

VERLOOFDE OF BROER?

DE PANEUROPESE CONTEXT VAN DE GRIEKSE *BALLADE VAN DE DODE BROER*

Toen de Fransman Fauriel in 1824 voor het eerst een verzameling (Nieuw-)Griekse volksliederen publiceerde, de beroemde "Chants populaires de la Grèce moderne", bevatte deze reeds een versie van de *ballade van de dode broer*, die, afgezien van het einde, slechts in enkele details verschilt van de versie die in Gent werd opgevoerd door Mousiko Polytropo¹. Dat is niet verwonderlijk, aangezien Mousiko Polytropo de versie gebruikte, die in 1914 door Politis gepubliceerd werd in zijn bloemlezing *Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ*. Deze versie is een compilatie van de versies die op dat ogenblik bekend waren.² Politis beschouwde nl. de uitgave van volksliederen als vergelijkbaar met die van een literaire tekst. In beide gevallen kiest de uitgever tussen de verschillende lezingen van de manuscripten.³ Op deze manier vulde Politis hiaten van de ene versie op met materiaal van een andere, en verving hij kwalitatief 'mindere' verzen door 'betere' uit andere versies.

De ballade van de dode broer wordt algemeen beschouwd als één van de parels van de Nieuwgriekse volksliederenschat.⁴ Nu herkende Fauriel in deze ballade onmiddellijk niet alleen het verhaal, maar ook een aantal precieze elementen van de *Lenore* van Gottfried August Bürger.⁵ En Bürgers *Lenore* bevindt zich pal op het cruciale knooppunt waar de draden van de Engelse romantiek en de Duitse "Sturm und Drang" samenkomen; uit dit knooppunt vertrekt dan weer de theorie van de "analytici" in de homerische kwestie.⁶ Ik verklaar me nader. Groot-Britannië was de natie waar de romantiek ontstond. Het was hier dat de jonge schoolmeester James Macpherson in 1760 enkele

¹ *Mousiko Polytropo* is een ensemble uit Thessaloniki, dat bestaat uit studenten musicologie die theoretische studie aan uitvoeringspraktijk koppelen. Onder leiding van Yannis Kaimakis legt het zich vooral toe op de studie en uitvoering van traditionele Griekse muziek. Bij hun voorstelling in Gent, op 16 maart 1999, werden doorheen het centrale verhaal over Konstantijn en Aretí wiege-, bruilofts- en klaagliederen geweven uit Klein-Azië, de Peloponnesos en Makedonië. De regie was in handen van Sophia Karakantza.

² Cf. Beaton (1980:189).

³ Cf. Politis (1914:7).

⁴ Cf. o.a. Sathas-Legrand (1875:XLIX), Psichari (1884:36), Politis (1885:18).

⁵ Cf. Fauriel (1825:405).

⁶ Cf. De Boel (1998:1-2).

prozagedichten publiceerde, die zogezegd vertalingen uit het Gaelisch waren. De financiële middelen die het succes daarvan opleverden stelden hem in staat op het terrein nieuw materiaal te gaan zoeken, dat hij dan verwerkte tot de sentimentele epen *Fingal* (1762) en *Temora* (1763), die hij echter voorstelde als vertalingen naar de Gaelische dichter Ossian. Deze heldenzangen sloegen in het toenmalige Europa in als een bom. Engeland, maar ook het Duitsland van de 'Sturm und Drang'-beweging, met op de eerste plaats Herder, en in diens voetspoor Goethe, dweepten met "Ossian". Dat deed ook Napoleon nog, hoewel in zijn tijd de authenticiteit van "Ossian" reeds in twijfel was getrokken.

De Engelse letterkundige Thomas Percy, die in 1753 in Oxford afgestudeerd was, publiceerde dan in 1765 zijn beroemde *Reliques of Ancient English Poetry*, een verzameling van Engelse en Schotse balladen van uiteenlopende ouderdom, waarvan hij de meeste gevonden had in een 17de-eeuws handschrift dat hij enige jaren daarvoor verworven had. Ook dit boek vond onmiddellijk zijn weg naar Duitsland. In 1767 was er een uittreksel van dit boek in Göttingen verschenen;⁷ het was aanwezig in de bibliotheek van Göttingen, waar het in 1770 ontleend werd door de dichter Hölty. Deze behoorde tot een groep bevriende dichters, die zich op 12 september 1772 officieel de "Göttinger Hain" noemden. Hun naam hadden ze ontleend aan een ode van hun voorman Klopstock, *Der Hügel und der Hain*, waarin 'Hain' verwees naar de verzamelplaats in het woud van de Oudgermaanse barden, terwijl de heuvel uiteraard verwees naar de Griekse Parnassus. Het was deze "nieuwe Parnassus" te doen om een authentieke Duitse poëzie; zijn leden waren fel gekant tegen het rationalisme, tegen de Franse invloed op de Duitse literatuur, maar ook tegen het vorstelijke despotisme. Vaderlandslievendheid en democratische gezindheid vonden elkaar in de liefde voor "het volk". Sinds 1769 gaf Heinrich Christian Boie de "Göttinger Musenalmanach" uit, die vlug het orgaan van dit vriendschapsverbond werd. Gottfried August Bürger, geen lid, maar wel aanvankelijk tochtgenoot van de "Hain", kreeg in de winter van 1770 dit exemplaar van Percy's verzameling onder ogen.

