δεν ξέρω ούτε να διαβάζω, ούτε να γράφω, για να μη ξεχάσω αυτή την ιστορία, την έκανα τραγούδι», λέγεται ότι απάντησε ένας έλληνας χωρικός στον Fauriel, όταν εκείνος τον ρώτησε γιατί τραγουδάει τα γεγονότα¹⁵³. Η απομνημόνευση

153. Νικ. Φύλλας, «Ένα δημοτικό τραγούδι», *Ελεύθερα Γράμματα* 19 (14.9.1945), σ. 6. Τέτοιο περιστατικό, όμως, δεν αναφέρεται στην Εισαγωγή του έργου του Fauriel, ο οποίος μιλάει γενικά για τους νεοέλληνες ραψωδούς και για τον τρόπο προφορικής παράδοσης και διάδοσης των τραγουδιών, καθώς και για τους ανώνυμους δημιουργούς της δημοτικής ποίησης. Το χωρίο του Fauriel, το οποίο αποδίδει παραποιημένο ο Φύλλας, έχει ως εξής: «Εκτός ίσως από μερικές εξαιρέσεις που απλώς θα επιβεβαίωναν τον γενικό κανόνα, τα τραγούδια είναι αναμφίβολα ο καρπός ενός φυσικού ποιητικού ταλέντου, αυθόρμητου, άσχετου με κάθε παιδεία. Έτσι, όποιο από αυτά τα τραγούδια, που η σύλληψή του είναι κάπως ιδιοφυής, η λάμψη μιας εξαιρετικής φαντασίας, και που η εκτέλεση και οι λεπτομέρειες θα είναι σε αρμονία με τη σύλληψη, μπορούμε θαυμάσια να το θεωρήσουμε

λειτουργεί καλύτερα όχι μέσα από τον πεζό λόγο αλλά μέσα από τον ποιητικό· η ρίμα και το μέτρο, όσο κι αν κάποτε για χάρη τους αλλοιώνεται το περιεχόμενο –ποιητική αδεΐα, λέμε–, εντούτοις βοηθούν στη διατήρηση στη μνήμη της ουσίας, κι αυτό είναι το ζητούμενο: τι σημασία έχει πώς ήταν ντυμένη η γυναίκα του Μενούση ή πού συναντήθηκε με τον ξένο, ή ποιοι και πού γλένταγαν; Σημασία έχει να καταγραφεί, να διαιωνιστεί και να λειτουργήσει παραδειγματικά αυτό καθεαυτό το γεγονός: ο άδικος φόνος μιας νέας γυναίκας, θύματος συκοφαντίας κι επιπολαιότητας.

Από τους πρώτους μελετητές –λαογράφους τους έλεγαν τότε– της λαϊκής μας παράδοσης, ο Στ. Κυριακίδης, αναφερόμενος στα δημοτικά τραγούδια και τους κανόνες δημιουργίας τους, βρίσκει σ' αυτά αναλογίες με τις παραστάσεις των μορφών στα έργα της αρχαϊκής τέχνης: «η δημοτική ποίηση δεν είναι αυτόματος και ασυνείδητος, όπως ισχυρίζοντο μέχρι τούδε, αλλ' ακολουθεί ωρισμένους τύπους, ωρισμένα σχήματα. Όπως δε και εις την αρχαϊκήν τέχνην αι μορφαί δεν παρίστανται όπως πράγματι είναι, αλλά εσχηματοποιημένα κατά τους παραδεδεγμένους τύπους και κανόνες της τέχνης, κατ' αυτόν τον τρόπον και εις τα κλέφτικα τραγούδια, τα γεγονότα δεν εκτίθενται όπως έγιναν, αλλ' εσχηματοποιημένα κατά το σχήμα και τον τύπον, τον οποίον απαιτεί η δημόδης ποιητική τέχνη»¹⁵⁴.

Ο Κυριακίδης, βέβαια, αναφέρεται ειδικότερα στα κλέφτικα, στα ιστορικά κι όχι σε όλα γενικώς τα είδη της δημοτικής ποίησης. Η δημόδης λογοτεχνία, όμως, είναι πεδίο πολύ ευρύτερο με περιοχές ιδιαίτερες, που καθεμιά έχει τη δική της ξεχωριστή γο-

έργο ενός βοσκού, ενός εργάτη, ενός τεχνίτη, μιας γριάς ή μιας κοπέλας». Cl. Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τόμ. Α', σ. 57.

154. Στίλπων Π. Κυριακίδης, «Αρχαϊκή τέχνη και δημοτικά τραγούδια», *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος* (1928), σ. 65 [=Στ. Π. Κυριακίδης, *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών*, εκδοτική φροντίδα Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, Αθήνα 1978, σ. 166-167].

ητεία και ταυτότητα· το δημοτικό τραγούδι είναι ερωτική έκφραση, πόνου ξεχείλισμα για τον ξενιτεμό των νέων, βάλαμο στον ύπνο των παιδιών, του γάμου ευκτήριο εμβατήριο, διασκέδαση του μόχθου· είναι ξόμπλι και σάτιρα, μοιρολόγι, θρήνος κι έπαινος για του νεκρού τις χάρες. Ότι δονεί τη λαϊκή ψυχή, γίνεται τραγούδι· ακόμα κι οι παραλογές, με το κατεξοχήν μυθικό και φανταστικό περιεχόμενό τους, κάποιο στοιχείο πραγματικό στο βάθος μεταπλάθουν σε ιστορία αληθινή, γιατί «ο ποιητής-λαός, ο πρωτόγονος, δηλαδή πηγαίος, δηλαδή αγνός, ειλικρινής, αυθόρμητος ποιητής, δεν έπλαθε μύθους· την καθημερινή ζωή του έπλαθε με ποίηση, ή τα μεγάλα, τα ξεχωριστά, τα ηρωικά κατορθώματα που ανθούσαν γύρω του. Με την ιστορικότητα του θέματος έπαιρνε ένα θέλγητρο παραπάνω το ποίημα, ολοκληρωνόταν η απαίτηση της αλήθειας, η πρωταρχική»¹⁵⁵.

Κάθε δημοτικό τραγούδι θα πρέπει να το δούμε όχι ως τελειωμένο, κλειστό και αμετάβλητο δημιούργημα. Καθώς αυτό που φτάνει ως εμάς, με τη μορφή που φτάνει δηλαδή, δεν είναι ποτέ το έργο ενός και μόνο ανθρώπου, αλλά φέρνει την αύρα και κάτι απ' την ψυχή πολλών «ποιητών», του ίδιου του λαού-δημιουργού, έτσι κι όποια μετάπλαση στη συνέχεια υποστεί, πάλι απρόσωπο δημιούργημα του λαού θα είναι. Μιλήσαμε για την ευκολία με την οποία ο λαϊκός ποιητής δανείζεται λέξεις, στίχους, μοτίβα ολόκληρα από άλλα τραγούδια και δίχως δισταγμό τα εντάσσει ασυνείδητα ή συνείδητά και δίχως ενοχές λογοκλοπής στο δικό του τραγούδι για να καλύψει κενά της μνήμης ή να το κάνει πλουσιότερο, ωραιότερο¹⁵⁶. ο λαός

155. Κ. Θ. Δημαράς, *Φροντίσματα, Πρώτο μέρος. Από την Αναγέννηση στον Διαφωτισμό*, Αθήνα 1962, σ. 26.

156. Γ. Βλαχογιάννης, *Ιστορικά ραπίσματα, Άπαντα των Νεοελλήνων Κλασικών*, επιμ. Γ. Κουρνούτος, τόμ. Δ', σ. 316, όπου απαντάει στον Σ. Κουγέα στον οξύ επιστημονικό «διάλογό» τους για τους κλέφτες και τους αρματολούς του Μοριά και της Ρούμελης και τα τραγούδια που πλάστηκαν γι' αυτούς.

απεχθάνεται τα κενά, αρέσκεται στους γεμάτους χώρους και στα στολίδια, «η φύσις μισεί το κενό».

Μένει ακόμα μετέωρο το ερώτημα: πότε και πώς γεννιούνται τα δημοτικά τραγούδια και μάλιστα τα ιστορικά τραγούδια; Τι συγκλονίζει τη λαϊκή ψυχή και δραστηριοποιεί τα κύτταρα του μυαλού για να εκδηλωθούν τα συναισθήματα με το λόγο-τραγούδι; Η απάντηση ως προς το πώς είναι απλή και αυτονόητη: το γεγονός, το εξαιρετικό μάλιστα γεγονός, όχι το συνηθισμένο, καλό ή κακό, αμέσως μόλις συντελεστεί και γνωστοποιηθεί μπορεί να ενεργοποιήσει το ποιητικό χάρισμα κάποιου ταλαντούχου και έτσι να προκύψει η πρώτη –αλλά όχι η τελική– μορφή του τραγουδιού¹⁵⁷.

Ως προς το πρώτο σκέλος του ερωτήματος, της χρονικής δηλαδή στιγμής που δημιουργείται ένα τραγούδι, αυτή εξαρτάται από το είδος του τραγουδιού. Έτσι, για παράδειγμα, «η ποίηση των κλέφτικων τραγουδιών, σαν ποίηση αντικειμενική που είναι, έχει ανάγκη από απόσταση τοπική είτε χρονική»¹⁵⁸. Αντίθετα, η στιγμή δημιουργίας ενός μοιρολογιού –για να πάρουμε ένα άλλο είδος λαϊκής δημιουργίας– είναι συγχρονική με το θάνατο και την έκθεση του νεκρού πριν από την ταφή. Σε τούτη την κατεξοχήν αυθόρμητη και προσωπική λαϊκή λογοτεχνική έκφραση, πέρα από τα στερεότυπα που επαναλαμβάνονται σε κάθε περίπτωση –«πού πας χρυσάφι να χαθείς;» κ.λπ.–, εκείνο που χαρακτηρίζει το μοιρολόγι, ιδιαίτερα το μανιατικό, είναι η παράθεση προσωπικών στοιχείων από τη ζωή και το περιβάλλον του νεκρού, τα οποία η μοιρολογήτρα, ανάλογα με την αξιολόγηση της, εμπλέκει με τα στερεότυπα μοτίβα του λαϊκού θρήνου και δημιουργεί το προσωπικό μοιρολόγι του νεκρού.

157. Για τους χρόνους δημιουργίας των δημοτικών τραγουδιών βλ. στο *ίδιο*, σ. 312· πβ. και Κώστας Βάρναλης, «Πόλεμος και τέχνη», *Αναγέννηση*, χρ. Α', φυλλάδιο 6 (Φεβρ. 1927), σ. 325-326.

158. Γ. Βλαχογιάννης, «Λαός ο ποιητής», *Λαογραφία* 7 (1922), σ. 81.

Σε πλούσιους αυτοσχεδιασμούς, εξάλλου, προσφέρονται και τα νανουρίσματα, καθώς κάθε μάνα-τραγουδίστρια βλέπει το παιδί της τόσο ξεχωριστό από τα άλλα και πλάθει –εύχεται– τα δικά της όνειρα για τη ζωή του.

Από την άλλη, η ερωτική ποίηση, τα τραγούδια της αγάπης με έντονη συναισθηματική φόρτιση μπορούν να γεννηθούν οποιαδήποτε στιγμή, αρκεί ο δημιουργός τους να βρεθεί βιωματικά σ' εκείνη την ψυχική διάθεση που θα τον κατακλύσει σύγκορμος, ζητώντας την εκτόνωση μέσ' από το τραγούδι· να φωνάξει αυτά που ο ίδιος αισθάνεται.

Ασφαλώς, σε αρκετή απόσταση δημιουργίας από τα γεγονότα βρίσκονται τα ιστορικά τραγούδια, και σίγουρα άνεση χρόνου απαιτούν οι παραλογές.

Καιρός, όμως, να γυρίσουμε στο τραγούδι του «Μενούση» και στη ληξιαρχική πράξη γέννησής του, μια και ο θάνατός του δεν είναι για την ώρα ορατός. Αν λοιπόν, σύμφωνα με όσα είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, μιλάμε για τον «Μενούση», δεν θα πρέπει να ορίσουμε χρονολογία γέννησής του πριν από τα μέσα του 19ου αιώνα· αν μιλάμε για τον «Μανώλη», θα πρέπει να τον τοποθετήσουμε πιο παλιά, τουλάχιστον στις αρχές του 18ου ή και στις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αιώνα· κι αν μιλάμε για πιο μακρινούς προγόνους τους, θα πρέπει να κατέβουμε βαθιά μέσα στο χρόνο αναζητώντας τους στον κύκλο των ακριτικών ηρώων.

Ενώ ο «Μανώλης» έρχεται από ένα αργόσυρτο, στατικό παρελθόν, ο ηπειρώτης «Μενούσης» κινείται στο μεταίχμιο του παλιού κόσμου με τον νέο και προσβλέπει στο μέλλον· το σταθερό σημείο και των δυο είναι το συντηρητικό υπόστρωμα της ελληνικής κοινωνίας, που έως τον 19ο αιώνα δεν έχει αλλάξει.

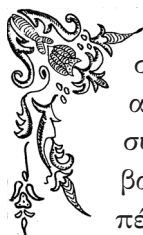
Έτσι, η γυναίκα του Μενούση τιμωρείται όχι για την απιστία της, πραγματική ή φανταστική, αλλά για τον αέρα του

νέου ήθους που φαίνεται να φέρνει με τη συμπεριφορά της. Η αποκλίνουσα από τα ήθη της εποχής συμπεριφορά της γυναίκας προκαλεί τη συντηρητική κοινωνία και επισύρει την τιμωρία της· όπως ακριβώς η αρχόντισσα κυρα-Φροσύνη τιμωρείται με τον βίαιο θάνατο του πνιγμού για τη νεωτερική συμπεριφορά της σε μια «επιχείρηση αρετής» του Αλή πασά για την πόλη των Ιωαννίνων¹⁵⁹.



159. Βασ. Παναγιωτόπουλος, με τη συνεργασία Δημ. Δημητρόπουλου, Παν. Μιχαλάρη, *Αρχείο Αλή πασά Γενναδείου Βιβλιοθήκης*, τόμ. Δ', ΙΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 2009, σ. 124-125.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ ΔΙΧΩΣ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ



Φτάνοντας στο τέλος της, αυτή η ερευνητική διαδικασία¹⁶⁰ αφήνει αιωρούμενο το ερώτημα: άξιζε, τελικά, αυτή η ιστοριογραφική απόπειρα, και αν ναι, σε τι συνίσταται για τον ιστορικό το κέρδος; Δεν έχω, φοβάμαι, να δώσω μια απάντηση καθαρά επιστημονική πέρα από τούτη: ήτανε σίγουρα όμορφο κι ενδιαφέρον, αν όχι ωφέλιμο, για κείνον που το τόλμησε ετούτο το ταξίδι στο χρόνο και στο χώρο συντροφιά με τη γλεντζέδικη παρέα του Μενούση· αν απόκοντα έγινε κατορθωτό ν' ανακαλύψουμε σε τι οφείλει τη ζωντάνια του και τη μακροβιότητά του, θα 'ναι διπλό το κέρδος κι ίσως ως ένα βαθμό θα έχουμε πετύχει τον εξαγγελτικό στόχο της μελέτης μας.

Κι έτσι θα έχουμε καταλάβει γιατί στις μέρες μας μπορεί κανείς πια να μη βλέπει το φάντασμα του Κωνσταντή να κουβαλάει μεσάνυχτα στ' αλόγου του τη ράχη την Αρετή στις μάνας της την πόρτα, μπορεί κανείς πια να μην ακούει τη γυναίκα του πρωτομάστορα, στοιχειωμένη στις Άρτας το γεφύρι ν' αλλάζει τις κατάρρες της για χάρη τ' αδελφού της –μπαλάντες

160. Οφείλω εδώ να ομολογήσω ότι η παρούσα μελέτη σε πολλά σημεία θα μπορούσε να έχει μια γόνιμη διαλεκτική διαδρομή με τον αναστοχασμό του Αλέξη Πολίτη, όπως διατυπώνεται σε σειρά μελετών του πάνω σε γενικότερα θέματα του δημοτικού τραγουδιού (δημιουργία, περιεχόμενο, μορφολογία, λειτουργία, διάδοση και διάσωση), αν είχε φτάσει έγκαιρα στα χέρια μου, πριν το κείμενό μου πάρει το δρόμο για το τυπογραφείο, το πρόσφατο βιβλίο του, *Το δημοτικό τραγούδι*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2010. Τα οφέλη θα ήταν αναμφισβήτα πολλά.