Bürger was de zoon van een Nedersaksische predikant. Hij had zich ingeschreven in Halle om theologie te studeren, maar woonde uitsluitend de colleges klassieke filologie en geschiedenis bij. Nadat hij opgepakt was door de politie wegens lidmaatschap van een verboden vereniging en een week kerkerstraf had opgelopen, slaagde hij erin zijn grootvader, een nukkige hereboer die zich na de dood van zijn vader (de predikant) zijn lot aantrok, te overtuigen hem naar de universiteit van Göttingen te laten gaan. Daar treffen we hem vanaf Pasen 1768 als student in de rechten aan. Vanaf maart 1769 was Bürger lid van de in 1738 gestichte geleerde "Deutsche Gesellschaft" in Göttingen. Het

⁷ Cf. Berger (1891:12).

proefwerk waarmee hij zijn introductie bij deze "Gesellschaft" verkreeg handelde over de vertaling van Homerus in het Duits. Hij verdedigde daarin op vorige wijze de noodzaak om Homerus uit het classicistische keurslijf van de hexameter te bevrijden. De vertaler had de plicht om van het buitenlandse werk een Duits te maken, van de Griekse Homerus een Duitse; daartoe moest hij in proza omgezet worden, met gebruik van krachtige, edele uitdrukkingen uit de taal van vervlogen tijden, vooral die van Luther. Zo alleen kon Homerus in het Duits "nach Alterthum schmecken".⁸ De jury waaraan hij dit werkstuk voorlegde merkte terecht op dat het de lectuur van Herders *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (1767) verried. Daarin verdedigde Johann Gottfried Herder enerzijds de gedachte dat een kunstwerk historisch bepaald is, en anderzijds dat zijn waarde in zijn originaliteit ligt. Echte poëzie wordt geboren uit de urgentie van de ervaring, en uit de individuele conditionering. Zowel om poëzie voort te brengen als om ervan te genieten is het eerder een hinderpaal dat men een geleerde opleiding genoten heeft, en de blik angstvallig gericht houdt op klassieke voorbeelden. Echte poëzie raakt door haar individuele waarheid de innerlijke mens onmiddellijk. Herder verkiest, boven kunstpoëzie, wat hij "natuurpoëzie" noemt, omdat deze onmiddellijk losbarst uit de emoties van het zintuigelijke leven en niet, zoals kunstpoëzie, het bezit blijft van een handvol geletterden, maar een gave voor het gehele volk is, en des te vrijer werkt naarmate het volk wilder en onbeschaafder is. Herder illustreerde pas enkele jaren later zijn opvattingen met praktische voorbeelden, aan de hand van de door hem gepubliceerde *Balladen und Lieder altenglischer und altschottischer Dichter* (1777), waarop in 1778 de beroemde *Alte Volkslieder* volgden.⁹

Herder had in 1770 Johann Wolfgang von Goethe ontmoet in Straatsburg, waar deze rechten studeerde. Onder invloed van Herder werd Goethe er zich van bewust dat hij geboren was om dichter te worden, en vatte hij belangstelling op voor de ongeunstelde volkspoëzie,¹⁰ voor de bijbel, voor Homerus, Pindarus, Shakespeare en Hamann. Terug in zijn vaderstad Frankfurt uitte Goethe zijn nieuwe inzichten in zijn rede *Zum Schakespears Tag* (1771). Deze appreciatie voor zowel de ongeunstelde volkspoëzie, als voor Homerus en Shakespeare, is een constante in dit vroegromantische milieu. Zo had ook Bürger in 1770 in Göttingen een Shakespeare-club opgericht, met bijeenkomsten waarop men de grote dichter in de originele tekst las. Tijdens de gesprekken mocht men ook enkel shakespeareaanse uitdrukkingen gebruiken. De inspanning waartoe dit leidde mochten de deelnemers graag te boven komen door

⁸ Cf. von Wurzbach (1904: deel I, p. LVII).

⁹ Bij de herdruk in 1807 kregen ze van J. von Müller de titel *Stimmen der Völker in Liedern* mee.

¹⁰ Voor Goethes belangstelling voor Nieuwgriekse volksliederen, cf. Müller (1994:121-9).

het overvloedige gebruik van geestrijke dranken, wat maakte dat ze soms in de kerker wakker werden.

In 1771 voegde Bürger de daad bij het in zijn proefwerk van 1769 geuite woord. Hij publiceerde, in Duitse vertaling, 425 verzen van zang 1, en 94 van zang 4 van de Ilias in de "Deutsche Bibliothek" van de Hallense classicus Klotz. Hij had nu nog meer consequenties getrokken uit zijn Herderlektuur : aangezien het zijn hoofddoel was, van het Griekse werk een Duits te maken, was hij nu van oordeel dat hij ook een Duits vers moest gebruiken, en daarvoor koos hij de jambische vijfvoeter, als zijnde het "einzig wahre, echte, natürliche, heroische Metrum unserer Sprache".¹¹ In 1776 stelde hij, in Boies tijdschrift "Deutsches Museum", de vraag of het Duitse publiek wel zo'n vertaling wenste, en kreeg prompt, via de "Deutsche Merkur", van Goethe bevestigend antwoord, dat hem met trots vervulde. Zijn vertaling van de zesde zang verscheen nog in 1776 in de "Deutsche Merkur", maar daarna werd het stil rond het project (waarvoor hij nochtans 116 Louis d'or als voorschot kreeg vanwege de Weimarer kringen, op de eerste plaats het hof daar). Bürger was nu eenmaal een man die gemakkelijk warm liep voor grootse projecten, maar niet het uithoudingsvermogen had om ze ook tot een goed einde te brengen. In 1781 kwam hij dan, onder invloed van de heruitgave van Stolbergs hexametrische vertaling van de Ilias, en van de uitgave van Voss' hexametrische Odyssee, tot de overtuiging dat hij ook in hexameters moest vertalen. Tot ontzetting van de voorintekenaars goot hij alles wat hij tot dan toe vertaald had in hexameters, maar geraakte maar niet verder. Vanaf 1784 liet hij zijn Iliasvertaling definitief liggen.