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

πανελλήνιες που μόνο οι παλιοί πια τις θυμούνται–, όλοι, όμως, ακόμα τραγουδούν κι ως φαίνεται θα συνεχίσουν για πολύ να τραγουδούν και να χορεύουν τον «Μενούση» και να κρατάνε ζωντανή την ιστορία του, τραγουδισμένη όμορφα, γιατί, καθώς μας είπε ο ποιητής:

*Το τραγούδι πρέπει να 'χει ομορφιά·
αλλά της ομορφιάς δεν της χρειάζονται τραγούδια.*

Και όμως...



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ





Εκτός από τους δύο πανελλήνια διαδεδομένους τύπους του τραγουδιού («Μανώλης»/«Μενούσης») δημοσιεύονται εδώ και όσες παραλλαγές παρουσιάζουν αξιοσημείωτη απόκλιση από αυτούς και αποτέλεσαν αντικείμενο ιδιαίτερης πραγμάτευσης στο κεφάλαιο I, σ. 33-44.



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ «ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ»

1. Ο ΜΠΙΡΜΠΙΛΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΕΝΟΥΣΙΑΓΑΣ

Ο Μπιρμπίλης, ο Βεούλης κι ο Μενούσιαγας
Σε κρασοπουλειό πηγαίνουν για να φαν να πιούν.
Κει που τρώγαν κει που πίναν κει που γλένταγαν
Κάτι πέσαν σε κουβέντα για τις όμορφες.
– Όμορφη γυναίκα, πόχεις ρε Μενούσιαγα.
– Πού την είδες, πού την ξέρεις και τη μολογάς;
– Ψες την είδα στο πηγάδι πόπαινε νερό
Και της δώσα το μαντήλι και μου τόπλυνε
Και της είπα και δυο λόγια και της άρεσαν.
– Αν την είδες, αν την ξαίρης πες μας τι φορεί.
– Κόκκινο φουστάνι έχει, παρδαλή ποδιά.
Ο Μενούσης μεθυσμένος πάει την έσφαξε.
Το πρωί που ξεμεθάει πάει την έκλαιγε.
– Σήκου, χήνα, σήκου πάπια, σήκου λυγαριά,
Σήκου, λούσου, και χτενίσου κ' έμπα στο χορό.
Να σε ιδούν τα παλληκάρια να σε μαραίνονται,
Να σε ιδώ κ' εγώ ο καημένος, να σε χαίρομαι.

(Ηπειρος)

[Σπ. Μουσελίκης, «Δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου»,
Ηπειρωτικά Χρονικά 2 (1927), σ. 310-311, αρ. VIII]



Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

2. Ο ΜΑΝΟΛΗΣ ΚΑΙ Ο ΙΑΝΙΤΣΑΡΗΣ

«Βρε Μανόλη, βρε λεβέντη, βρε καλό παιδί,
τ' όμορφη γυναίκα πόχεις, και δε χαίρεσαι!»
«Πού την είδες, πού την ξεύρεις, βρε Γιανίτσαρη;»
«Έγω την είδα, και την ξεύρω, και την αγαπώ.»
«Σαν την είδες και την ξεύρεις και την αγαπάς,
τι λογής φοριά φορούσε, και τι βάσταζε;»
«Άσπρο φουστανί φορούσε, κόκκινο κουκλί.»
Κι ο Μανόλης μεθυσμένος, και την έσφαξε·
το πρωί ξεμεθυσμένος, και την έκλαιε.
«Σήκου, δόμνα μ', και καλή μου, σήκου κι άλλαξε·
σήκου νίψου, και στολίσου, κι έβγα στο χορό,
να σε ιδούν τα παλικάρια, να μαραίνονται,
να σε ιδώ κι εγώ ο καημένος, για να χαίρομαι.»

(Λάρισα)

[Cl. Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, επιμ. Αλ. Πολίτης,
Ηράκλειο Κρήτης 1999, τόμ. Α', σ. 257]



3. ΜΠΡΕ ΜΑΝΩΛΗ, ΜΠΡΕ ΛΕΒΕΝΤΗ...

– Μπρε Μανώλη, μπρε λεβέντη, μπρε παλικαρά
Όμορφη γυναίκα πούχεις, ρούσα είναι και ξανθιά
– Πού την είδες, πού την ξέρεις, μπρε Γιανιτσαρά;
– Πέντε μέρες τριγυρνούσα το γιαλό γιαλό
Κι άλλες πέντε περπατούσα, το βουνό, βουνό,
Μεσ' στο γκιούλ-μπαξέ την είδα και σεργιάνιζε
Τα βασιλικά της θώρειε και τα πότιζε.
– Πούσουν ξένη μ' το χειμώνα όταν χιόνιζε
Κι ήρθες το καλοκαιράκι, όταν δρόσιζε;
– Ξένος δούλευα στα ξένα, σένα τάστελνα
Σούστειλα γιαλί και χτένι και καραμπογιά
Για να βάφεις τα μαλιά σου και τα φρύδια σου.
Κι ο Μανώλης μεθυσμένος, και το πίστεψε
Το βραδύ πάει στο σπίτι και τη σκότωσε.
Το πρωί ξενιστικάτος, το ματάνοιωσε.
– Σήκω πάπια, σήκω χήνα, σήκω για να στολιστείς,
Για να βάλεις τα καλά σου, και στην εκκλησιά να πας.

(Πανελλήνιο)

[Επαμ. Χρυσανθόπουλος, *Νεοελληνική Ανθολογία 800-1936*,
Αθήνα 1937, σ. 31]



Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

4. ΑΤΙΤΛΟ

Του Μανώλη η γυναίκα και του Κρεββατά
είχαν κούνιαις και 'κουνιόνταν 'πάνου 'ς τον οντά.

Κι' ο Μανώλης αγναντιάζει,

κι' ο Κατσάκος του φωνάζει:

– Βρε Μανώλη, βρε καϊμένε, βρε καλό παιδί,

τι ώμορφη γυναίκα πώχεις κι' άλλος τη φιλεί.

– 'Σαν την είδες, 'σαν την ξέρεις, τι ρουχά φορεί;

– Τζανφέ φουστάνι 'φόρει, κι' άλικο κοντό.

Κι' ο Μανώλης μεθυσμένος, και τη 'σκότωσε.

Κι' ύστερα του μετανοιώνει και της 'μίλαγε

– Σήκω πάπια, σήκω χήνα, σήκω λιγερή.

Φόρεσ' τα νυφιάτικά σου, άει 'ς την εκκλησιά

να σε ιδούν τα παλλικάρια να σφαγούν,

να σε ιδώ κι' εγώ ο καϊμένος να χαρώ,

να σε ιδούν και τα κοράσια και να τρελλαθούν.

(Μάνη)

[Νεοελληνικά Ανάλεκτα Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσού, τόμ. Α',
φυλλάδιο β' (Ιούνιος 1870), σ. 91]



5. ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΗΠΕΙΡΩΤΟΤΡΙΚΚΑΛΙΝΟ

Σε Τρικκαλινή μια ταβέρονα
 μπίσαν (μπήκαν)
 για να φαν, να πιούν.
 Και πιάσαν την κουβέντα
 για τις όμορφες.
 – Ποια είν' η ρούσα, ποια η άσπρη
 ποια η γαλανή.
 – Πού την είδες, πού την ξέρεις
 πού τη μολογάς;
 – Ψες την είδα στο πηγάδι
 πούπαιρνε νιρό,
 και της ρίχνω το μαντήλι
 και μου τόπλυνε,
 και της δίνω το χεράκι
 και μου τώσφιγγε.
 – Κι' αν την είδες κι' αν την ξέρης
 πες μας τι φορεί.
 – Άσπρη αλατζένια φόραε ποδιά,
 γύρω στο λαιμό της κίτρινα φλωριά.
 Κι' ο Μενούσας (ο Μανούσαγας) μεθυσμένος
 πήγε και την έσφαξε.
 Το πρωί ξεμεθυσμένος
 και την έκλαψε.
 – Σήκω πάπια, σήκω χήνα
 σήκω νερατζά.
 Σήκω κ' άλλαξε
 σήκω και λύσε τ' άρματα
 και έμπα στο χορό.
 Να σε ιδούν τα παλληκάρια
 να μαραίνωνται.
 Να σε 'δώ κ' εγώ ο καϊμένος
 να σε χαίρουμε.

(Ηπειρος-Θεσσαλία)

[Εφημ. Πρωία, 11.12.1929]

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

6. ΑΤΙΤΛΟ

Υ Μανόλης κι' υ Σιαΐνης –αμάν– έπιναν οι δυό,
έπιναν κι' αφηλουιόνταν –αμάν– για τοις έμουρφις.
– Τι έμουρφη γυναίκα πόχεις, βρε Μανόλη μου;
– Πού την είδεις, πού την ξέρεις, βρε Σιαΐνη μου;
– Μέσ' στού Γκιουλμπαχτσέ την είδα, πού σκαμμάγγι(α)ζι,
έρριξα κι' 'γώ του πόσι μ' κι μι τόπλυνι.
Υ Μανόλης, μιθυσμένους, πάει, την έσφαξι·
του ταχυά ξιμιθυσμένους, κι την έκλιγι·
– Σήκου, πάπχια μ', σήκου, χήνα μ', σήκου κι' άλλαξι·
βάλι του μπουιουρντί φουστάνι κι του σαραΐλί βρακί.

(Τύρναβος)

[Αχιλ. Τζάρτζανος, «Θεσσαλικά του Τυρνάβου», *Θεσσαλικά Χρονικά* 2 (1931), σ. 34, αρ. 32]



7. ΑΤΙΤΛΟ

*Π' ανάθιμά σοι, Στάμου μ', κι όντας μι φίλιβις
 μι φίλιβις την νύχτα, τα μισάνυχτα
 κι δεν κιρνάς μι κούπις κι ουδί μι γυιαλιά
 κιρνάς μι μαστραπάδισ κι μας μέθυσις
 μ' ιμέθυσις κι μένα κι τριλλάθηκα·
 Κινάου πάου στου σπίτι στην Καλλίνα μου.
 Σήκου, καλέ Καλλίνα, σήκου κι άνοιξι
 φουτχιά ν' ανάψης θέλου τώρα γλήγουρα
 Κι αυτή δέν καλουάκ'σι πήρι κ' έστρουσι.
 Ιγώ 'μαν μιθυσμένους κι την βάρισα
 κι του ταχυά σηκώθ' κα κι την έκραζα
 Σήκου καλή Καλλίνα, σήκου κ' έλα 'δω
 Άλλαξι βάλ' ν' αρμάτα κ' έλα να σι ιδού
 για να σι ιδού η καημένους να σι χαίρουμι.*

(Καρατσόλι Τυρνάβου)

[ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 658]



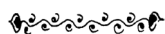
Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

8. Ο ΜΑΝΩΛΗΣ Ο ΛΕΒΕΝΤΗΣ

Μωρέ Μανώλη, μωρέ λεβέντη, μωρέ καλόν παιδί.
μωρ' όμορφη γυνάικα πόχεις, ρούσσαν και ξανθή.
– Κι' αν την είδες, κι αν την ξέρης, 'πέ μου τι φορεί;
Μεσ' ς τον πύργον ειγ' κλεισμένη, ποιός τηνε θωρεί;
– Σ' έναν γκιούλ μπαξέν την είδα, κ' εσεριάνιζε,
όλη μέρα μωρέ λεβέντη, ήμεστέν μαζί,
πράσινα καββάδια 'φόρει και ρουδι βραχί.
Κεντημένη βραχοζώνη και σαγιά βαθύ.
Και τα μεστοπάπουτσά της, χρουσομουσαμάς.
Και βρασόλια διαμαντένια και με εσφάξασι.
Κι ο Μανώλης μεθυσμένος και το 'πίστεψε
και 'ς το σπίτιν του διαβαίνει και την ήσφαξε.
Σ' την στιμνήν εκείνην όμως, το κατάλαβε.
Τα μαλλιά του ξερριζώνει και της 'φώναζε:
– Σήκου πάπια, σήκου χήνα, σήκου λυγερή.
να σε δη κι ο κόσμος όλος, να σε λυμπιστή.
Σήκου βάλ' τα νυφικά σου κι' άμε 'ς το χορό,
να σε 'δώ κι εγώ ο καμένος, πάλι να χαρώ.
Σήκου κι άλλαξε κ' εμέν' αγκάλιασε.
Σήκου φόρεσε κ' εμέ συγχώρεσε
Βάλε τα χρουσά κι' άμε 'ς την εκκλησιά.

(Αμοργός)

[ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1684 Α, σ. 207, αρ. 169. Αμοργός:
Συλλογή Εμμ. Ιωαννίδου Αμοργινού, 1857]



9. Ο ΜΑΪΝΩΛΗΣ

– Μωρέ, Μαϊνώλη, μωρέ λεβέντη, μωρέ καλό παιδί,
τι όμορφη γυναίκα πόχεις και δε χαίρεσαι.
Πού την είδες, πού την ξέρεις, πού την έμαθες;
– [Μέσα 'ς το μπαξέ την είδα κι' σουργιάνιζε]
– Μεσ' 'ς την ταβέρνα και με κέρασε κρασί.
– Σαν την είδες, σαν την ξέρεις, σαν σε κέρασε,
πες μου τι τσιουμπάν εφόρει, πες μου τι γελέ.
– Κόκκινον τσιουμπάν εφόρει κι' αργυρό γελέ.
Κι ο Μαϊνώλης μεθυσμένος και το πίστεψε.
και το βράδυ πάει 'ς το σπίτι και τη σκότωσε.
Το πρωί δε ασηκώθη και την έκλαιγε.
– Ξύπνα, κόρη μ', ξύπνα πάπια μ', ξύπνα ρωταριά,
άστα, ντύσου και στολίσου κι' έμπα 'ς το χορό
(Βάλε τα καλύτερα σου και κατέβα 'ς το μαρκά)
να σε ιδούν τα παλληκάρια να μαραίνωνται,
να σε ιδώ κ' εγώ ο καϊμένος να σε χαίρωμαι.

(Παξοί)

[ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 133-95-52]



Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

10. ΑΤΙΤΛΟ

Παλληκάργια τρων κι' πίνουν μέσ' τον γκασαπλειό
κι' έμουρφis καλές διαβαίνουν τις καλημυρονούν.
– Σαν τ' Αντώνη τη γυναίκα δε 'νι 'ς τον ντουινιά.
– Πού την ξέρεις κι την είδες μωρέ ρηγόϊπουλου;
– Μεσ 'τον γκιούλ-μπαχτσέ την είδα 'ς τα τραντάφυλλα.
– Σαν την είδης κι την ξέρεις μπρε ρηγόϊπουλου,
τι φορούσιν, τι βαστούσιν μπρε αρχοντόϊπουλου;
– Άσπρουν ντουλαμάν φουρούσιν κόκκιανη πουδιά.
Σκώθη η Αντώνης μυθυσμένους κι την έκουψιν,
Τον ταχιά όντας σηκώθη κι' την έκλιγιν.
– Σήκου πάπια μ' σήκου χήνα μ', σήκου νιρατζιά μ',
σήκου βάλ' τον ντουλαμά σου κι' έβγα 'ς τον χουρό.
Να σ' ιδούν τα παλληκάργια να μαραίνουντι
να σ' ιδώ κι' ιγώ η καημένους να σι χαίρουμι.

(Βέροια)

[ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 29, σ. 71, 115]



11. ΑΤΙΤΛΟ

– Βρε Μανώλη, Μανωλάκη, κι' όμορφο παιδί
τι καλή γυναίκα πόχεις· δεν την χαίρεσαι;
– Πού την είδες, πού την ξέρεις, βρε Γιαννίτσαρε;
Σαν την είδες και την ξέρεις, πες μου τι φορεί.
– Άσπρο κάμοχα φορούσε κι άλλη κατσιτιά
σαλματένια βρακουζούνα κι χρυσιά πουδιά.

.....
Ο Μανώλης πάει σπίτι του και
ρωτά τη γυναίκα του.

.....
– Μάρη, Μάριω, Μαριωλίτσα, πού σιργιάνιζες;
– Μεσ στον Κιούλ Μπαχτσέ επήγα και σιριάνιζα
τα βασιλικά επήγα κι τα δρόσιζα.
(Τότε βγάζει το χατζάρι και την έσφαξε
έκατσε και την άλλαζ' κι την αραδιάζ)
– Μάρ' Μαριώλα, Μαριωλίτσα, σήκω κι' άλλαξε
Να σι' διουν τα παλικάρια να μαραίνονται
να σι διω κι' ιγώ ο καημένος να σι χαίρουμαι.

(Στενήμαχος)

[ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1154, σ. 14]



12. ΤΟ ΤΡΑΟΥΔΙΝ ΤΟΥ ΚΑΠΙΤΑΜ ΜΑΝΟΛΗ

Ένας καπιτάμ Μανόλης εἶς' εν ὁμορφηγ καλήν
 'πού τες ὁμορκιές της πού' σ' εν ἔξω ο κόσμος το λαλεί.
 Γιαννίτσαρος της πόλης γυρεύκει να τηδ δη·
 βρίσκει ρκάν τροποδεμένην τζ' αι πλευρώννει την.
 του Μανόλη τηγ γεναίικαν καταπατητής
 ηύρεν την στο περιβόλιν τζ'είνην τζι' ἄλλημ μιαν
 ἔκοβκεν το λασμάριν της τζ'αι μουγιάζετουν
 ἔκοβκεν τριαντάφυλλα της τζ'αι μυρίζετουν
 – 'πε μου κόρη, 'πε μου σί'ονα πόσα σ'όσει η αλλαή
 – τι θέλεις θκειούλλα ρκούλλα και καταρωτάς;
 – ἔχω κόρην σαν τζι' εσένα τζ'αι γυρεύκει να τα δη
 το τταρπόςιν τζ'αι το σί'άλιν 'πού τηβ Βενεδκιάν
 το ζωνάριν της που ζώννετουν δώδεκα πουντζιά·
 το καφάσιν του λαιμού της 'εν εἰσ'εν παχάν
 σκολαρίτζια εἰσ'εν στ' αφκιά της ολοχρύσαφα
 σουρμελίτικα βρασιόλια γιασελέ βρατζί
 σουρμελίτικα βρασιόλια μέσκια σουρμελί
 κατωθκιόν στο βρακοζώνιν εσ'ει μιामηλιάν
 κάμνει τα μήλα κότσ'ινα αβράτα και αβρά
 στην ταβέρναν ευρεθήκαν με τομ Μανολάν
 ήπιασιν τζ'αι μεθύσαν τζ'αι φουμίστην το
 – βρε Μανόλη, βρε Μανόλη τζ'αι καλόμ παιδίν
 ὁμορφηγ γεναίικαν εσ'εις, μαν της σ'αίρεσαι
 – πού την είδες, πού τηξ ξέρεις βρε Γιαννίτσαρε
 τζι' ἔβκης τζ'αι φουμίζεσαί το αρκοπούλαρε;
 Σαν την είδες, σαν τηξ ξέρεις, πε μου τι φορεί.
 Μήτε σ' εκκλησιάν τημ πέμπω μηδέ σε λουτρόν
 μηδέ σ' ὠρκον παναθύριν για να δκιανευτή
 – είδα την στο περιβόλιν, τζ'είνην τζι' ἄλλημ μιαν
 ἔκοβκεν το λασμαρίν της τζ'αι μουγιάζετουν
 ἔκοβκεν τριαντάφυλλα της τζ'αι μυρίζετουν
 το ταρπόςιν και το σί'άλιν'που τηβ Βενεδκιάν
 το ζωνάριν της (ως ανωτέρω) ...
 αντάγ 'κούει το βρατζίν της ελαώθηκεν
 αντάγ 'κούει τημ μηλιάν της εμπιστεύτηκεν
 ἔβκαλεν το μασ'αίριν του τζ'αι τον ἔσφαξεν
 Τομ 'πέρκαλλον τομ μαύρον εκαλλίτζεψεν.

– Άννοιξέ μου σκύλλα, κούρβα τζι' έσ'εις φταίξιμον
 – πρώτ' άρχεσουν, αφέντη μου, τζ'αι γλυκοσ'αιρέτας με
 τωρ άρχεσαι, αφέντη μου, τζ'αι φοβερίζεις με
 τζ'αι πριχού νήεν πεζέψης γλυκοφίλας με.
 –Άννοιξέ μου σκύλλα κούρβα τζ' έσ'εις αφορμήν.
 –Απόμεινέ μου, αφέντη μου, τζ'αι κρατώ πλουμίν
 πλουμίν στα γόνατά μου τζ'αι ποντίζω το.
 Έβκαλεν το μασ'αίριν του τζ'αι την έσφαξεν
 κοτσ'ινόπλουμον σεντόνιν την εσσέπασεν.
 ο Μανόλης μεθυσμένος επομέθυσεν [ή εποξίνισεν]
 Σήκου Μαρού μου, σί' όνα, σήκου να ντυθής
 να σε δούσιν οι παπάδες να τα χάσουσιν
 να σε δούσιν τα διακόνια να πελλάνουσιν
 [τζ'ει 'πόν' να κλαίη η μάνα της ας κλαίη τζι' η δική μου
 τζ'ει 'πόν' να κλαιν τ'αδέρκια της ας κλαιν τζ'αι τα δικά μου
 τζ'ει 'πόν' να τήνε μνημονεύκουσι να μας ε μνημονεύκουσι
 [τους δκυό σ' έναν γαστρούδιν]
 έβκαλεν το μασ'αίριν του στους ουρανούς το πέταξεν
 στ' αγγάλια του το δέχτηκεν τζ'αι στην καρχιάν του τόμπηξεν.

(Κύπρος)

[Κ. Α. Π[ηλαβάκης], Κυπριακά Χρονικά 5 (1927), σ. 212-214]



13. ΤΟ ΤΡΑΟΥΪΝ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ

(Ο Γιαννίσσαρος προσποιείται γυναίκα γγαστρωμένη και πηγαίνει στον πύργο.)

Χτυπά ὑρόν του πύργου τζ'αι βάλλει της φωνήν·
«Ελέα με, τζ'υρά μου, της σήραν, τη φτωσήν,
που ἔμ' αγγαστρωμένη εννιά μηνώμ παιδίν.
– Εν ημπορώ, τζ'υρά μου, γιατί βαστώ πλουμίν.»

(Πηγαίνει και στέλλει μια γριά, να την ξεβγάλη, και της παραγγέλλει. Ό,τι σου πη να μου το πης)

τζ'αι να σε πκηορώσω, να ευκαριστηθής.

.....
«Α, τζ'υρά του πύργου, ελεημονιτζή,
ελέα με τζ' εμέναν της σήραν, τη φτωσήν.
– Έν ημπορώ, τζ'υρά μου, γιατί βαστώ πλουμίν.
– Άννοιξέ μου, τζ'υρά μου, θέλω να σε δω,
να σε δω τζ' εσέναν τζ'αι την αλλαγήν
τζ' έχω κόρην να προιτζίσω τζ' εν να κάμω τζ' εγίω.
– Έχω ἔς τα μηλοβούτσ'ια δεκατρείς ελιές,
το πουκάμισόμ μου εμ με τες μηλιές,
ἔς τηδ δίπλην τωβ βυζιώμ μου ἔκοστέσσερις ελιές.
Έχω ἔς την τζεφαλήμ μου τρεις μάλλες χρυσές,
έσσω μον το λουτρόμ μου, που πα τζ'αι λούννουμαι,
έσσω ἔν η νεκλησίά μου, που λουτουρκίζουμαι.
Το βρακούϊμ μου εν αγοραστικόν,
το βρακοζωνούϊμ μου της Πόλης σταμπκιαστόν.
Παπούτσ'ια κχεσελένα, μέσκια σουρμελιά,
βούννας σαμουρένημ με χρυσά πουκλιά,
κουστίσαν του Μανώλη ἔκοστέσσερα πουντζιά.

(Η γριά βρίσκει τον Γιαννίτσαρον, λέει ό,τι άκουσεν από την πυργοδέσποιναν κι ο Γιαννίτσαρος πηγαίνει στην ταβέρνα και βρίσκει τον Μανώλη.)

Χτυπά ὑρόν η κούππα, βρίσκει τομ πιννιάν.
«Σείας σου, βρε Μανώλη, βρε Μανώλη βρε,
όμορφηγ κάλην ές'εις, μα'ν της σ'αίρεσαι.
– Πού την ειες, πού τη ξέρεις, βρε Γιαννιτσαρχόν,
τζ' ήρτες να μου φουμιστής μεσ' στο ταβερναχόν;
– Εία την τζ'αι ξέρω την, βρε Μανώλη βρε,
μέσ' στο περβολούϊν της επλάκωσα,
σε μια γλυκομηλούαν την εκούμπησα

τζ' ἔϋρεν τζ' ἐκούμπησεν τζ' αἱ τὴν ἐφίλησα.
 – Τζ'εἶ πού τὴν ἡξέρεις, πε μούντα φορεῖ;
 – Ἐσ'εἶ 'ς τὰ μῆλοβούτσ'ια δεκατρεῖς ἐλιές,
 το πουκάμισόν τῆς ἐμ με τες μῆλιές,
 στηδ δίπλην τῶβ βυζιών τῆς 'κοστέσσερις ἐλιές,
 ἐσ'εἶ στὴν τζ'εφαλήν τῆς τρεῖς μάλλες χρυσές,
 ἐσσω 'ν το λουτρόν τῆς, που πα τζ'αἱ λούννεται,
 ἐσσω 'ν ἡ νεκλησ'ιά τῆς, που λουτουρκίζεται.
 Το βρακούϊν τῆς ἐν ἀγοραστικόν.
 το βρακουζωνοῦϊν τῆς τῆς Πόλης σταμπκιαστόν.
 Παπούτσ'ια κκεσελένα, μέσκια σουρμελιά,
 βούννας σαμουρένημ με χρυσά πουκλιά,
 κουστίσαν του Μανώλη 'κοστέσσερα πουντζ'ιά.»
 Ἦταμ μεθυσμένος τζ' ἐπομέθυσεν,
 σηκώννεται πού τζ'ααμαί τζ'αἱ τὸν ἀφήσεν.
 Χτυπά 'υρόν του πύργου τζ'αἱ βάλλει τῆς φωνήν·
 «Ἄννοιξέ μου, βρα σκύλλα, τζ' ἐκαμες ἀφορμήν.
 – Μα τὸν αἰγ Γιώρκην τζ'αἱ μα το Χριστόν,
 μα το σπαθίς σ', ἀφέντη, που 'μ' με τος σταυρόν,
 κόψε τὴν τζ'εφαλήμ μου, ἀν ἐχ' ἄλλομ 'πο σεν.»
 Χτυπά 'υρόν του πύργου τζ'αἱ βάλλει τῆς φωνήν·
 «Ἄννοιξε, ρα πουτάννα, τζ' ἐκαμες ἀφορμήν.
 – Μα τὸν αἰγ Γιώρκην τζ'αἱ μα το Χριστόν,
 μα το σπαθίς σ', ἀφέντη, που 'μ' με τος σταυρόν,
 κόψε τὴν τζ'εφαλήμ μου, ἀν ἐχ' ἄλλομ 'πο σεν.»
 Ἀννοίει του, μπαιν' ἐσσω τζ'αἱ τὴν ἐσφαξεν.

.....
 Ἀντάν τὴν ἐπερνούσαν ἀπού τὰ μαχαζ'ιά,
 μικροί μεγάλ' ἐκλαίαν γιὰ τ' ἄσπρα τῆς βυζ'ιά.
 «Βρε σσ'ύλλε, βρε Μανώλη, βρε σσ'ύλλε, βρε φονιά,
 που σκότωσες τημ πέρδικαμ, που 'σεν ἡ γειτονιά.
 Καταύτους σου το εἶπουν, γιὰ νὰ τηχ χωριστής.»
 Ἀντάν τὴν ἐπερνούσαν ἀπού το σπῖτιν τῆς,
 μικροί μεγάλ' ἐκλαίαν τζ' ἐκλαῖν τζ'ύρης τῆς.
 Ἀντάν τὴν ἐπερνούσαν ἀπού τὴ τσάμπραν τῆς,
 μικροί μεγάλ' ἐκλαίαν τζ' ἐκλαῖν τζ' ὁ ἀντρας τῆς.

(Κύπρος)

[Κ. Π. Χατζηγιάννου, «Κυπριακά τραγούδια», Λαογραφία 11 (1934-1937), σ. 621-624]

14. Ο ΛΑΛΗΤΑΣ ΜΑΝΩΛΗΣ

– Βρε Μανόλι, βρε λεβέντη, δεν λαλείς καλά,
να χορεύσουν τα κορίτσια με τον ταμπουρά.
– Βρε Μανόλι, βρε λεβέντη, βρε καλό παιδί,
την καλή γυναίκα πώχεις δεν την χαίρεσαι.
– Πού την είδες και την ξέρεις και κακολογάς;
– Μες ς τον γκιούλ-μπαχσέ την είδα, που περπάταγε.
– Κι’ αν την είδες κι’ αν την ξέρης, πες μου τι φορεί;
– Πράσινο σαλβάρ φορούσε κι’ άλ’κο αντερί
Κεντημένη βρακοζούνα κι άσπρα γεμινιά
και ς τον κόρφο της τον άσπρο είχε μian ελιά.
Κι ο Μανόλις μεθυσμένος δεν την ρώτησε,
έβγαλε το δαμασκί του και την έσφαξε.
Το πρωί ξενιστικώθηκε και την έκλαιε:
– Σήκου πάπια μ’, σήκου χήνα μ’, σήκου κι άλλαξε
να σ’ ιδούν τα παλληκάρια να τρελαίνονται
να σ’ ιδούν κι οι γενιτσάρoι να ζουρλαίνονται.
να σ’ ιδούν οι παντρεμένοι να μαραίνονται
να σ’ ιδώ κι εγώ ο καημένος, να σε χαίρωμαι.

(Επωδός εις εκάστην στροφήν)
Έπεσε ο ταμπουράς και τσακίστηκε
πάει η κόρη να τον παρ’ και ζαλίστηκε.

(Φιλιπούπολη)

[Κ. Μυρτίλος Αποστολίδης, «Τραγούδια των Φιλιππουπολιτών
κατά τον 19ον αιώνα», Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού
και Γλωσσικού Θησαυρού 1 (1934-1935), σ. 227-228, αρ. 2]



15. ΑΤΙΤΛΟ

– Βρε Μανώλη, Μανωλάκη, βρε καλό παιδί,
 τι καλή γυναίκα πόχεις και δε χαίρεσαι.
 – Πού την είδες, πού την άκσες, βρε γιαννίτσαρε;
 – Μέσ' στο γκιούλ μπαξέ την είδα που σιργιάνιζε,
 do βασιλικό τς ποτίζει και το βάρσαμό τς
 και λουλούδι τη γύρεψα και δε μ' έδωσε.
 Σήκωσε τα μαύρα μάτια τς και με λόγιαξε,
 άνοιξε και τα χειλάκια τς και με μίλησε.
 – Συ, μπρε κλέφτη, συ μπρε ψεύτη, συ μπρε γελαντζή,
 πόλειπες συ τόσα χρόνια και δεν έρχουσαν;
 Τάκουσε κι' ο Μανωλάκης και την έσφαξε,
 στο κεφάλι της καθίζει και την έκλαιγε.
 – Σήκω άσπρη μ', σήκω ξάσπρη μ', σήκω άλλαξε·
 μήδε σ' αghησιά σε στείλα, μήδε σε χορό
 μήδε στη βρυσή σε στείλα για να φερς νερό.
 Άκουσα του κόσμου λούια και σε έσφαξα.

(Ραβδάς Μεσημβρίας)

[ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1104 Γ, σ. 78]



Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

16. Ο ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ

– Γιαννούλη, Γιαννουλάκι μ', κ' έμορφον παιδίν,
π' έχς έμορφον την κάλην κ' αντιχαίρεσαι.
– Πού είδες, πού εξέρεις; πε με ντο φορεί;
– Φορεί άσπρον κιάμουχαν, μαύρον χαφταλίν,
και πιλιαζίκ' σο χέριν ατς χιλοφίλυρον.
Ασά μαλλιιά αρπάζει σην η-γην βροντά.
– Κόρη για σουκ, φόρει τα χρυσά κ' έμπα σον χορόν.
ας ελέπνε σε οι Γενίτσαροι λας μαραίνουνταν.
κ' εγώ ο καημένος κι' αντιχαίρουμαι.