Als Bürger ook nu nog een vooraanstaande plaats in de Duitse literatuurgeschiedenis inneemt, is dat dus niet op grond van zijn bemoeienissen met Homerus, hoe belangwekkend voor de tijdsgeest, en voor historiografen van de klassieke filologie, die ook mogen zijn; Bürger is ook vandaag nog de dichter van *Lenore*, het beroemde gedicht dat in 1774 in de "Göttinger Musenalmanach" gepubliceerd werd. In een brief van 19 april 1773 aan Boie zei hij dat hij het plan had opgevat om van een oud Nederduits volkslied, dat hij zich vaag herinnerde, een ballade te maken. Terwijl hij eraan werkte, las hij de open brief *Über Ossian und die Lieder alter Völker* van Herder, geschreven in 1771 en gepubliceerd in 1773 in de *Blätter von deutscher Art und Kunst*, waarin Herder de boven reeds samengevatte ideeën uitwerkt. In juni zegt Bürger, in een brief aan Boie :

Der Ton, den Herder auferweckt hat, der schon lang' auch in meiner Seele auf tönte, hat nun dieselbe ganz erfüllt und - ich muß entweder durchaus nichts von mir wissen, oder ich bin in meinem Elemente. O Boie, Boie, welche Wonne, als ich fand, daß ein

¹¹ Cf. von Wurzbach (1904: I, p.LVII).

*Mann wie Herder eben das von der Lyrik des Volks und mithin der Natur deutlicher und bestimmter lehrte, was ich dunkel davon schon längst gedacht und empfunden hatte.*¹²

In augustus legde Bürger de laatste hand aan deze ballade, diep onder de indruk van Goethes kort daarvoor gepubliceerde eerste drama, "Götz von Berlichingen", dat van Goethe in één klap dé vertegenwoordiger van de *Sturm und Drang* maakte. Op grond van dit drama noemde Bürger Goethe "de Duitse Shakespeare".

Lenore is dus zonder enige twijfel een gedicht van de hand van Bürger. De oorsprong van de namen die hij kiest voor zijn hoofdpersonages is gemakkelijk te achterhalen: "Wilhelm", de naam van de verloofde, is ontleend aan de zomer 1773 in Herders vertaling verschenen ballade van Percy *Sweet William's ghost*;¹³ de naam "Lenore" zelf ontleende Bürger aan Johann Christian Günthers "An Leonore".¹⁴ Ook de situering in de tijd, nl. tijdens de recente zevenjarige oorlog tussen Frederik de Grote van Pruisen en Maria Theresia van Oostenrijk, is een idee van Bürger. Zo krijgen we de beroemde eerste strofe:

*Lenore fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen;
"Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange wirst du säumen?" -
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht¹⁵
Und hatte nicht geschrieben
Ob er gesund geblieben.*

¹² Cf. Berger (1891:409).

¹³ Cf. Berger (1891:25).

¹⁴ Cf. Berger (1891:411). Günther stierf in 1723, op 28-jarige leeftijd: het prototype van het romantische, miskende genie, maar dat vijftig jaar vóór de 'Sturm und Drang'-beweging, waarvan hij, omwille van de directheid van zijn ervaringslyriek, als voorloper wordt beschouwd. In feite ontleende Bürger aan Günthers ode niet alleen de naam van diens geliefde, maar ook de versmaat: een volledige jambische viervoeter, gevolgd door een katalektische. Het is een van de weinige gedichten van Günther waarin deze versmaat gehanteerd wordt. Günthers *An Leonore* begint met de verzen: "Mein Kummer weint allein um dich, || Mit mir ist's so verloren". Samen vormen die een dekapentasu-vllabo" of stivco" politikov", het metrum van de Griekse volkspoëzie, waarin ook alle versies van de ballade van de dode broer gesteld zijn: een merkwaardig toeval! Een ander gedicht van Günther, gericht aan Leonore, met als titel *An sein Lenchen*, begint als volgt: "Nach so viel Angst und Neid und mancher trüben Nacht || Ersah ich wiederum des Glückes Morgenröte". M.i. ligt de idee uitgedrukt in deze verzen aan de basis van Bürgers eigen beginverzen.

¹⁵ Deze slag vond plaats op 6 mei 1757.

Toch stammen de basiselementen en de structuur van het verhaal uit oude volksliederen : het meisje dat zich niet kan neerleggen bij de dood van haar geliefde, en daarom zelfs God lastert; de geliefde die tenslotte toch 's nachts op haar deur komt kloppen en haar op zijn paard meeneemt voor een helse rit, zo gezegd naar het bruidsbed, maar in werkelijkheid naar het kerkhof; het paard dat daar verdwijnt en de ruiter die de vorm van een skelet aanneemt; tenslotte het meisje dat, als straf voor de godslastering, tevergeefs voor haar leven vecht. Ook het huiveringwekkende keervers :

*"Der Mond scheint hell!
Hurra! die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?" -
"Ach! Laß sie ruhn, die Toten!"*

is een herinnering van Bürger aan de volkse ballade.

Drie jaar later, in 1776, publiceert Bürger, in Boies "Deutsche Museum", een theoretische uiteenzetting van zijn opvattingen over poëzie, onder de titel *Aus Daniel Wunderlichs Buche*. Het tweede hoofdstuk daarvan, getiteld *Ein Herzensausguß über Volkspoesie*, toont aan dat Bürger Herders opvattingen tot de zijne gemaakt had, en dat de homerische kwestie van bij het begin betrokken wordt bij de volksliederenrage; het fundament voor de Homerusanalyse, zoals die in Wolfs *Prolegomena ad Homerum* van 1795 verdedigd wordt, wordt hier reeds gelegd :