(Βατούμ Πόντου)

[Παντ. Μελανοφρύδης, *Η εν Πόντω ελληνική γλώσσα*,
Βατούμ 1910, σ. 70]



17. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙ Ο ΓΕΝΙΤΣΑΡΟΣ

Ο Μανόλης εκαυκίστε μέσ' τον καφενέ,
 έχω έμορφη 'υναίκα και την χαίρουμαι,
 ούτε σε λουτρό την στένω ούτε 'ς εκκλησιά,
 μέσ' το σπίτι την κλειδώνω και την χαίρουμαι.
 – Πρε Μανόλη μη καυκάσαι, λέει ο γενίτσαρος,
 'γώ την είδα, 'γώ την ξέρω, 'γώ την έμαθα.
 – Πού την είδες, πού την ξέρεις, βρε γενίτσαρε;
 – Μέσ' 'ς τον Κιουλπαχτσέ την είδα εσεργιάνιζε,
 τα βασιλικά μαράθαν και τα δρόσιζε.
 – Σαν την είδες, σαν την ξέρεις, πες με τι φορεί
 – Άλικ' αντερί φορούσε με χρυσά κουμπιά,
 Φόρενε και 'ς σον λαιμόν της δυο αρμαθιές φιοουριά,
 και 'ς σα χέρια της φορούσε 'ξήντα εξαριές.
 Τρέχει 'ς σο σπίτι και την ερωτά.
 – Μωρή σκύλλα σκύλλας κόρη, μωρή άνομη,
 πού σε είδε, πού σε ξέρει ο γενίτσαρος;
 – Μέσ' τον Κιουλπαχτσέ με είδε που σεργιάνιζα,
 τα βασιλικά μαράθαν και τα δρόσιζα.
 Έβγαλε το μαχαιράκι και την έσφαξε.
 Σαν είδε να τρέχη αίμα σαν γαρούφαλο,
 έβγαλε το μαντηλάκι και μοιριολογά.
 – Σήκου βάλε τα χρυσά σου κ' έμπα 'ς σον χορό,
 να σε ιδούν τα παλληκάρια να μαραίνονται,
 να σε ιδώ κ' εγώ Μανόλης και να χαίρουμαι.

(Ινέπολις Πόντου)

[Κ. Αλεξιάδης, «Δημώδη άσματα Ινεπόλεως (Αβωνοτειχικά)»,
 Αρχείον Πόντου 12 (1946), σ. 156-157, αριθ. 31]



– Αχ Μανόλη, Μανολάκη, και έμορφον παιδίν,
που έεις αϊχ'σσαν κάλην και 'κι χαίρασαι!
– Πού είδες ατεν, πού εξέρτς ατεν, σκύλλ 'γενίτσαρε;
– 'Σ σην Κιούλ-παχτσάν είδα 'τεν, εγνώρτσα 'τεν.
– Ντο εφόρ 'νεν, ντ' εσκεπάσκουν, ε γενίτσαρε;
– Τα βασιλικά εφόρ' νεν και τα Ρούσικα,
πράσινον καφτάν' εφόρ' νεν κι άσπρον τεμχανέν,
εξήντα αραδών βραχάλιν είχεν 'ς σο χέρ' ν άτης
κ' εβδομήντα φλουρά τσίλικα 'ς σήν κάρδαν άτ'ς.
Αμόν ντ' εκ' σεν ατο ο Μανόλης δαιμονίστηκεν,
σ' κούται άφτει τοι φενέρι, τρέχει 'ς σο σπίτ' ν άτ'.
– 'Σ σον Θο σ', 'ς σον Θο 'σ, κόρη, πού επήγες σήμεραν;
– 'Σ σο λουτρόν επήγα και 'ς σην εκκλησάν,
'ς σην Κιούλ-πατσάν επήγα για σεϊράνισμαν.
Αμόν ντ' εκ' σεν ατο ο Μανόλης, δαιμονίστεν κ' έσπαξεν ατεν,
εκοκκίντσεν και το γαίμαν σαν το γαράφιλον
κι αμόν ντο είδεν ατο ο Μανόλτσ, επουσμάνεψεν.
– Σούκ', κανάρα μ', σούκ', κλωνάρα μ', κιτρολέμονον,
σούκ' φόρ' τα χρυσά σου, τα δαμαντένα σου
κ' έμπα 'ς σο χορόν-ιν ας ελέπω σε,
ας ελέπουν και οι γενιτσάροι κι ας μαραίνουνταν,
ας ελέπω σε κ' εγώ και χαίρουμαι.

(Χαλδία Πόντου)

[Γεώργ. Κανδηλάπτης, «Δημοτικά άσματα Χαλδίας»,
Αρχείον Πόντου 12 (1946), σ. 222-223, αριθ. 3]



19. Ο ΜΑΝΟΛΗΣ ΦΟΝΕΥΩΝ ΤΗΝ ΓΥΝΑΙΚΑ

«Μανόλη, Μανολάκη και καλόν παιδίν,
 σ' έχεις καλήν γυναίκα και τηγ χαίρεσαι!
 – Πού είδες, πού τηγ ξέρεις, σκύλ' Γενίτσαρε;
 – Σ τογ κιούλ παγτσέ της μέσα εσεργιάνιζεν,
 βασιλικά αρδεύνεν και τα βάρσαμα,
 τριανταδύο φλουριά 'χεν μέσα σ' τηγ καρδιάν.»
 Σαν τ' άκουσ' ο Μανόλης εις τηγ γην βροντά,
 'ς το σπίτιν του επήγεν και την έσφαξεν.
 Κι ας τ' έσφαξ' κ' υστερία μετανόησεν.
 «Σκού, νεραντσοκιτράδα, κιτρολεμονιά,
 σκού, φόρει τα χρυσά σου κ' έμπα 'ς τογ χορόν
 κι ας ιδούν τα παλληκάρια κι ας μαραίνονται
 κι ας ιδώ κ' εγώ καημένος και ας χαίρουμει.

Μετάφρασις

«Μανουήλ, Μανουλίσκε και χρηστέ νεανία,
 ο έχων ευειδή γυναίκα και απολαύων αυτής!
 – Πώς είδες, πώς γνώσκεις αυτήν, κύον Γενίτσαρε;
 – Εν τω ανθώνι αυτής περιδιαβάζουσαν,
 ώχιμον ήρδευε και τα λοιπά ευώδη άνθη,
 τριάκοντα και δύο φλωρία είχεν επί των στέρνων.»
 Άμ' ακούσας ο Μανουήλ πλήσσει την γην βροντηδόν
 και οίκαδ' ελθών κατέσφαξεν αυτήν.
 Αλλά κατασφάξας ευθύς ύστερον μετεμέλετο.
 «Έγειραι, κιτρόμηλον, κιτρολεμόνιον,
 έγειραι, φόρει τα χρυσά σου και έμβα εις τον χορόν,
 όπως βλέποντες οι πάλληκες εκτακώς,
 βλέπων δε καγώ ο δύστηνος χαίρω.»

(Κερασούντα)

[KEEL/Επύλλια/4.23/αρ. 31 (280, 12)]

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

20. Ο ΖΟΥΛΙΑΡΗΣ

Παλληκάρια τρωγοπίναν μες ζ' το καπηλειό
πρώτον είχαν το Μανόλη τον ομορφονιό
τις γυναίκες τους παinouσαν, ποια ναι όμορφη
κ' ένας άλλος πιλογήθη και τον πείραξε:
«Έ μπρε συ Κυρίτς-Μανόλη-καπετάνιο μας
τι έμορφη γυναίκα πόχεις; τι έμορφη και νεια.»
«Πού την είδες; πού την ξέρεις; πού την κύτταξες;»
«Μες ζ' το γκιούλμπαξε την είδα και σιργιάνιζε.»
«Σαν την είδες, παλληκάρι, πες μου τι φορεί;»
«Πράσινο τσεμπέρι εφόρει κι' άσπρο καμπουχά,
μπελετζίκια είχε ζ' τα χέρια πόλαμπαν φωτιά.»
Κι ο Μανόλης μεθυσμένος και το πίστεψε,
πήγε 'ς σπίτι και τη βρήκε και τη σκότωσε.
Το πουρνό ξενηστικώθη το μετάνοιωσε
πήγε και που την εθάψαν και την έκλαιγε.
«Σήκω χάϊδω μ' σήκω άστρο μ', σήκω κι άλλαξε,
βάλε τα χρυσά σου ρούχα κ' έβγα 'ς το χορό
να σε διούνε τα κορίτσια να μαραίνωνται
να σε διουν τα παλληκάρια να ζουλεύουνε
να σε διω κ' εγώ ο καϋμένος και να χαίρωμαι.»
Μα η Χάϊδω σκοτωμένη δεν τον άκουγε
κι αυτός βγάζει το σπαθί του και σκοτώνεται.

(Φιλήντας Κυζίκου)

[ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 189-202-25]



21. ΑΤΙΤΛΟ

Ο Μανόλης κι Αποστόλης κι ο Γενίτσαρος
 'κεί που τρώγαν 'κεί που 'πίναν λογοφέρανε
 – Τι όμορφη γυναίκα πο 'χεις μπρε Γενίτσαρε!
 – Πού την είδες και την ξέρεις μπρε Μανόλαρε!
 – Μες στον γκιουλμπαχτσέ την είδα που σιργιάνιζε.
 – Αν την είδες και την ξέρεις, πες με τι φορεί;
 – Κόκκινο σαλβάρι 'φόρειε κι άσπρο μπαμπουκλί
 δαχτυλίδι του χεριού της δώδεκα μπουγκιώ
 τα διαμαντικά της 'φόρειε και τα δρόσιζε
 Σαν τον άκουσ' ο Μανόλης πολύ θύμωσε
 τρέχει πάει στο σπιτικό του και τη σκότωσε
 το πρωί ξεμεθυσμένος μοιρολόγαγε:
 – Σήκω, πάπια μ' σήκω, χήνα μ', σήκω κι άλλαξε
 βάλε τα χρυσά σου ρούχα και το φερετζέ.

.....
 Όταν την κατεβάζαν από τις σκάλες της
 μικροί μεγάλοι κλαίγαν, τις νοστιμάδες της.
 Όταν την επερνούσαν από τη γειτονιά
 μικροί μεγάλοι κλαίγαν και τα μικρά παιδιά.
 Όταν την κατέβαζαν μέσα στο μνήμα της
 μικροί μεγάλοι 'λέγαν να 'χης το κρίμα της.

(Σιγή Βιθυνίας)

[ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1132, σ. 67-68]



Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

22. Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ, Ο ΜΠΙΡΜΠΙΛΗΣ ΚΙ Ο ΡΕΣΟΥΛ-ΑΓΑΣ

Ο Μενούσης, ο Μπιρμπίλης κι ο Ρεσούλ-αγάς
σε κρασοπουλειό πηγαίνουν για να φάν', να πιουν.
Κει που τρώγαν, κει που πίναν, κει που γλένταγαν,
κάτι πέσαν σε κουβέντα για τις έμορφες.
– Όμορφη γυναίκα πο 'χεις, βρε Μενούσ'-αγά!
– Πού την είδες, πού την ξέρεις και τη μολογάς;
– Ψες την είδα στο πηγάδι, πο 'παιρνε νερό.
Της εγύρεψα νεράκι, μο 'δωσε να πιω,
της εδώσα το μαντίλι και μου το 'πλυνε,
και της είπα και δυο λόγια και τα δέχτηκε.
– Σαν την είδες και την ξέρεις, τι ρούχα φορεί;
– Άσπρο φερετζέ φορούσε και χρυσή ποδιά
και μεταξωτό μαντίλι γύρω στο λαιμό.
Κι ο Μενούσης μεθυσμένος πάει την έσφαξε,
το πρωί ξεμεθυσμένος πάει την έκλαιγε:
– Σήκου, ρούσα, σήκου πάπια, σήκου νεραντζιά.
Σήκου, ντύσου κι αρματώσου κι έβγα στο χορό,
να σε δουν τα παλικάρια να μαραίνουνε,
να σε δω κι εγώ ο καημένος να σε χαίρομαι.

(Δρόμπολη)

[Βασίλης Νίκας, *Δημοτικά τραγούδια της ελληνικής μειονότητας*, Τίρανα 1988, σ. 312].



23. MANUEL ET LE JANISSAIRE

*Allons, Manuel, allons, jeune homme, allons, bon enfant,
 tu as une femme si belle, et tu n'es pas gai?*
– Où l'as-tu vue, janissaire, et comment le sais-tu?
– Mois? je l'ai vue, je la connais et je l'aime.
– Si tu l'as vue, si tu la connais et si tu l'aimes,
quels habits portait-elle, et quel bonnet?
– Sa robe était blanche et son bonnet rouge.
– Et Manuel s'enivre et la tue. Le lendemain,
désespéré, il la pleure.
– Lève-toi, princesse, lève-toi, ma belle, et
habille-toi. Viens, lève-toi, pare-toi, et sors
pour aller danser. Que les pallicares te
voient et en sèchent! que je te voie aussi
moi, infortuné, et que ce soit ma joie!
Manuel était devenu fou.

[Le Comte de Marcellus, *Chants populaires de la Grèce moderne*,
 Παρίσι 1860, σ. 142]



24. MANUELE E IL GIANNIZZERO

«Via, Manuele, via, prod' uomo, via, buon figliuolo
Una bella moglie hai, né sei lieto?»
«Dove l' ha' tu vista? Come la conosci tu, di' giannizzero?»
«Io l' ho vista, e la conosco, e l' amo.»
«Poiché l' hai tu vista, e la conosci, e l' ami,
di che sorta vestiti portava? e che in capo?»
«Bianca gonnella portava, rossa acconciatura.»
E Manuele, briaco; e l' uccise.
La mane, sincero; e la piangeva:
«Levati, signora, e buona mia; leva, e mutati;
leva, e lavati; abbigliati, ed esci al ballo;
che ti veggano i prodi, e si struggano;
ti vegga ed io misero; e se gioisca.»

[N. Tommaseo / E. Pavolini, *Canti popolari greci*, Μιλάνο [1909],
σ. 117-118]



25. ΑΤΙΤΛΟ

Πέντ' ἄρχοντες κι' ὁ Μαυριανός ἀντάμα πορπατούσι
 Ρύμη(ν περι(δ)α(β)αίνουσι(ν και ρύμη(ν κατε(β)αίνου(ν
 Κι' αθθι(β)ολή(ν δεν εἶχασιν κι' αθθιο(β)ολή(ν εφέρα(ν
 Για της καλαῖς για της κακιαῖς και για της τιμημέναις
 Μ' ἐξεύγεν ὁ κυρ Μαυριανός κι' ας ἐπολυκαυκέτον
 – Ως εἶν' το μήλο(ν κόκκινο(ν και το κρουστάλιν ἀσπρο(ν
 Και το κη(δ)ώνιν ἀβλα(β)ον ἔτσ' εἶν' κ' ἐμοῦ ἡ κυρά μου
 Κα(ν)ένας δε(ν τ' ἀντίκρουσε μόνον ὁ συγ(γ)αμπρός του
 – Αλήθεια λέ(γ)εις Μαυριανέ κι' αλήθεια 'ποκαυκίεσαι
 Πώς εἶνε πλεῖ 'μορφήτερη, ἀμέ πολλά β(αν)εῖζει·
 Αρκόντισσα 'νε κι' ας πουλή πλούσια 'νε κι' ας β(αν)εῖζι
 – Μαχάρι και να 'β(αν)εῖζεν ἀσήμι(ν και λουγ(γ)άρι
 Ἀμέ β(αν)εῖζι το φιλί κ' ἐσένα ἐντροπιάζει
 – Ποιος να το (δ)η ποιος να το 'πῃ ποιος να το μαρτουριάνη
 – Ε(γ)ῶ το εἰ(δ)α και λέ(γ)ω το και μαρτουριῶ το κι' ὅλα
 Κι' α(ν) δε(ν πιστεύγῃς Μαυριανέ να σου το φανερόσω
 Πῇ(γ)αινε λούσου κι' ἄλλαξε και βάλ' ἀλλ' Ἀρκου ρούχα
 Και βάλε και του μαύρου σου ἀλλ' Ἀρκου χαλινάρια.
 Πέρασε 'που τη(ν ρύμη(ν της κι' ἐσσώμβα 'ς την αὐλή(ν της
 Και θε να ιδ(η)ς κυρ Μαυριανέ και θε να το πιστέψῃς
 'Πῇ(γε(ν κ' ἐλούσθη κ' ἡλλαξε(ν κ' ἡ(β)αλε(ν ἄλλα ρούχα
 Κ' ἡ(β)αλε(ν και του μαύρου του ἀλλ' ἄρκου χαλινάρια
 Δια(β)αίν' ἀπού τη(ν ρύμη(ν της περνά 'που την αὐλή(ν της
 Και γνέφει της με το βεργί γνέφει της με το μήλον
 – Ποιος εἶν' ἐδῶ πορτιάτορας ποιος εἶνε ποροστάτης
 Ν' ανοίξῃ την αὐλόπορτα(ν να μπω να συργιανίσω
 Κι' ανοι(γ)ου(ν του Κυρ Μαυριανού κ' ἐμπαίνει κι ἀποθέτει
 Και μέσα 'ς τα μεσάνυχτα μαύρος τ' ἐχειλημίνδρα
 – Ὁ Μαύρος που χειλημινδρά 'σα(ν) του κυρ Μαυριανού 'νε
 – Μωρή σκύλλα μωρ' ἀνομη μωρή κακὴ γ(υ)ναῖκα
 Το(ν) μαύρο(ν μ' ἀνεγνώρισες κ' ἐμέ δεν ἐγνωρίζεις
 Και βγάλλει το σπαθάκι(ν του τη(ν κεφαλὴ(ν της κόβγει
 Κι' ἀπῆτις την ἀπόσφαξεν ἐκρολυπήθηκ(ε)ν την
 – Εδῶ χειλούρια κόκκινα ἀμ' εἶνε 'ξασπρισμένα
 Εδῶ στηθούρια ξέξασπρα ἀμ' εἶνε μαραμμένα

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

Εδώ ‘μματάκια ‘λόμαυρα αμ’ είνε φιλημένα
Φεύγει μισεύγει κλαίοντας ’ς τη[ν συνο(δ)ιάν του ‘πά(γ)ει
– Πώς ήκαμες κυρ Μαυριανέ εί(δ)ες κ’ επιστεψές μου;
– Μακάρ’ ας ήμη(ν σα(ν κι’ οψές κι’ ας είχεν κ’ άλλους
τόσους.

(Κάρπαθος)

[Εμμ. Μανωλακάκης, *Καρπαθιακά*, Αθήνα 1896, σ. 229-230, άσμα 19]



ΠΙΝΑΚΑΣ Ι

Αφ. παραλλαγής	Περιοχή προέλευσης	Χρονολογία καταγραφής* ή έκδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Όνομα του ήρωα	Πηγή
1	Αιγαίο ΒΔ (Θάσος)	1953*	–	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια /4.23/αρ. 1806, σ. 297, 38
2	Αιγαίο ΒΔ (Πέτρα Λέσβου)	1940*	–	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1446Α, σ. 85
3	Αιγαίο ΒΔ (Χίος)	–*	–	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 361, σ. 18
4	Αιγαίο ΒΔ (Βίος Χίου)	–*	Ο Μανώλης	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια 4.23/αρ. 117-120, 1
5	Αιγαίο ΒΔ (Περδίσι Ικαρίας)	1940*	Μενούσης	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/χωρίς αριθμηση
6	Αλβανία (Δίβρη Ριζών Δελβίνου)	1951*	–	Αντώνης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1665Α, σ. 65
7	Αλβανία (Δρόμπολη)	1988	Ο Μενούσης, ο Μπιρμπίνης κι ο Ρεσούλαγας	Μενούσης	Βασίλης Νίκας, Δημοτικά τραγούδια της ελληνικής μειονότητας, Τίρανα 1988, σ. 312, αρ. 218
8	Δωδεκάνησα (Αστυπάλαια)	1957*	–	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 2248, σ. 195
9	Δωδεκάνησα (Ρόδος)	1939	Ο Μανώλης κι ο Γενίτσαρος	Μανώλης	Αναστ. Βρόντης, Ροδιακά, 1939, σ. 72-73
10	Ελλάδα (χωρίς τοπικό προσδιορισμό)	1930	Η γυνάικα του Μανώλη	Μανώλης	Περ. Οικογένεια, Αθήνα, έτος Δ΄, περ. Β΄, αρ. φ. 8 (23.2.1930), αρ. 180, σ. 241
11	Ελλάδα (χωρίς τοπικό προσδιορισμό)	1896	Ανέκδοτον δημώδες ποίημα	Μανώλης	Κων. Φ. Σκόκος, Εθνικόν Ημερολόγιον 1896, σ. 354

Αρ. παραλλαγής	Περιοχή προέλευσης	Χρονολογία καταγραφής* ή έκδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Όνομα του ήρωα	Πηγή
12	Ελλάδα (χωρίς τοπικό προσδιορισμό)	2000	Ο Μενούσης	Μενούσης	Γιαν. Κορίδης, <i>Τα ωραιότερα δημοτικά τραγούδια</i> , τόμ. Δ΄, Αθήνα 2000, σ. 145
13	Ελλάδα (χωρίς τοπικό προσδιορισμό)	1937	Μπρε Μανώλη μπρε λεβέντη...	Μανώλης	Επ. Χρυσανθόπουλος, <i>Νεοελληνική Ανθολογία 800-1936</i> , Αθήνα 1937, σ. 31
14	Ήπειρος (Κόνιτσα)	1953	–	Αντώνης	Χαρ. Ν. Ρεμπέλης, <i>Κονιτισιώτικα</i> , Αθήνα 1953, σ. 37
15	Ήπειρος (Κόνιτσα)	1929*	–	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4,23/αρ. 1569
16	Ήπειρος (Κωστώνα Θεσπρωτίας)	1963*	Ο Μενούσης	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4,23/αρ. 2749, σ. 150, 35
17	Ήπειρος (Λοζέτσι)	1940*	–	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4,23/αρ. 1422, σ. 251· πβ. Γ. Κ. Σπυριδάκης /Α. Μέγας / Δ. Α. Πετρόπουλος, <i>Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Εκλογή)</i> , τόμ. Α΄, Αθήνα 1962, σ. 374-375.
18	Ήπειρος	1927	Ο Μπριμπίνης και ο Μενούσιάγας	Μενούσης	Σπ. Μουσελμής, «Δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου», <i>Ηπειρώτικα χρονικά</i> 2 (1927), σ. 310-311
19	Ήπειρος (Πάπιγκο)	1939*	Ο Μενούσης	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4,23/αρ. 1370, σ. 221
20	Ήπειρος (Ζαγόρι)	–*	–	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4,23/αρ. 1572, σ. 118
21	Ήπειρος (Σούλι)	1933*	Ο Μενούσαγας	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4,23/αρ. 976, σ. 54
22	Ήπειρος	1891*	–	Αντώνης	<i>Ζωγράφειος Αγών Α΄. Μνημεία της ελληνικής αρχαιότητας</i> , Κωνσταντινούπολη 1891, σ. 70, αρ. 8

23	Ήπειρος	-	Ο Μενούσης	Μενούσης	Θ. Παπαστυρόπουλος, <i>Ελληνικοί χοροί</i> , σειρά β', χ.τ. χ.χ., σ. 37, 1
24	Ήπειρος	1935	Ο Μενούσης	Μενούσης	Πέλος Κατσέλης, «Ο Μενούσης», <i>Νεοελληνικά Γράμματα</i> 36 (15.12.1935), σ. 8
25	Ήπειρος	1951*	-	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1665 Β, σ. 107
26	Ήπειρος	1995	Ο Μενούσης	Μενούσης	CD «Τραγούδια από τα Γιάννινα», του Νίκου Τζάρα· επανέκδοση Μάρκου Δραγούμη, ΚΜΣ, 1995
27	Ήπειρος	1958	Φόνος συζύγου	Μενούσης	Δημ. Πετρόπουλος, <i>Ελληνικά δημοτικά τραγούδια</i> , τόμ. Α', Αθήνα 1958, σ. 118-119
28	Ήπειρος	1946	Η γυναικία του Αντώνη	Αντώνης	Π. Χριστοφορίδης, <i>Ελλάδα. Τα τραγούδια του λαού μας</i> , Αθήνα [1946;], σ. 30
29	Ήπειρος (Γιάννενα)	1941*	-	Μενούσης	Χρ. Λεάν. Βρανούση
30	Ήπειρος (Σούλι)	1968	Του Μενούσι	Μενούσης	Σπ. Μουσελίου, «Δημοτικά τραγούδια της Ηπείρου, περιφέρειας Σουλίου (ανεκδοτά)», <i>Ηπειρώτικη Εστία</i> 12 (1968), αρ. 113
31	Ήπειρος (Σούλι)	1968	Παλληγάρα σποτετούσαν	Αντώνης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 114
32	Ήπειρος	1940	Μενούσης	Μενούσης	<i>Ελληνικοί χοροί</i> , συλλογή Χ. Σακελαρίου, Αθήνα 1940, αρ. 28

Αρ. παραλλαγής	Περιοχή προέλευσης	Χρονολογία καταγραφής* ή έκδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Όνομα του ήρωα	Πηγή
33	Ήπειρος (Παραμυθιά)	1938*	Τ' Αντώνη	Αντώνης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1365, σ. 176, 149
34	Ήπειρος (Παραμυθιά)	1938*	Του Μενούσιαιγα	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1365, σ. 175, 148
35	Ήπειρος-Θεσσαλία (Τρίκκαλα)	1929	Τραγούδι ηπειρωτοτρικαλινό	Μενούσης	Εφημ. <i>Πρωΐα</i> (11.12.1929)
36	Θεσσαλία (Σοφάδες Καρδίτσας)	1962*	Ο Μενούσης	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 2446, σ. 78, 1
37	Θεσσαλία (Τύρναβος)	1931	–	Μανώλης	Αγλ. Τζόρτζανος, «Θεσσαλικά του Τυρνάβου», <i>Θεσσαλικά Χρονικά</i> 2 (1931), σ. 34
38	Θεσσαλία (Καρατσόλι Τυρνάβου)	1902*	–	Ανώνυμος	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 658
39	Θεσσαλία (Λάρισα)	1825	Ο Μανώλης και ο Γανήσαφης	Μανώλης	Cl. Fauriel, <i>Chants populaires de la Grèce moderne</i> , τόμ. 2, Παρίσι 1825, σ. 132-133
40	Θεσσαλία	1850	Ο Μανώλης και ο Γανήσαφης	Μανώλης	Αντ. Μανούσος, «Τραγούδια εθνικά», συναγμένα και διασαρηνισμένα, Κέρκυρα 1850, σ. 196-197
41	Θεσσαλία (Λάρισα)	[1814]	Του Μανώλη	Μανώλης	W. von Haxthausen, <i>Neugriechische Volkslieder</i> , Münster 1935, σ. 60
42	Θεσσαλία	1899	Η Ελέγκω	Μανώλης	Δωδώνη, Εικονογραφημένον Ηπειρωτικόν Ημερολόγιον, έτος Β' (1899), στο τέλος

43	Θεσσαλία	1928	–	Μανώλης	Ευαγγ. Τζιάτζιος, <i>Τραγούδια των Σαρακατσαναίων</i> , Αθήνα 1928, σ. 74
44	Θράκη	1939	Ο Μανώλης	Μανώλης	<i>Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού</i> 5 (1939), σ. 210
45	Θράκη (Αβδηρα)	1961*	–	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4,23/αφ. 2392, σ. 104–105
46	Θράκη (Αβδηρα)	1961*	–	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4,23/αφ. 2392, σ. 244–245
47	Θράκη	1928	Η κακολογία	Μανώλης	Αστέρ. Ζήκος, «Τραγούδια με μουσική συλλογή», <i>Θρακικά</i> 1 (1928), σ. 421
48	Θράκη	1905	Μπρε Μανώλη, μπρε λεβέντη	Μανώλης	Γ. Παχτίκος, 260 ελληνικά άσματα, Αθήνα 1905, σ. 206–207
49	Θράκη, Αν. (Φιλιππούπολη)	1934	Ο λαλητάς Μανώλης	Μανώλης	Μυρτίλος Αποστολίδης, «Τραγούδια των Φιλιππουπολιτών κατά τον 19ον αιώνα», <i>Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού</i> 1 (1934–5), σ. 227
50	Θράκη, Αν. (Αδριανούπολη)	1935	Βρε Μανώλη	Μανώλης	Πολ. Παπαχριστοδούλου, «Βαλλίσματα θρακικά», <i>Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού</i> 2 (1935–6), σ. 154
51	Θράκη, Αν. (Αδριανούπολη)	1891*	Η διαβολή	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4,23/αφ. 160, σ. 186–187
52	Θράκη, Αν. (Μεσημβρία)	1937*	–	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4,23/αφ. 1104Α, σ. 27

Αρ. παραλλαγής	Περιοχή προέλευσης	Χρονολογία καταγραφής* ή έκδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Όνομα του ήρωα	Πηγή
53	Θράκη, Αν. (Ραβδίας Μεσημβρίας)	1937*	–	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αφ. 1104Γ, σ. 78
54	Θράκη, Αν. (Σαμιάκοβο)	1937	Ο Μανωλάκης	Μανώλης	Πολ. Παπαχριστοδούλου, «Τραγούδια Θράκης», Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού 4 (1937-8), σ. 115-116
55	Ιόνιο (Εξαγωγή Ιθάκης)	1956*	–	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αφ. 2194, σ. 475
56	Ιόνιο (Αγ. Σαράντα Ιθάκης)	1972*	Ο Μενούσης	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αφ. 3644, σ. 19-21
57	Ιόνιο (Μεγανήσι Λευκάδας)	1958*	–	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αφ. 2276, σ. 411
58	Ιόνιο (Κάβαλλος Λευκάδας)	1985	Ο Μενούσης	Μενούσης	Παντ. Κοντομύτης, Δημοτικά τραγούδια της Λευκάδας, Αθήνα 1985, σ. 140
59	Ιόνιο (Λαγκαδάκια Ζακύνθου)	2008*	–	Μενούσης	Πληροφορήτρια Νικολέττα Αρβανιτάκη
60	Ιόνιο (Πάξοι)	–*	Ο Ματινιώλης	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αφ. 133-95-52
61	Καππαδοκία (Σινασός)	1899	Μπρε Μανώλη, μπρε λεβέντη	Μανώλης	Ι. Σαραντιδής Αρχέλαος, Η Σινασός, Αθήνα 1899, σ. 170
62	Καππαδοκία (Προκόπι)	1988	Μπρε Μανώλη, μπρε λεβέντη μπρε καλό παιδί	Μανώλης	Λαζ, Γ. Ευπραξιάδης, Το Προκόπι η πατρίδα μου, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 321-322

63	Κρήτη (Μονοφάτσιο)	1935	Τα κακά της μέθης	Μενούσης	Διδασκαλική Ζωή, έτος Α´ (1935-1936), σ. 159
64	Κυκλάδες (Αμοργός)	1857*	Ο Μανώλης ο λεβέντης	Μανώλης	ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/αρ. 1684 Α, σ. 207, 169
65	Κυκλάδες (Μήλος)	1959*	—	Μενούσης	ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/αρ. 2304, σ. 289-290
66	Κυκλάδες (Απείρανθος Νάξου)	1930*	—	Μανώλης	ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/χωρίς αριθμηση
67	Κυκλάδες (Απείρανθος Νάξου)	1925*	—	Μανώλης	ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/αρ. 1441, σ. 304
68	Κυκλάδες (Τζιάδος Τήνου)	1895*	—	Μανώλης	ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/αρ. 1399, σ. 39
69	Κυκλάδες (Χατζηράδο Τήνου)	1895*	—	Μανώλης	ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/αρ. 1399, σ. 41
70	Κύπρος	1927	Το τραούδι του καπιτάμ Μανώλη	Μανώλης	Κ. Α. Π[ηλαβάκης], Κυπριακά 5 (1927), σ. 212-214
71	Κύπρος	1927	Το τραούδι του Μανώλη	Μανώλης	Κ. Π. Χατζηιωάννου, «Κυπριακά τραγούδια», Λαογραφία 11 (1934-1937), σ. 621-624
72	Μακεδονία (Πεντάλοφος)	1955*	—	Γιαννάκης	ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/αρ. 2154 Α, σ. 61
73	Μακεδονία (Βέροια)	1938*	—	Αντώνης	ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/αρ. 1429, σ. 71, 115
74	Μακεδονία (Βέροια)	1938*	Μπρε Μανώλη μ’	Μανώλης	ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/αρ. 1429, σ. 82, 129
75	Μακεδονία (Χαλκιδική)	—*	—	Μανώλης	ΚΕΕΑ/Επύλλια/4.23/αρ. 1 (59-60, 38)