Von der Muse der Romanze und Ballade ganz allein mag unser Volk noch einmal die allgemeine Lieblingsepopöe aller Stände, von Pharao an bis zum Sohne der Magd hinter der Mühle, hoffen! Unbegreiflich ist mir's, wie einige Leute diese Muse zu einer Aftermuse oder zur Zofe einer von den neun Pierinnen machen, und ihr kein anderes Instrument als den Dudelsack in die Hand geben mögen, da sie doch das ganze unermeßliche Gebiet der Phantasie und Empfindung unter sich hat, da sie es doch ist, die den rasenden Roland, die Feenkönigin, Fingal und Temora und - sollte man's glauben? - die Ilias und Odyssee gesungen hat. Wahrhaftig! Alle diese Gedichte waren den Völkern, welchen sie gesungen wurden, nichts als Balladen, Romanzen und Volkslieder. Eben daher erhielten sie den allgemeinen Nationalbeifall, der so vielen Leutlein unbegreiflich ist. Uns Deutschen sind sie freilich nicht mehr volksmäßig; aber wir sind auch nicht die Griechen, nicht die Italiener, nicht die Briten. Deutsche sind wir! Deutsche, die nicht griechische, nicht römische, nicht Allerweltsgedichte in deutscher Zunge, sondern in deutscher Zunge deutsche Gedichte, verdaulich und nährend fürs ganze Volk, machen sollen. Ihr Dichter, die ihr ein solches nicht geleistet habt und daher wenig oder gar nicht gelesen werdet, klaget nicht ein kaltes und träges Publikum, sondern euch selbst an! Geb' uns einer ein großes Nationalgedicht von jener Art, und wir wollen's zu unserm Taschenbuche machen. Steiget herab

*von den Gipfeln eurer wolkigen Hochgelahrtheit, und verlanget nicht, daß wir vielen, die wir auf Erden wohnen, zu euch wenigen hinaufklimmen sollen.*¹⁶

Bürger werd, bij het uitkomen van zijn *Lenore*, van de ene dag op de andere een van Duitslands beroemdste dichters. Geletterden, maar ook burgers en boeren kenden de hele ballade uit het hoofd; Goethe mocht ze graag declameren, en in Engeland werd ze in 1796 vijf maal, o.a. door niemand minder dan Walter Scott, vertaald. *Lenore* was op die manier het embleem van het romantische volkslied geworden.

Geen wonder dus dat de Fransman Fauriel deze ballade onmiddellijk herkende in de Griekse *Ballade van de dode broer*, die hij in 1825 voor het eerst publiceerde. Ik vat ze samen :

Een weduwe heeft negen zonen en een enige dochter, Areti. Deze komt men vanuit Babylonië ten huwelijk vragen. De weduwe stemt maar toe op aandringen van één van haar zonen, Konstantijn, tegen de wil van de acht anderen in, en dan nog alleen omdat hij belooft om, in geval van nood, zijn zus in den vreemde te gaan halen en ze terug naar haar moeder te brengen. Nu komt er pest in het land, die de negen broers wegmaait; in sommige versies komt Konstantijn, in tegenstelling met zijn broers, om door wapengeweld. De weduwe vervloekt Konstantijn, die haar van haar dochter, haar steun en toeverlaat, heeft beroofd, en vraagt hem wanneer hij zijn eed gestand zal doen. Deze vloek doet Konstantijn uit zijn graf opstaan; hij gaat zijn zus halen, die hij achter zich op zijn paard zet. Areti geeft er zich maar geleidelijk aan rekenschap van - o.a. door sprekende vogels - dat er iets verkeerd is met haar broer. Wanneer ze dan bij de kerk van hun dorp aankomen, verdwijnt Konstantijns paard daar, en Areti hoort de grafsteen donderen. Ze gaat dan alleen verder naar haar moeders huis, klopt aan, verneemt dan pas dat al haar broers dood zijn, en kan haar slechts met veel moeite overtuigen dat ze haar dochter, Areti, is. De moeder en de dochter sterven in elkaars armen.

Wilhelm Müller, die reeds in 1825 een Duitse vertaling van Fauriels verzameling uitgaf, wees onmiddellijk op de frappante gelijkenis tussen de Griekse ballade, en de Servische ballade van Jelitsa en (haar broer) Jovan. Vervolgens werden ook sterk gelijkende versies van deze ballade bij de Bulgaren en de Albanezen genoteerd. Het bleek om een pan-balkan-ballade van de dode broer te gaan, net zoals de ballade van *Lenore* in feite maar één van de talloze varianten was die in geheel de Noordeuropese ruimte, van het Keltische over het Germaanse en het Westslavische tot het Russische gebied, voorkwamen.

De gemeenschappelijke punten tussen de ballade van *Lenore* en die van de dode broer zijn de volgende : in beide ballades sterft de jonge man op grote afstand van het meisje dat hij moet komen halen. In de meeste Griekse versies (maar niet in die van Fauriel en Politis) komen ze ook op dezelfde manier, nl. door wapengeweld, om het leven. In beide ballades is de dode gebonden door een belofte die hij moet nakomen, ook in *Lenore*, want daar was de dode ver-

¹⁶ von Wurzbach (1904:III, p. 11).

loofd, wat uiteraard neerkomt op een belofte. De rust van de dode wordt in beide gevallen verstoord door verwijten die hem gemaakt worden. De dodenrit is een van de opvallendste punten van gelijkenis. Tijdens deze helse rit treden heel wat incidenten op die tot enig doel hebben het meisje duidelijk te maken dat ze niet meer bij de levenden hoort; iets waarvan ze zich maar langzaam rekenschap geeft. Tenslotte bekopen in beide ballades degenen die de dode uit zijn graf hebben doen opstaan deze euveldaad met hun eigen dood. De dode zelf houdt halt bij het kerkhof en gaat niet verder.

Deze gelijkenissen hebben de meeste onderzoekers die zich met deze ballades hebben beziggehouden tot de overtuiging gebracht dat het bij de ballade van de dode verloofde (*Lenore*) en die van de dode broer om varianten van eenzelfde prototype gaat. Wat zijn nu de verschilpunten, en hoe zijn deze te verklaren?