Αρ. παραλλαγής	Περιοχή προέλευσης	Χρονολογία καταγραφής* ή έκδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Όνομα του ήρωα	Πηγή
76	Μακεδονία (Χαλκιδική)	—*	—	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 235-159
77	Μακεδονία (Θεσσαλονίκη)	—*	Η μετάνοια	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 386, σ. 134
78	Μακεδονία (Στενήμαχος)	1938	—	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1154, σ. 14
79	Μακεδονία (Σιάτιστα)	—*	—	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 985, σ. 139, 2
80	Μακεδονία (Μηλιά Κοζάνης)	1965*	Ο Μενούσιος	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 2959, σ. 367-8
81	Μακεδονία (Γκριντάδες Γρεβενών)	—	—	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 59, σ. 96, 261
82	Μ. Ασία (Φιλήνητας Κουζίκου)	—*	Ο ζουλιάρης	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 189, σ. 202, 25
83	Μ. Ασία (Λιβύσσιο)	1941*	Ο Μανώλης κ' η όμορφη γυναίκα του	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 2196, σ. 89
84	Μ. Ασία (Τραπεζούντα)	—*	Ο Μανώλης κ' η γυναίκα του	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/ανέκδοτη συλλογή Ι. Βαλαβάνη
85	Μ. Ασία (Πύργος Δέρκων)	1905	Μπρε Μανώλη, μπρε Λεβέντη	Μανώλης	Γ. Παχτίκος, 260 ελληνικά άσματα, Αθήνα 1905, σ. 207
86	Μ. Ασία (Σιγγή Βιθυνίας)	1937*	—	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1132, σ. 67-68
87	Μ. Ασία (Ρεϊζ-δερέ Σμύρνης)	1939*	—	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αρ. 1379, σ. 81
88	Πελοπόννησος (Μάνη)	1870	—	Μανώλης	Νεοελληνικά Ανάλεκτα Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσού Α' (1870), σ. 91

89	Πελοπόννησος (Κορώνη)	1938*	–	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αφ. 1159Γ, σ. 14
90	Πελοπόννησος (Λιγουριό Αργολίδας)	2006*	Ο Μανούσης, ο λεβέντης	Μενούσης	Πληροφορήτρια Ελένη Δ. Λιάτα
91	Πόντος (Κερασούντα)	–*	Ο Μανώλης φρονεύων την γυναίκα	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αφ. 31, σ. 280, 12
92	Πόντος (Χαλδία)	1946	Ο Μανόλης	Μανώλης	Γ. Κανδηλάπτης, «Δημοτικά άσματα Χαλδίας», <i>Αρχαίον Πόντου</i> 12 (1946), σ. 222-223
93	Πόντος (Ινέπολη)	1946	Η γυναίκα και ο γενίτσαρος	Μανώλης	Κ. Αλεξιάδης, «Δημώδη άσματα Ινεπόλεως (Αβωνοτειγικά)», <i>Αρχαίον Πόντου</i> 12 (1946), σ. 156-157
94	Πόντος (Βατούμ)	1910	Ο Γιαννούλης	Γιαννούλης	Παντ. Μετανοφρύδης, <i>Η εν Πόντω ελληνική γλώσσα</i> , Βατούμ 1910, σ. 70
95	Σποράδες (Σκύρος)	1940	–	Μανώλης	Νίκη Πέριδικα, <i>Σκύρος</i> , τόμ. Α΄, 1940, σ. 182
96	Στ. Ελλάδα (Βουτάς Ευβοίας)	1965*	Βρε Μανώλη, βρε λεβέντη, βρε καλό παιδί	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αφ. 2951, σ. 29
97	Στ. Ελλάδα (Γουριά Μεσολογγίου)	1950*	Του Μενούση	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αφ. 1617, σ. 11-12, 6
98	Στ. Ελλάδα (Άγ. Βλάσας Ευρυτανίας)	–*	–	Μανώλης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αφ. 765, σ. 21
99	Στ. Ελλάδα (Αιτωλία)	1926*	–	Μενούσης	ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23/αφ. 1542, σ. 347, 8
100	Στ. Ελλάδα (Παργιά Αιτωλοακαρνανίας)	2007*	Ο Μενούσης	Μενούσης	Πληροφορήτής Δημήτρης Τσερές

ΠΙΝΑΚΑΣ II

α/α	Γλεντοκόποι	Παραλλαγές*
1	Μανώλης + φίλοι	2, 3, 4, 8, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 74, 79, 81, 83, 84, 85, 87, 90, 95, 96
2	Μανώλης + παλικάρια	77, 82
3	Μανώλης + γεροντάκια	75, 76
4	Μανώλης + Γιανίτσαρος	9, 10, 11, 13, 39, 40, 44, 46, 91, 92, 93
5	Μανώλης + Αποστόλης + Γενίτσαρος	86
6	Μανώλης + Σιαΐνης	37
7	Μανώλης + Ντερβίσης + Γενίτσαρος	42, 53, 78
8	Μανώλης + Ντερβίσης + Γιουσούφ αγάς	98
9	Μανώλης + Ντερβίσης + Μενούσαγας	12
10	Μανωλάκης + Τσιτσούκ Αλής	1
11	Μενούσης + Μπιρμπίλης + Ρεσούλ αγάς	7, 16, 23,
12	Μενούσης + Μπιρμπίλης + Γιαννίτσαρης	20
13	Μενούσης + Ντελ(ρ)βίσης + Μπεκέρ αγάς	56, 57
14	Μενούσης + Μπιρμπίλης + Μπεκέρ αγάς	89
15	Μενούσης + Μπιρμπίλης + Μεχ(εϊ)μέτ αγάς	32, 36, 52, 73, 63
16	Μενούσης + Ρεσούλης (Ρισιούλης ή Βεούλης) + Μενούσαγας	17, 18
17	Μενούσης + Μεμέτης + Μεμέτ αγάς	65
18	Μενούσης + Μπερμπάτης + Μενούσαγας	45
19	Μενούσης + Μπετούσης + Μπεκέρ αγάς	55
20	Μενούσης + Μπιρμπίλης + Μενούσιαγας	19
21	Μενούσης + Ρουσούλης + Μπιρμπίλιαγας	97
22	Μενούσης + Ρεσούλης + Μεχμέτ αγάς	80
23	Μενούσης + Πιπίνης + Μεχμέτ αγάς	5
24	Μενούσης + Μπεκίρης + Μπερμίλιαγας	58
25	Μπιρμπίλης + Ρεσούλης (Βεούλης) + Μενούσαγας	15, 21, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 34
26	Μενούσης + Γιαννούσης + Ρεσούλ αγάς (ή Μεχμέτ αγάς)	100
27	Διρβίσης (ή Ντιρβίσης) + Μπινούσης + Διρβέναγας (ή Ντιρβέναγας)	99
28	Μανούσαγας + άλλοι	35
29	Αντώνης + παλικάρια	6, 14, 22, 28, 31, 33, 73
30	Γιαννάκης (Κωνσταντάκης)	72
31	Γιαννούλης	94
32	Ειδικές περιπτώσεις όπου δεν υπάρχει γλέντι	38, 41, 70, 71, 88

* Οι αριθμοί αντιστοιχούν στους αριθμούς παραλλαγών του πίνακα I.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΙΙ

Χώρος διασκέδασης	Παραλλαγές*
Κρασσολουειό (γκασσαπλειό)	5, 6, 7, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 52, 56, 57, 58, 59, 65, 73, 80, 89, 97, 98, 100
Καπηλειό	82
Κρασσοκουρούπα	63
Καφενές	93
(Τρικκαλινή) ταβέρνα	35, 99
Σπίτι Μανώλη	44, 54, 55, 70, 71, 88
Ισκιά (δασιά) πλατάνια	1, 75, 76, 77
Αορίστως κάπου τρων και πίνουν	12, 37, 38, 45, 55, 86
Δεν γίνεται λόγος για γλέντι	2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 13, 16, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 60, 61, 62, 64, 67, 68, 69, 72, 74, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 87, 90, 91, 92, 94, 95, 96

* Οι αριθμοί αντιστοιχούν στους αριθμούς παραλλαγών του πίνακα Ι.

ΠΙΝΑΚΑΣ IV

Τόπος συνάντησης	Παραλλαγές*
Γκιούλμπαξε	1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 22, 28, 31, 33, 37, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 64, 66, 67, 68, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93
Περιβόλι	41, 70, 71
Πηγάδι	5, 7, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 43, 45, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 65, 72, 89, 90, 97, 98, 100
Βρύση	99
Άλλοι τόποι	ταβέρνα (60)· καφασωτό (42), κούνιες στον οντά (88)
Δεν αναφέρεται	38, 39, 40, 61, 62, 69, 79, 94, 96

* Οι αριθμοί αντιστοιχούν στους αριθμούς παραλλαγών του πίνακα I.

ΠΙΝΑΚΑΣ V

Ενδυματολογικά σημάδια	Παραλλαγές*
Άλικ' αντερί με χρυσά κουμπιά στο λαιμό δυο αρμαθιές φουριά στα χέρια της ΄ξήντα εξαιριές	93
Ασημένια αλυσίδα και χρυσό σταυρό και μεταξωτό μαντήλι γύρω στο λαιμό	15
Ασημένια βρακοζώνια και χρυσή πουδιά	80
Ασημένιο φουστάνι με χρυσό λουρί	36
Άσπρη αλατζένια φόραε ποδιά, γύρω στο λαιμό της κίτρινα φλωριά	35
Άσπρον αλατζιά, κεντητή ποδιά	19
Άσπρον αλατζιά φορούσε και λιανά κουμπιά και τριγύρω στο λαιμό της κίτρινα φλωριά	28, 31
Άσπρον κιάμουχαν, μαύρον χαφταλίν, και πιλιαζίκ' σο χέρον ατς χιλοφίλυρον	94
Άσπρον κάμουχα φορούσε κι' άλλη κατσιτιά σαλματένια βρακουζούνια κι χρυσιά πουδιά	78
Άσπρο ντουλαμά	72
Άσπρο ντουλαμά, κόκκινη ποδιά	73
Άσπρο φερεντζέ και χρυσή ποδιά και μεταξωτό μαντήλι γύρω στο λαιμό	7
Άσπρο φερεντζέ και χρυσά κουμπιά	5, 63
Άσπρο φερεντζέ και λιανά κουμπιά	33
Άσπρο φερεντζέ, κόκκινο σαδέ	22
Άσπρο φερεντζέ φορούσε και λεβί ποδιά και τριγύρω στα μαλλιά της κίτρινα φλουριά	89
Άσπρο φερεντζέ φορούσε και χρυσά φλουριά κόκκινο φουστάνι είχε παρδαλή ποδιά και ανάμεσα στα στήθια είχε μιαν ελιά	32
Άσπρο φόρεμα φορούσε με χρυσά φλωριά κι είχε φούστα με γαϊτάνι, κάλτσες μάλλινες	23
Άσπρο φόρεμα φορούσε και ντουλμά βρακί κι ασημένια βρακοζώνια μες στη μέση της	29
Άσπρο φουστάνι, κόκκινο κουκλί	39, 40

Ενδυματολογικά σημάδια	Παραλλαγές*
Τα βασιλικά εφόρ' νεν και τα ρούσικα, πράσινον καφτάν' εφόρ' νεν κι άσπρον τεμχανέν εξήντα παραδών βραχάλιν είχεν 'ς το χερ ντης κι εβδομήντα φλουρά τσίλικά σ' την καρδάν της	92
Γιαλελί φουστάνι εφόρειε τζε λινό βρακί	66
Γκιουλγκερί σαλιβάρι φορούσε τορομπί	45
Γκιουγκιουλί σαλβάρ φορούσε κι άσπρο διλαγιέ bιλετζίκια στα ποδάρια και στα χέρια της	44
Γκιουγκιουλί σαλβάρι κι άλικο τζουμπέ	51
Γκιουγκιουλί σαλβάρι κι άλικο τζουμπέ, κεντημένη βρακοζώνα κι άσπρα γεμενιά	47, 50
Γούνα κοντογούνα κι άσπρον ντουλαμά	43
Κεντημένη βρακοζώνα και χρυσό βρακί	12
Κόκκινα ρούχα βαστάει και λιανά-ι-κουμπιά, γύρω-γύρω στο λαϊμό της κίτρινα φλωριά	6
Κόκκινο σαλβάρι φόρειε κι άσπρο μπαμπουκλί, δαχτυλίδι του χεριού της δώδεκα μπουγκιώ τα διαμαντικά της 'φόρειε και τα δρόσιζε	86
Κόκκινο τζεβέρ' εφόρειε και χαρέ βρακί και ο σούρτης του βραχιού τζης άσπρο bonası	67
Κόκκινο φουστάνι εφόρειε πράσινο βρακί	2
Κόκκινο (ή πράσινο) φουστάνι και ντουρπάν βρακί	11
Κόκκινο φουστάνι κι άσπρονε γκελέ	55
Κόκκινο φουστάνι, κεντητή ποδιά	58
Κόκκινο φουστάνι, παρδαλή ποδιά	18, 24, 27, 30, 42
Κόκκινο φουστάνι, πράσινη ποδιά	21, 97
Κόκκινο φουστάνι, λευκή ποδιά	10, 90
Κόκκινο φουστάνι εφόρειε τζε τσιπά ντερί και ο σούρτης του βραχιού τζη άσπρος babouklás	66
Κόκκινο τζιομπέ κι άσπρο ταραϊ	75, 77
Κόκκινο τζιομπέ κι αργυρό γελέ	60
Μαύρο φερεντζέ φορούσε, γκιουλγκουλί βρακί συρματένια βρακοζώνη ξηνταδυό γλοσό	46

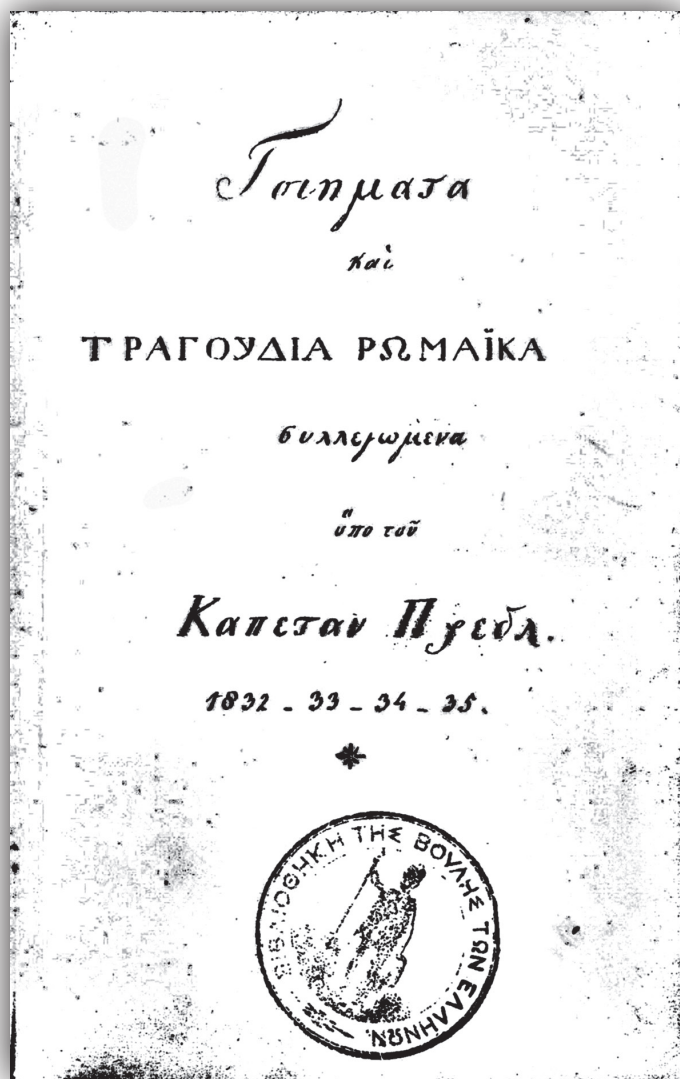
Ενδυματολογικά σημάδια	Παραλλαγές*
Νεραντζί φουστάνι κι άσπρο ντουλαμά	1
Νεραντζί φουστάνι κι ακαμπά βρακί	87
Νικουργιουλί σαλβάρι κι άσπρο λιμπαντέ και γκερντανί στο λαιμό της	54
Ντιζικλό φουστάνι κι αντιμπά βρακί	3
Ουρανί φουστάνι φόραε, άσπρα γεμενιά, κεντημένη βρακοζώνα, κεντητό βρακί	48, 85
Πράσινο καβάδι και ροδί βρακί	4, 9
Πράσινο καβάδι 'φόρει και ρουδί βρακί, κεντημένη βρακοζώνη και σαγιά βαθύ, και τα μετσοπάπουτσά της χρουσομουσαμάς. Και βρασόλια διαμαντένια και με έσφαξε.	64
Πράσινο φουστάνι	95
Πράσινο φουστάνι, παρδαλή ποδιά	17
Πράσινο σαλβάρι κι άλικο αντερί κεντημένη βρακοζώνα κι άσπρα γειμινιά και στον κόρφο της τον άσπρο είχε μιαν ελιά	49
Πράσινο τσεμπέρι κι άσπρο καμουχά και στα χέρια μπελετζίκια	82
Πράσινο τζιομπέ, κατεφέν ντιρί	76
Πράσινο τζιομπέ, στίπα καναργιά	74
Σαρί σαλβάρι, πράσιν' αντερί	61, 62
Τριανταδυό φλουριά 'χεν μέσα στην καρδιάν	84, 91
Τζανφέ φουστάνι κι άλικο κοντό	88

* Οι αριθμοί αντιστοιχούν στους αριθμούς παραλλαγών του πίνακα Ι.