Het meest in het oog springende verschil is natuurlijk dat het in het ene geval om een verloofde gaat, in het andere om een broer. In het verleden heeft de hele kwestie van de prioriteit van één van de "nationale" versies de gemoeieren heftig beroerd. Zo stelde Psichari dat het oorspronkelijke verhaal over een verloofde ging, en dat zijn vervanging door een broer alleen maar kon optreden in een cultuur waar de tederheid tussen broer en zuster hoger aangeschreven staat dan die tussen man en vrouw. Voor Psichari was dat het geval bij de Serviërs, en alleen bij hen. Hij citeerde als bewijs daarvoor enkele fragmenten uit Servische volkspoëzie, o.a. uit het beroemde lied over *De slag van Kosovo*, waarin tsarina Militsa haar beklag maakt bij haar echtgenoot, tsaar Lazarus, omdat die haar negen broers ten oorlog voert, en haar geen enkele broer laat, bij wie ze een eed kan doen. Nu zweert men uiteraard bij wat men als dierbaarste heeft, en blijkens dit en ook andere Servische liederen is dat een broer voor een zuster, en omgekeerd.¹⁷ In de Griekse cultuur is de broer weliswaar ook verantwoordelijk voor de zus, maar dat is volgens Psichari eerder te interpreteren in termen van dominantie dan van tederheid.¹⁸ Politis, die overtuigd is van de absolute prioriteit van de Griekse versie, wijst er verontwaardigd op dat de ἀδελφική στροφή ook een bij uitstek Grieks gevoel is!¹⁹ Wat er ook van zij, de fundamentele keuze die op de Balkan gemaakt is, om het verhaal te vertellen vanuit het perspectief van de verplichting van een broer jegens zijn zuster, heeft ernstige implicaties voor de rest van het verhaal, omdat de belofte daardoor van geheel andere aard wordt. Bij *Lenore* gaat het om de belofte van een huwelijk, die Wilhelm tot de terugkeer naar zijn verloofde dwingt. Op de Balkan gaat het om iets anders : er is een huwelijksaanzoek voor de zus (die

¹⁷ Psichari (1884:18-9).

¹⁸ Psichari (1928:45).

¹⁹ N. Politis (1885:35).

"Areti" heet in bijna alle Griekse versies, zoals in de *Erotokritos*) vanuit een ver buitenland (vaak niet gespecificeerd, anders meestal Babylon, of, telkens in een enkele versie, Konstantinopel, Saloniki, en zelfs Engeland en Zweden). Met dit aanzoek wordt er, in alle versies van de Balkan, *binnen* de familie van de zus een probleem gecreëerd; degene in wiens naam het aanzoek gedaan wordt, blijft van begin tot einde geheel buiten het perspectief van het verhaal, niet eens een naam. Het probleem in de Balkanversies bestaat er nu precies in om knopen door te hakken vóór de verloving. En die knopen moeten doorgemaakt worden door de broer(s) van het meisje, indien haar vader overleden is. De moeder zal dus weduwe zijn; in een enkele Griekse versie²⁰ wordt dit expliciet gezegd, in het openingsvers :

Τῷ καλομάνας τὸ παιδί, τῷ χήρας θυγατέρα,
 ποῦ προξενιά ἐφέρανε μέσα ὀχ τῆ Βαβυλῶνα.
Het kind van de goede moeder, de dochter van de weduwe,
voor wie ze een aanzoek deden vanuit Babylon.

In de overige Griekse, zoals ook in de Slavische versies, blijft deze informatie impliciet, door de totale afwezigheid van de vader. Het huwelijksaanzoek uit den vreemde wordt op een verschillende manier beoordeeld door de betrokken partijen. De moeder is er in alle versies (Griekse, Servische, Bulgaarse en Albanese) radicaal tegen. In alle Griekse versies, en in de Bulgaarse die erbij aanleunen (afkomstig uit Oost-Bulgarije, vanaf Sofia) zijn ook, van de negen broers,²¹ acht ertegen gekant, om de voor de hand liggende reden dat emigratie, en a fortiori een huwelijk in den vreemde, als een ongeluk gold. Alleen Konstantijn stemt in met dit huwelijk, om een klaarblijkelijk nogal zelfzuchtige²² reden : in de versie van Politis zegt hij dat hij zo, wanneer hij zich zelf naar die streek moet begeven, niet meer echt een vreemde zal zijn (vv. 10-11). In de andere versies wordt nog explicieter gezegd dat hij op die manier een *κουάκι*, een pleisterplaats, een pied-à-terre, zal hebben daar in dat verre buitenland. De evi-

²⁰ Een versie uit de Heptanesos, gepubliceerd door de Dalmatische verzamelaar Niccolò Tommaseo, in het derde, aan Griekenland gewijde deel, "Canti del popolo greco", pp. 347-348, van zijn *Canti popolari toscani, corsi, illyrici, greci*, Venetië, 1842. Een aantal van deze Griekse liederen waren hem door Solomos aan de hand gedaan.

²¹ Over dit getal 9 is heel wat inkt gevloeid. Psichari stelde dat dit getal van negen broers typisch was voor de Servische volkspoëzie, en aanzag het als een bewijs te meer voor de Servische oorsprong van dit lied in de Balkan (1884:22-3). Politis repliceerde daarop door een aantal plaatsen in Griekse volksliederen op te sommen waar ook het getal 9 voorkomt (1885:32-33).

²² Politis is het niet eens met deze karakterisering. Volgens hem vereenzelvigt de Griekse toevoerder zich onmiddellijk met de arme Konstantijn en diens verlangen, diens *ἐλληνικώτατος πόθος*, om de ondraaglijke lasten van de 'xenitiá' te verminderen! (1885:39).

dente implicatie dat iemand die dergelijke reizen onderneemt een handelaar moet zijn, wordt geëxpliciteerd in één versie.²³ Voor de vreedzame agrarische Slaven was het moeilijk zich in te leven in de rol van bereisde handelaar. Daarom wordt, in de Slavische versies die überhaupt uitweiden over de beweegredenen van de broer(s), een ander nogal egoïstisch motief gegeven : op zo'n huwelijk kunnen de broers, die hier rijke jonge boeren zijn, paraderen met hun mooie paarden en kleren.