ΠΙΝΑΚΑΣ VI

Ενδύματα-κοσμήματα	Παραλλαγές*
αλατζάς	19, 28, 31
αλυσίδα	15
αντερί	49, 61, 62, 66, 76, 93
βρακί	2, 3, 4, 9, 11, 12, 29, 46, 48, 64, 66, 67, 85, 87
βρακοζώνη	12, 29, 46, 47, 49, 50, 64, 80
βραχιόλι (ή μπελετσίκι)	44, 64, 82, 92, 93, 94
γεμενιά	47, 48, 49, 50, 85
γ(κ)ελέ	55, 60
γιορντάνι	54
δαχτυλίδι	86
καβάδι	4, 9, 64
κάλτσες	23
καμουχάς	78, 82, 94
καφτάνι	92
κοντογούννα	43
κουκλί	39, 40
κουμπιά	5, 6, 28, 31, 33, 63, 93
λιμπαντές	54
λουρί	36
μαντήλι	7, 15
μετσοπάπουτσα	64
μπαμπουκλί	66, 86
ντιλαγιές	44
ντουλμάς	1, 72, 73
ποδιά	7, 10, 17, 18, 19, 21, 24, 27, 30, 32, 34, 35, 58, 73, 78, 80, 89, 90, 97
σαλ(ι)βάρι	44, 45, 47, 49, 50, 51, 54, 61, 62, 86
σούρτης	66
σταυρός	15
τεμχανές	92
τζιο(ου)μπές	47, 50, 51, 60, 74, 75, 76, 77
τσεμπέρι	45, 67, 82
τσίπα	74
φερεντζές	5, 7, 22, 32, 33, 46, 63, 89
φλωριά	6, 23, 28, 31, 32, 35, 84, 89, 91, 92, 93
φρουστάνι	1, 2, 3, 10, 11, 17, 18, 21, 23, 24, 27, 30, 34, 36, 39, 40, 48, 55, 58, 66, 85, 87, 88, 90, 95, 97

* Οι αριθμοί αντιστοιχούν στους αριθμούς παραλλαγών του πίνακα I.



ὁ Μανόλης καὶ ὁ Ιανιτζάκης.

159.

Μρξε! Μανόλη, μρξε! λεβεντή, μρξε!
καλὸ παιδί,
εὐβοσφὴν γυναικα ἔχεις, καὶ δὲν λαί-
τρεβαί!
"ποῦ τὴν εἶδες; ποῦ τὴν ξεύης, μρξε!"
Ιανιτζάκη!
γὰρ τὴν εἶδα, καὶ τὴν ξεύω, καὶ τὴν ἀγάπω.
"δὴν τὴν εἶδες, καὶ τὴν ξεύης, καὶ τὴν
ἀγάπας,
"τί λογιῶ φοβία φόρουε, καὶ τί ραβταῖ;-
"ἄπρον φουστάνι φόρουε, κοκκινὸν κούλι."
κ' ὁ Μανόλης μετέδμενος καὶ τὴν ἐσφαῖξε.
τὸ πρῶτ' ξεμεσίδμενος καὶ τὴν ἐκλαίει.
"θῆκος, δαμνά καὶ καλή μου, θῆκου καλ-
λάξε,
"θῆκος, νύψος καὶ στολιχίδου, κ' ἔργα
στον λόγον.

154.
να εἶδουν τὰ παλαιὰ, να μαζαί-
ωνται,
να εἶδω κ' ἐγὼ καί μενος, καὶ να δαί-
σομαι. —
ἡς Λαίρα, in Υφ' Βαλιν.

[Βιβλιοθήκη της Βουλῆς των Ελλήνων, χφ. 28]

		Λεάνδρος Βρανούσης 1941
	Ὁ Μπεμπήλης, κι ὁ Ρανσούλης κι ὁ Μανούσιλας σέ κρασοῦπουλιό πηγαῖαν, χιὰ νὰ φᾶν, νὰ πιοῦν. Κεῖ ποὺ τραῦγαν, κεῖ ποὺ πίναν, κεῖ ποὺ ῥένταζαν, κάτι πῆσαν σὲ κουβέντα γιὰ τίς ἑμορφες: ποῖα εἶναι μαύρη, ποῖα εἶναι ροῦσα πᾶν ἐπιμηλάκι, — Ὁμορφὴ γυναῖκα πῶχεις, βρέ Μανούσιλα! — Ποῦ τὴν εἶδες καὶ τὴν ξέρεις καὶ τί μοιλογᾷς; — Φές τὴν εἶδα ἐξὸ πηγᾶδι πῶπαυρε νερό καὶ τῆρίχνω τὸ μαγεῆλι καὶ μοῦ τῶπλυνε καὶ τῆς φέκωσα νοράκι, μᾶδωσι νὰ πιῶ... — Ἰὰν τὴν εἶδες καὶ τὴν ξέρεις πῆς μας τί φορεῖ — Ἄσπρο φόρμα φοροῦσε καὶ ντουλῆμα βρακί κι ἀσημένια βραχιόλινά μες εἰς μεσὶ της Κι ὁ Μανούσιλας μεθυμένος πᾶει τὴν ἔσφαξε τὸ πρῶτ' ἐξεμυθισμένος πᾶει τὴν ἔκλειψε: — Σὲ πᾶν πᾶνταρ' οἶκῳ χήνα μ', οἶκῳ νεκρῶν γιὰ οἶκῳ κλύου καὶ χτενίσου κι ὅμως σὸ χροὶ νὰ σῶναι τὰ παλληκάρια νὰ μακραίνονται νὰ σέτουν μερὶ ὁ μακρύνει νὰ σὲ χαίρουνται.	
	ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ	
	1. Μανούσιλας	

περιοδικό "ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΡΑΓΗΜΑΤΑ" (Διευθ. κ. Ελευθεροσθένης) Έτος Α', Αρ. Φύλλου 36,
Κυριακή 15 Δεκεμβρίου 1935, Σελίς 8:

ΕΝΑ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Ο ΜΕΝΟΥΣΙΑΤΑΣ

(Τοῦ Ἰσοφοῦ καὶ σεβαστοῦ μου συμπαιγνίου Δ. Σάφου)

ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ

ελ.β.

ἐκείνη!

- Ὁ Μπιρμπιλῆς ὁ θεόλης καὶ ὁ μενούσιτας
 Ἰὲ πρᾶσπουλιὸ πηγαῖαν γιὰ τὰ ἔλν τὰ πιούν
 Κὺ πού τρώγαν καὶ πού πίναν καὶ πού γλέντασαν
 Καὶ πῶσαν εἰς κουνέντες γιὰ τίς ὁμορφες.
 — Ὅμορφη χυτάμα πῶχες εἰς μενούσικα!
 — Πού τὴν εἶδες καὶ ἡν ξέρεις καὶ τὴ μολογᾷ;
 — Φεῖς τὴν εἶδα, εἰς πηγάδι πού παρνε νερό
 Καὶ τῆς δῶσα τὸ μαντῆλι καὶ μού εἰς πλυνε.
 Καὶ τῆς εἶπα καὶ ὀνό λόγια καὶ τῆς ἄρεαν
 — Ἄν τὴν εἶδες, ~~ἀν~~ ἡν ξέρεις, πῆς μας εἰς φορῶ.
 — Κόκκινο ρουστὰνι ἔχει, παρδαλὴ ποδιά.
 Ὁ μενούσις μωδνεμένος πακε ἡν ἔσφαξε
 Τὸ πραιὶ πού ξεμεθρεῖ πα' εἰς ἡν ἔκλαιγε.
 Σὴ κον, ρούσεκ μ', εἴκ', αἰτέρι μ', εἴκου, πέρδιμα.
 Σίμου λούσον καὶ χενίεον κ' ἐμπα εἰς χορό
 Να' εἶδων τὰ παλληκαρία να' μαραίνονται.
 Να' εἶδῶ καὶ ἐγὼ ὁ μαημένος να' σε χαίρομαι.

Παναγιώτο μοναδικὸ «ψηφί» προβάλλει ἀντιχρῆστο ἀνάμεσα εἰς
 ζωηρικὸ ψηφιδωτό τῆς Ἑπρωτικῆς δημοτικῆς ποίησις τὸ εἰς ἀνὸν
 τραγοῦδι τοῦ μενούσικα.

Λιτὸ καὶ εἰς εἰς εἰς καὶ ρωμαλέο ξεχωρίζε μέσα εἰς πλουτ
 δημοτικῆς μας ἀλυσισμὸν καὶ τὴ μετὴ καὶ τέλεια ἀποθημῆ του μορ

[«Και διὰ την αντιγραφὴν: Λέανδρος Π-Βρανούσης Φοιτητῆς στη Φιλολογία.
 Αθῆνα 29-ΧΙΙ-40. Οἶκος Φοιτητοῦ. Αναγνωστήριον». Αρχεῖο ΒΕΦΗ]

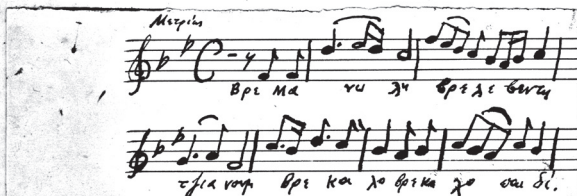
Αρ. 1807 186-187

Fs. 4, 2

Αδριανούωση - Αγι. Λύκος

Η Διαβολή

Βρί' Μανώλη, βρί' γε θίνε τι εφάρτε, βρί' κακο' ουσί
 τι' κακή, γινάικα εόχευ, δέν' τι' χαίρεσαι
 Πού τιν' είδες ποδ' τίν' ζέρεγ καί' τίν' μορφορ;
 Μίς τόν' γκιού - βαχτά' τίν' είδα, ποδ' σερμ' αίνερε,
 5 γκιουγκιούι σαφάις φορβόις ^{κα' λ' κα' πορβόις} ~~τορκακακουτσούι~~
 κι' ο' Μανώλης μιντομίνος δέν' τι' ρύζισε,
 έθγαρε μόν' τό' μοιχαϊέρι καί' τίν' έκοφε.
 Τό' ταχύ ταχύ σπκώθηκε καί' τίν' έκαυε
 Ξύ' κω χιύνα μ' σέκω δαίσεα μ' σέκω κ' έλλαξε
 10. γά' σέ' δισάν' τά' ωαζζικάρια γά' τριζχάινανται,
 γά' σέ' δισάν' οί' γιιζαρόι γά' ζουρχάινανται.



[Χειρόγραφο δείγμα από τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών
 του ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23]

1154 ε. 14 Σ. Λουκάτος
 Ήλημαχος Πρόφ. Κηφισ 1938

- 1 -Βρέ Μανώλη, Μανωλάκη, ~~ε~~ μ' όμορφο παιδί
 τί καλή γυναίκα πόχεις· δὲν ἴν χείρες σε;
 -Ποῦ ἴν εἶδες, ποῦ ἴν ξέρεις, βρέ Παννίωρε;
 Σαὶ ἴν εἶδες, καὶ ἴν ξέρεις, πεῖς μου τί φορεῖ.
 5 -Αὐτοῦ καμοχὰ φοροῦσ' μ' ἄλλή καζότζα
 βαρκατῖνια βραγουδούν καὶ χενεὶ πουνδιά.
 - - - - -
 'Ο Μανώλη, πάει σπίτι του καὶ
 εἰσὶ τὴ γυναίκα του
 10 -Μάρη, Μάριω, Μαριωζίζα, ποῦ δεχταίνεις;
 -Μὲ εἶδ'ν Κιὸν Μπαχτσά ἐπῆγα καὶ σεραινίτσα.
 τὰ βασιμὶκὰ ἐπῆγα καὶ τὰ δροσίτσα.
 (τοὺς βγάλε τὸ χατζάρι καὶ ἴν ἔφαγε
 15 ἔφαγε καὶ ἴν ἄρραβ' καὶ ἴν ἀραβιά)
 -Μάρ' Μαριώτσα, Μαριωζίζα, σῆμα μ' ἄρραβε
 καὶ δὲ δίουν τὰ παρματῖρια νὰ μαραινόνται
 καὶ δὲ δίω καὶ ἴν ὁ κατήμενος νὰ δὲ χείρουμαι-

(συγγραφή μεθυστοῦ Κ. Διζοῦ)

[Δείγμα γραφῆς Δημ. Λουκάτου ἀπὸ τὴ συλλογὴ τοῦ ΚΕΕΛ/Επύλλια/4.23]



Ο Φάνης Ρήγας, νέος μουσικός και φοιτητής μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, βοήθησε στην αναγνώριση των μουσικών μοτίβων του τραγουδιού στις παρτιτούρες που δημοσιεύονται εδώ.



Ἡ Ἑλέγκω

Ὁ Μά - νω - λης κιὸ Ντερ - εὐ - - σης

κιὸ Γε - - νί - τσα - - ρος τῇ Δέ - γκω

κιὸ Γε - - νί - τσα - - ρος

[Θεσσαλικό. Τσάμικος. Δωδώνη. Εικονογραφημένον Ἡπειρωτικόν Ἡμερολόγιον, ἔτος Β' (1899), στο τέλος του τόμου, δίχως σελιδαρίθμηση]

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

Ο ΛΑΛΗΤΑΣ ΜΑΝΩΛΗΣ

Βρέ Μανό.λι, βρέ λεβέν.τη, δέν λα.λεῖς κα. λά,
 νά χο.ρεύουν τὰ κο.ρί.τσια μέ τόν ταμπου.ρά, νά χο.ρεύουν
 τὰ κο.ρί.τσια μέ τόν ταμπου.ρά. - ρά. "Ε_πε.σε ὁ ταμπουράς
 καὶ τσακίστηκε, πά.ειν κό.ρη νά τόν πάρ' καὶ ζα.λί.στη.κε.

[Φιλιππουπολίτικο. Η επωδός του τραγουδιού. Συρτός σε $\frac{2}{4}$.
 Κ. Μυρτίλος Αποστολίδης, «Τραγούδια των Φιλιππουπολιτών κατά τον 19ον
 αιώνα», Αρχεῖον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού
 Θησαυρού 1 (1934-1935), σ. 227]

139. — ΜΠΡΕ ΜΑΝΩΛΗ, ΜΠΡΕ ΛΕΒΕΝΤΗ

(ᾠδεῖται ἐν Πύργῳ (Δέρκων) ἐν οἰκογενειακαῖς συναναστροφαῖς
καὶ ὡς νανούρισμα τῶν νηπίων).