In de Slavische versies waar alle broers instemmen met dit huwelijk proberen ze de pil (voor moeder en ongetwijfeld ook zuster) te vergulden door de belofte die ze, gezamenlijk, rechtstreeks aan hun zus doen, nl. haar regelmatig te zullen bezoeken. In de Griekse en de daarbij aanleunende Bulgaarse versies, waar alleen Konstantijn gewonnen is voor het huwelijk, kan hij de tegenstand van zijn moeder maar overwinnen door de belofte dat hij persoonlijk zijn zus zal gaan halen wanneer het gebruik vereist dat heel de familie verenigd is : in geval van vreugde of verdriet, van ziekte of dood.

Maar in alle versies van de Balkan steekt de pest een stokje voor de uitvoering van deze dure beloftes. Alle broers sterven; in de Bulgaarse versies waar ze ook allemaal hadden ingestemd met het huwelijk is deze pest een gevolg van de vloek die de moeder over hen uitspreekt.²⁴ Men ziet telkens weer in de volksliederen hoe thema's die in de ene versie naast elkaar staan, in andere in een causale samenhang gevat worden, en andersom : we zullen verderop zien welke rol de vloek van de moeder elders speelt. In sommige Griekse versies sterft Konstantijn niet samen met zijn broers, maar wordt hij gedood, een gang van zaken die waarschijnlijk behoort tot de kern van het oorspronkelijke verhaal.²⁵ Op deze manier komt de ballade van de dode broer ook weer overeen met de ballade van Lenore.

Konstantijns dood belet hem natuurlijk zijn belofte tegenover moeder of zuster uit te voeren. Het is merkwaardig te constateren hoe een kenner van Griekse volkspoëzie als Nikolaos Politis kan zeggen dat de eigenlijke fout, de *hybris* van Konstantijn, erin bestaat dat hij vergeet te specificeren dat zijn belofte natuurlijk niet meer geldt indien hij sterft.²⁶ Alsof het hier om een vergeten clause in een contract ging!

²³ Vv. 6-7 : ποῦ εἶμαι κ' ἐγὼ πραγματοεῦτής, νᾶχω τὸ γύρισμά μου, | νᾶχη καὶ τᾶλογό μ' ταγῆ κι ἀτός μου τὸ κονάκι (*Zo zal ik, die toch een handelaar ben, een vaste stek hebben, mijn paard zijn voer, en ikzelf een pleisterplaats*), in : 'Α. Ἱατρίδου, Συλλογὴ δημοτικῶν ᾄσμάτων, Ἀθήναι, 1859, pp. 87-88.

²⁴ Cf. Politis (1885:38-9).

²⁵ Alleen degenen die aan een gewelddadig einde komen worden volgens een in Griekenland sinds de Oudheid bestaand volksgeloof uit hun graf opgewekt, cf. Politis (1885:35).

²⁶ Cf. Politis (1885:37).

In de Griekse en de Oostbulgaarse versies wordt de reeds begraven Konstantijn nu vervloekt door zijn moeder, die hem uit zijn graf drijft om zijn belofte alsnog na te komen : ze wil dat hij haar dochter terugbrengt. We kunnen Politis beter volgen wanneer hij zegt dat ook deze daad, van de moeder deze keer, een daad van *hybris* is, waarvoor ze de rekening gepresenteerd zal krijgen. Zoals we zullen zien behoort de dood van degene die de rust van de overledene verstoort ongetwijfeld tot de kern van het verhaal.

In de Servische en de Westbulgaarse versies blijft de moeder tot het einde buiten perspectief. Het huiveringwekkende verhaal is een zaak tussen de broer(s) en hun zuster. Deze is er nog niet van op de hoogte dat al haar broers gestorven zijn. Ze slaakt bittere jammerklachten over hun veronachtzaming van de belofte, die ze haar bij haar huwelijk gedaan hebben. God laat zich tot medelijden bewegen, en geeft zijn engelen opdracht Konstantijn te bezielen en van zijn grafsteen een paard te maken, om hem zo in staat te stellen een eenmalige troostoperatie bij zijn zuster uit te voeren : een merkwaardig staaltje van eigenhandig ingrijpen van God, dat, zoals Politis stelt, afbreuk doet aan zijn glorie.²⁷ Het ligt hier helemaal niet in de bedoeling, noch van God, noch van Konstantijn, om de zuster naar de moeder te brengen. Zijn opdracht bestond er alleen in haar even op te zoeken. Hier is het de zuster die erop staat dat Konstantijn haar meeneemt om haar broers en haar moeder te bezoeken, terwijl hij juist probeert haar dat idee uit het hoofd te praten. Maar het helpt niet, en zo wordt hij tegen zijn zin de oorzaak van zijn zusters dood.

In alle versies krijgen we nu een dodenrit : de dode broer neemt zijn zuster achterop op zijn paard mee naar de moeder. Deze dodenrit is ook een van de essentiële contactpunten tussen de noordelijke ballades van de dode verloofde (*Lenore*) en de Balkanballades van de dode broer. Het is op zich wat vreemd dat bij Bürger Wilhelm, de dode verloofde, die zijn echte toestand verborgen houdt, zelf het beroemde keervers zegt, dat de eerste keer, in een halfslachtige poging om zich niet al te zeer met de doden te identificeren, als volgt luidt :

*Komm', komm'! der volle Mond scheint hell;
Wir und die Toten reiten schnell.²⁸
Ich bringe dich, zur Wette,
Noch heut' ins Hochzeitbette.*

²⁷ Cf. Politis (1885:39).

²⁸ Tegen de kritiek van de "Haingenoten" verdedigt Bürger dit vers als volgt : "Das Wir und die Toten tadeln sie, deucht mir, mit Unrecht. Denn es soll eine Zweideutigkeit sein. Das Mädchen muß denken, daß wir und die Toten zweierlei sind. Sie versteht es so : Wir reiten schnell wie die Toten. Zugleich liegt mystisch in dem Wir und die Toten, daß der, welcher es sagt, ein Toter selbst mit ist.", cf. Berger (1891:409).

Nu wordt in heel wat opgetekende versies van de volkse ballade van de dode verloofde (o.a. uit Mecklenburg, Tsjechië, Polen)²⁹ deze formule niet uitgesproken door de verloofde zelf, maar door dieren die hij onderweg ontmoet (meestal paarden, soms ook honden). En dat sluit onmiddellijk aan bij de Griekse versies, waar het, zoals zo vaak in de Griekse volksliederen, *vogels* zijn die de waarheid over de toestand zeggen. In de versie van Fauriel³⁰ worden van deze formule over de rijdende doden twee varianten telkens twee maal gebruikt:

'Ακοῦν πουλιὰ καὶ κιλαδοῦν, ἀκοῦν πουλιὰ καὶ λένε·
 "Ποιὸς εἶδε κόρην ὤμορφη νὰ σέρι' ὁ πεθαμμένος; 40
 "Ακουσες, Κωσταντάκη μου, τί λένε τὰ πουλάκια;
 Ποιὸς εἶδε κόρην ὤμορφη νὰ σέρι' ὁ πεθαμμένος; -
 - "Λωλὰ πουλιὰ κι' ἄς κιλαῖδοῦν, λωλὰ πουλιὰ κι' ἄς λένε."
 Καὶ παρεκεί ποῦ πάγαιναν κι' ἄλλα πουλιὰ τοὺς λένε·
 "Τί βλέπομε τὰ θλιβερά, τὰ παραπονεμένα, 45
 Νὰ περβατοῦν οἱ ζωντανοὶ μὲ τοὺς ἀπεθαμμένους;" -
 "Ακουσες, Κωσταντάκη μου, τί λένε τὰ πουλάκια;
 Πῶς περβατοῦν οἱ ζωντανοὶ μὲ τοὺς ἀπεθαμμένους;" -

In de meeste versies, zowel van de noordelijke als van de Balkanballade, verdwijnt Konstantijn van zodra hij bij het kerkhof aankomt. In de versie van Fauriel is het Konstantijn zelf die zijn moeder zegt dat hij, zoals beloofd, Areti meebrengt. In deze versie sterft de moeder terstond, waarmee het lied ook ten einde is gekomen. Met deze twee gegevens staat de versie van Fauriel geïsoleerd, ook tussen de Griekse versies, waar moeder en dochter in elkaars armen vallen en sterven. Over de oorzaak van hun dood wordt niets gezegd. De toehoorder kan alleen maar veronderstellen dat ze sterven van ontzetting wanneer ze beseffen dat Areti door haar dode broer naar haar moeder is gebracht. Politis, die zoals gezegd deze ballade door de bril van de notaris leest, vindt de dood van de moeder een gerechtvaardigde straf voor haar *hybris*, maar beschouwt Areti's dood als een wanklank, onverklaarbaar en onverdedigbaar. Daarom denkt hij dat dit gegeven een latere toevoeging is.³¹

Bürger zelf verklaart de dood van Lenore op dezelfde manier als Politis die van de moeder, nl. als straf voor het feit, dat ze tegen God in opstand is gekomen, of, m.a.w. eveneens voor *hybris*. Zijn Lenore eindigt met de scène waar de geesten bij maneschijn een rondedans uitvoeren, terwijl ze Lenore de volgende woorden toehuilen :

²⁹ Cf. Schischmanov (1894:444-5).

³⁰ Cf. vv. 43-52 in de versie van Mousiko Polytropo. Voor de vertaling, zie de volledige tekst, volgend op dit artikel.

³¹ Cf. Politis (1885:38).

*Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht!
 Mit Gottes Allmacht hadre nicht!
 Des Leibes bist du ledig;
 Gott sei der Seele gnädig!*

Waarschijnlijk is deze dood echter precies de kern van het hele verhaal, waarvan de thematiek uit de nacht der tijden stamt : het verdriet van de levenden stoort de overledene in zijn verdiende rust. De tranen van de overlevenden confronteren hem met het besef dat zijn dood hen ongelukkig maakt, en wekken zo bij hem een ondraaglijk bewustzijn van schuld op. Precies omdat hij de verwijten van de levenden niet kan verdragen straft hij hen. De Bulgaarse geleerde Schischmanov constateert dat de beroemde klaagliederen van het begrafenisritueel niet in tegenspraak tot deze diep gewortelde opvatting staan : de Bulgaarse klaagvrouwen spreiden hun voorschoot of een doek uit over het verse graf, om te voorkomen dat er tranen op zouden vallen.³² De dode moet met rust gelaten worden : daarop wijst ook de formule *Requiescat in pace*. Indien de levenden de dode deze rust niet gunnen, moeten ze daar de prijs van hun eigen leven voor betalen. In de Noordslavische versies van de ballade van de dode verloofde is het ook zeer expliciet de bedoeling van de dode om zijn verloofde met zich in het graf te trekken.³³ Daarmee hangt wel het door Politis geciteerde gebruik samen om bij de dood van de man zijn vrouw levend mee te begraven³⁴, een gebruik dat nog altijd voortleeft in de Indische satī, de dood van de weduwe op de brandstapel. Blijkbaar ging men er van uit dat, indien dit niet gebeurde, de dode zijn vrouw kwam halen.³⁵

In heel wat versies van de ballade is de oorspronkelijke thematiek vervaagd. De band tussen het verstoren van de rust van de dode en de dood van degene die dat doet, is zo los geworden, dat het mogelijk is dat iemand als Politis er helemaal geen oog meer voor heeft. Het verst hierin gaan de Servische versies, waar het verhaal in feite helemaal omgedraaid is. Hier straft de dode degene die zijn rust verstoort niet. Hij probeert haar integendeel te redden, door haar af te raden om haar moeder en haar andere broers te gaan bezoeken.

Verder heeft de vervanging van de verloofde door de broer, met de daarbij behorende invoering van de thematiek van het huwelijk in den vreemde, dit lied in de sfeer van de bruidsliederden gebracht : dat is inderdaad de functie van

³² Cf. Schischmanov (1894:431, n. 1).

³³ Cf. Psichari (1884:29).

³⁴ Dit gebruik is ook bv. van het vijfde tot het derde millennium bij de Kurganvolkeren van de Zuidrussische steppes archeologisch geattesteerd, cf. Gimbutas (1970:170).