Ὑπαγόρευσις *Μαρίας Χ. Μαΐμου*.

Larghetto (♩ = 88).

Μπρε Μά - νώ - λη, μπρε λε -
βέν - τη, μπρε κα - λó
παι - δί, μπρε κα - λó
παι - δί.

(¹) *Τριαντάφυλλα*.

[Θρακικό. Διασκευή για νανούρισμα. Γ. Παχτίκος, 260 ελληνικά άσματα,
Αθήνα 1905, σ. 206]

ΜΕΝΟΥΞΗΣ

Ο Με-νού- σης Ο Μπρ- μπί- λης

κι'ό Μεϊ-μέτ 'Α- γάς Σε κρα- σο — που -

λειό πη- γαί- ναν για νά φάν νά - πιον

[Ηπειρώτικο. Δυτικότερη λαμβασμένη μεταγραφή για πιάνο. Ελληνικοί χοροί, συλλογή Χ. Σακελαρίου, Αθήνα 1940, αρ. 28]

«Μπρέ Μανώλη, μπρέ λεβέντη»

Δημοτικό τραγούδι
ΞινασούΈναρμόνιση & διασκευή
Ξ. Ξωφρονιάδη

Adagio $\text{♩} = 112$ *κ.τ.λ.*

Solo

1. Μπρέ Μανώ - λη
2. Που την ε - ρεις
3. Ξαν την ε - ρεις

μπρέ λε βέν - τη μπρέ καλό πα - δι.
που την ε - ρεις μπρέ ζων το - βο - λο.
και την ε - ρεις μπρέ με τι φο - ρει.

Χορωδία

1. Μπρέ Μανώ - λη μπρέ λε βέν - τη μπρέ καλό πα - δι
2. Που την ε - ρεις που την ε - ρεις μπρέ ζων το - βο - λο
3. Ξαν την ε - ρεις και την ε - ρεις μπρέ με τι φο - ρει

Τελευταίος

1. Μπρέ Μανώ λη μπρέ λε βέν - τη μπρέ καλό πα - δι
2. Που την ε - ρεις που την ε - ρεις μπρέ ζων το - βο - λο
3. Ξαν την ε - ρεις και την ε - ρεις μπρέ με τι φο - ρει

Μπασσοί η Βαρίτονοι

1. Μπρέ λε βέν - λε βέν τη μπρέ καλό πα - δι
2. Που την ε - ρεις που την ε - ρεις μπρέ ζων το - βο - λο
3. Ξαν την ε - ρεις και την ε - ρεις μπρέ με τι φο - ρει

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

solo

mf

πῶ - χεις ὦ - - μορφή γυ - ναι - κα κιὰλ - λος τὴν - φι -
 αὐ - τὴν εἰ - - δια καὶ τὴν ξε - ρω και - τὴν αὐ - γα -
 σα - ρί σαλ - - βά ρι φο - ρου - σε πρα - σί ναί - τε -

mf

coso

λεί πῶ χεις ὦ - - μορφή γυ - ναι - κα
 πῶ τὴν εἰ - - δια καὶ τὴν ξε - ρω
 ρί σαλ - - βά ρι φο - ρου - σε

mf

1. 2. 3.

κιὰλ - λος τὴν φι - - λεί ρί
 και - τὴν α - σα - - πῶ
 πρα - σιν αὐ - τε 1. 2. 3.

1. 2. 3.

1. 2. 3.

trill

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ «ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ»

*Η τέταρτη στροφή σέ ἀπαγγελία μέ τήν παρακάτω ὑπόκρουση τοῦ πιάνου.

Κι ὁ Μανώλης μεθυσμένος, παει τήν ἔφαξε.

mf solo.

Τό πρωϊ ξεμεθυσμένος παει

mp solo. molto

τήν ἔκλαψε.

dim.

solo mf solo.

5. Ση -- κω πά -- πιαμ' σή -- κω χῆ -- ναμ' σῆ -- κω νιά -- (νιά) λα'
6. Νά -- σέ διοῦν τὰ παλ -- λη κα -- ρια νά -- μα ραί -- (ραί) νων.

mf solo. e dolcissimo

Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ

Cozo

5. ζή - κω πα - πιαμ' οή - κω χή ναμ'
 6. Νά - σέ διοῦν τὰ παλ - λη - κα ρια

μηδ. 5. αχ σή κω παπιαμ' οή κω χή ναμ'
 6. και νά σέ διοῦν τὰ παλ - λη κα ρια

5. αχ σή κω χή ναμ'
 6. τὰ παλ - λη κα ρια

dim.

so

sol

5. οή - κω κιά - κιά λαξε Φό' ρεο' τὰ τὰ χον
 να - κα ραί - ραί νωνται Νά' σε διώ διώ κέ

5. οή - κω κιά - κιά λαξε
 να - κα ραί - ραί νωνται

5. οή - κω κιά - κιά λαξε
 να - κα ραί - ραί νωνται

so apr.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ «ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ»

σά σου ρού χα νά πὰμ' στὴν ἐκ - κλη - οἶα .
 γὰρ κρύ - νὸς ἀγ καὶ νά χαι - ρο - μαι .

Coso
 ρο φο - ρεῖ τὰ τὰ χρυ σὰ σου ρω - να
 ἔσπ' Na σὲ δῶ δῶ κ' ἐ γώ καὶ - νος ἀχ

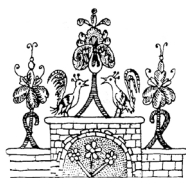
mpo espr sempre

rall dim f
 πὰμ' στὴν ἐκ - κλη - οἶα
 καὶ νά χαι - ρω - μαι

rall dim
 πὰμ' στὴν ἐκ - κλη - οἶα
 καὶ νά χαι - ρω - μαι

rall dim
 πὰμ' στὴν ἐκ - κλη - οἶα
 καὶ νά χαι - ρω - μαι

[Καππαδοκικό. Καρσιλαμάς-καμηλιέρικος· δυτικότεροπη διασκευή για χορωδία. Σωφρ. Σωφρονιάδης, *Η Συνασός της Καππαδοκίας και τα δημοτικά της τραγούδια*, Αθήνα 1958, σ. 301-305]



ΓΛΩΣΣΑΡΙ*

αγναντιάζω (=αγναντεύω): παρατηρώ, ατενίζω

αθιβολή: ομιλία

αλατζ(ι)άς (τούρκ. alaca): είδος αμάνικου φουστανιού από χοντρό βαμβάκερό ύφασμα (αλλιώς καμουχάς)

αλατζένιος: βαμβάκερός

άλικος (τούρκ. al): πορφυρός

αντερί (τούρκ. entari): εξωτερικό ρούχο μακρυμάνικο, ανοιχτό μπροστά, από ριγωτό ή κλαρωτό μεταξωτό ύφασμα· μακριά γυναικεία πουκαμίσια

αντι(μ)πά ή ακαμπά (τούρκ. diba): είδος κλαρωτού υφάσματος

αρδεύω: ποτίζω

άρκος: άρχοντας

αρμαθιά (=ορμαθός): επιστήθιο κόσμημα αποτελούμενο από πολλά χρυσά νομίσματα

αφηλογιέμαι: διηγούμαι, μιλάω

βανείζω: δανείζω

βάρσαμο (=βάλσαμο): αρωματικό φυτό

βούννα: γούνα

βρακοζώνα: εκτός από ζωνάρι βρακιού σημαίνει και βράκα

γελαντζής: πλανευτής, εμπάικτης

γεμενιά: μεγάλα τετράγωνα χρωματιστά μαντίλια

* Στο γλωσσάρι περιλαμβάνονται μόνο οι σημασίες των λέξεων που αντιστοιχούν στις παραλλαγές του κειμένου.

- γιαλελί (ή γιανελί): βελούδινο ανδρικό γιλέκο
- γκασσαπλειό: κρασοπουλειό
- γκερντάνι (=γιορντάνι· τούρκ. **gerdan**): περιδέραιο· κόσμημα του λαιμού από λεπτές αλυσίδες
- γκιούλμπαξες (τούρκ. **gül-bahçe**): τριανταφυλλώνας· ροδόκηπος
- γκιουλγκερί (γκιουγκουλί, νικουργιουλί): τριανταφυλλί (τούρκ. **gül**: τριαντάφυλλο)
- δαμασκή: εγχειρίδιο δαμασκηνό, από τη λ. Δαμασκός, πόλη όπου πρωτοκατασκευάστηκε
- δόμνα: κυρία, αρχόντισσα· τιμητική προσαγόρευση
- εξαριά (=εξηντάρα): τουρκικό ασημένιο νόμισμα 60 παράδων
- εσώμβια: μπες μέσα
- καβ(β)άδι: μακρύ εξωτερικό ρούχο, ανοιχτό μπροστά, με φαρδιά και μακριά μανίκια
- κ(ι)αμουχάς (τούρκ. **kemha**): ένδυμα όμοιο με τον αλατζά· βαρύτιμο μεταξωτό ύφασμα με διακοσμητικά σχέδια (αλλιώς δαμασκό)
- καναργί (=καναρινί): έντονο φωτεινό κίτρινο χρώμα του καναρινιού
- καταύτους: από σκοπού, επίτηδες
- κατεφέ (ή κατηφέ· τούρκ. **kadife**): βελούδο και βελούδινο
- καφάσιν (τούρκ. **kafes**): κόσμημα, περιδέραιο· δικτυωτό προστατευτικό κιγκλίδωμα
- καφτάνι (τούρκ. **kaftan**): εξωτερικό ένδυμα ανοιχτό μπροστά έως κάτω, το οποίο παίρνει διάφορες ονομασίες από το ύφασμα που είναι κατασκευασμένο
- κοντογούνα (ή κοντογούνι): ζιπούνι· μικρό εφαρμοστό γιλέκο με μανίκια και με γούνα στα ανοίγματα
- κουκλί (ή κούκλος): μεγάλο μεταξωτό πέπλο κεφαλής
- κούρβα: πόρνη
- λαλητάς: οργανοπαίκτης (λαλώ: παίζω έγχορδο όργανο και συγχρόνως τραγουδώ)
- λεβή (τούρκ. **levî / levi**): πράσινο σκούρο χρώμα
- λιανά κουμπιά: κουμπιά από ευτελή μέταλλα, όχι πολύτιμα

λιμπαντές (τούρκ. libâde/lebede): πρόχειρο χειμερινό γιλέκο καπιτονέ· επενδύτης ως τα γόνατα

λογιάζω: σκέφτομαι, υπολογίζω, λογαριάζω

λουγάρι: πλούτος, χρήμα

λιμπίζομαι: επιθυμώ κάτι, ποθώ

μαρκάς (ιταλ. mercato): η αγορά, το παζάρι

μαστραπά (η): το βασικό σχέδιο στον κεντητό ποδόγυρο του νυφιάτικου πουκάμισου

μαστραπάς (ο) (τούρκ. masrapa): δοχείο, κανάτι

μεστοπάπουτσα (ή μέστια, τούρκ. mest): είδος υφασμάτινης ή πλεχτής κλειστής παντόφλας (τερλίκια)

μηλοβούτσια: τα μήλα των παρειών

μπα(ρ)μπουκλί (ή μπα(ρ)μπουκλές· τούρκ. pamuklu): μεσοφόρι παχύ σαν πάπλωμα που επιτρέπει να στέκει απλωτό το πουκάμισο και το καβάδι

μπαξές (τούρκ. bahçe): κήπος

μπελετζίκι (τούρκ. bilezik): βραχιόλι

μπογασί ή μπονασί (τούρκ. boğasi): στιλπνό βαμβακερό ύφασμα κυρίως κόκκινου χρώματος

μπουγιουρντί φουστάνι (τούρκ. bugurdu): επίσημο φόρεμα

ντιζικλό (τούρκ. dizlik): ρούχο απλό, δίχως διακόσμηση, καθημερινό· μεσοφόρι

ντιλαγιέ: μακρύ μεταξωτό πέπλο

ντουλαμάς (ή ντουλμάς· τούρκ. dolama): ρούχο από σκούρο γαλάζιο ή μαύρο μάλλινο ύφασμα που το φορούσαν τις καθημερινές στη θέση του σαγιά

ντουρπά (ή ντουλπά ή ντουλμπές· τούρκ. tülbent): λεπτό, αραιούφασμένο πανί· τουλουπάνι

ξενηστικατός: ξεμέθυστος (ξενηστικώνομαι=ανανήφω, συνέρχομαι από τη μέθη)

παρδαλή (ποδιά): ποδιά ριγωτή με τσάρπες (τσάρπες=τα σχέδια που υφαίνουν ανάμεσα στις ρίγες)

πιλιαζίκια· βλ. μπελετζίκια

- ποντίζω:** κάνω λάθος στο μέτρημα των πόντων
- ποροστάτης:** φύλακας του περάσματος
- πόσι (τούρκ. poşi):** μαντίλι ή ταινία που την έδεναν γύρω στο κάλυμμα του κεφαλιού
- ρομπί (τούρκ. ruba):** ένδυμα (κίτρινο τσεμπέρι;)
- ρουδί (=ροδί):** το χρώμα του ρόδου· τριανταφυλλί
- ρούσος:** ξανθοκόκκινος
- ρύμη:** δρόμος
- ρωταριά:** θηλ. του ερωτιάρης
- σαγιάς:** μάλλινο ύφασμα για τη ραφή του σιγκουνιού· χοντρό βαμβακερό καλοκαιρινό εξωτερικό ρούχο που φοριέται στη θέση του σιγκουνιού
- σάδε (τούρκ. sade):** απλός
- σαρί (τούρκ. sari):** ξανθός, κίτρινος
- σαλ(ι)βάρι (τούρκ. şalvar):** γυναικεία πλατιά βράκα, συνήθως από λεπτό μετάξι, που φτάνει ως τους αστραγάλους, όπου σχηματίζει φούστα
- σαρϊλί (τούρκ. saraylı):** αυλικός, επίσημος
- σαλματένιο (=σαμαλατζένιο) [καφτάνι]:** καφτάνι ραμμένο από αγοραστό ριγυτό άσπρο και τριανταφυλλί μεταξωτό ύφασμα
- σι 'όνα:** χιονάτο
- σκαμαγγι(ά)ζω:** σαπουνίζω
- σ(ι)οπετώ (τούρκ. şöpar):** γλεντώ
- σούρτης (=σύρτης):** σχέδιο για τη διακόσμηση του γυναικείου πουκάμισου· ζωνάρι της βράκας
- σουρμελιά (μέστια):** ελαφρά υποδήματα
- στίπα(=τσίπα):** κόκκινο αραχνούφαντο τετράγωνο μαντίλι κεντημένο με πούλιες· φοριέται όπως ο κούκλος
- ταχιά:** την επόμενη μέρα
- ταραϊ (τούρκ. tareki):** μαντίλι του κεφαλιού· εσάρπα
- τεμχανές (τούρκ. çepken):** κοντό επανωφόρι δίχως μανίκια
- τζανφές (ή τζαλφές):** είδος μεταξωτού υφάσματος

τζεβέρι (=τσεμπέρι· **τούρκ. zember**): τετράγωνο κεφαλομάντιλο, συνήθως βαμβακερό· έχει διαφορετικά σχέδια και χρώμα από τόπο σε τόπο και φοριέται με διαφορετικό τρόπο

τζουμπές (ή **τζιομπές και τσιουμπάς· τούρκ. cüppe**): μακρύ, ανοιχτό ως κάτω ένδυμα, με μανίκια έως τον αγκώνα, από καμουχά

τροποδεμένη: πολυμήχανη

τσίλικος (**τούρκ. cil**): ολοκαίνουριος, λαμπερός, κίτρινος

φερεντζές (**τούρκ. ferace**): λευκή ή μαύρη καλύπτρα του προσώπου των γυναικών

ώρκον: ωραίο

χαρέ (**τούρκ. hare**): λαμπερό ύφασμα

χαφταλί (**τούρκ. havai**): ουρανί χρώμα

χιλοφίλυρο: βραχιόλι αποτελούμενο από χίλια φύλλα φιλύρας;

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΤΗΣ ΕΥΤΥΧΙΑΣ Δ, ΛΙΑΤΑ
Ο ΜΕΝΟΥΣΗΣ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ ΡΑΝΙΑΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΕ
ΣΤΙΣ «ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ, Γ. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΕ»
ΤΟΝ ΑΠΡΙΛΗ ΤΟΥ 2011