³⁵ Cf. Liebrecht (1871:197).

ten minste één Griekse versie (nl. uit Kreta), en van de versies uit Slavisch Makedonië en West-Bulgarije.³⁶ Het lijkt op het eerste zicht erg merkwaardig om zo'n griezellied, dat over dood en begrafenis gaat, op een zo feestelijk moment als een huwelijk te zingen, maar in feite is het dat niet. In de periode waarin een lied als de *Ballade van de dode broer* op de Balkan als bruidslied gezongen werd, was de Balkan nog sterk patriarchaal gestructureerd. Dat betekent dat de man niet introuwt in de familie van zijn vrouw (men zou kunnen argumenteren dat dat bij ons het geval is) maar omgekeerd; vóór het huwelijk verlaat de bruid haar vaders huis, om door een stoet van bruidegom en diens verwanten en vrienden naar zijn vaders huis begeleid te worden.³⁷ Het is precies op het ogenblik dat de bruid haar vaders huis verlaat, dat de bruidslieden gezongen worden, die in feite te interpreteren zijn als klaagzangen over het verlies door de ouders van hun dochter. De parallellen tussen bruidslieden en begrafenislieden qua structuur en gehanteerde formules zijn erg frappant. Margaret Alexiou, in haar studie over de Griekse klaagzangen, wijst erop dat heel het ceremonieel van huwelijk en begrafenis vérgaand parallel zijn :

The similarities are due (...) to the sustained parallel in the ritual of the two ceremonies of wedding and funeral: the solemn ablutions of bride and bridegroom, the anointing with nuptial oils and perfumes, the elaborate dressing, the wearing of the marriage garland and the use of torches - all can be matched remarkably closely in the ritual preparation of the dead as he was about to depart on his last journey. Further, a deliberate fusion is indicated by the custom, ancient as well as modern, of dressing those who died young in wedding attire. Popular belief viewed death and marriage as fundamentally similar occasions, signalling the transition from one stage in the cycle of human existence to another. The bride leaves home to start a new life, and as she steps over the threshold for the last time as a girl, her family take leave of her as they do for the dead, while she replies with complaints similar to those made by the dead in the laments. (...)

*As the bride makes her ritual farewells, her mother breaks down calling out, as if at a funeral, 'You are leaving - my eyes have gone, my comfort has gone, the keys of my breast and the pillar of my heart has gone!'*³⁸

De opvatting van het huwelijk als een dood, en omgekeerd van de dood als een huwelijk, is een constante, zeker in de Griekse cultuur, waar deze opvatting reeds in de Oudheid overvloedig geattesteerd is.³⁹ Dit alles verklaart natuurlijk het gebruik om de bruid uitgeleide te doen met een klaagzang, die zoals in het geval dat ons hier bezighoudt, oorspronkelijk met dood en begrafenis te

³⁶ Cf. Schischmanov (1894:439-40).

³⁷ Cf. Fauriel (1824:21-22).

³⁸ Cf. Alexiou (1974:120).

³⁹ Cf. Lawson (1910:552-60).

maken heeft. Ook andere types van klaagzangen, zoals die over de ondergang van steden, hebben op deze manier de functie van bruidslieden gekregen.⁴⁰

Men kan zich natuurlijk de vraag stellen of de functie van een lied geen invloed heeft op zijn vorm en inhoud. Beaton beantwoordt deze vraag ontkennend : hij constateert dat liederen die nauw genoeg met elkaar verwant zijn om als versies van hetzelfde lied beschouwd te kunnen worden, lokaal sterk verschillende functies hebben. Hij citeert het lied van Kitsos' moeder, dat in Epiros als een kleftenlied gezongen wordt, op het eiland Karpathos als een tafellied, gezongen door mannen, zonder begeleiding, na de psalmen waarmee een trouwfeest traditioneel begint, en in Thrakië als een wiegelied. Hij concludeert :

*Perhaps the most important fact to emerge from this examination of a single song, both in its local context and in relation to the song tradition, is that the factors governing both content and expression do not seem to be much affected by the song's apparent function. (...) To understand these similarities in content and structure and the differences in function, it is necessary to look beyond either the local or the scholarly classification of particular songs to a deeper, more generalised function which underlies very many songs of different types, rendering them suitable to be adopted, rather than adapted, for a specific purpose, whether for ritual or for entertainment.*⁴¹

Schischmanov van zijn kant ging er van uit dat de functie van een lied wèl invloed uitoefent op zijn vorm en inhoud. Zo was hij van oordeel dat de kleinere rol van de moeder, en de grotere van de zuster in de Westbulgaarse versies (de broers doen hun belofte rechtstreeks aan hun zuster, niet aan hun moeder) een direct gevolg is van het feit dat dit lied in dat gebied de functie van bruidslied gekregen heeft. De invloed gaat zo ver, dat het griezelige einde gewoon weggelaten wordt. De jammerklachten van moeder en dochter vond men in de jaren 1890, toen Schischmanov zijn studie maakte, in het dorp Kratovo, waar een onvolledige versie van onze ballade opgetekend werd, perfect passend voor een bruidslied, maar het einde vond men veel te treurig voor zo'n gelegenheid. Aangezien het lied dus nooit in zijn volledigheid werd gezongen, kende uiteindelijk niemand meer het einde. Eerst was er nog een besef dat er eigenlijk een vervolg is; in Kratovo bv. wist men nog dat één enkel meisje het volledige lied kon zingen, maar dat was gestorven.⁴² Uiteindelijk gaat ook het besef van de onvolledigheid verloren.

⁴⁰ Cf. Beaton (1980:97-8).

⁴¹ Cf. Beaton (1980:33-4).

⁴² Cf. Schischmanov (1894:439-42).

Met de opkomst van de ethnografie en het noteren en uitgeven van de volksliederen gaat ook de vrije omgang met en improvisatie van volksliederen verloren. Hier zie je hoe artificieel het onderscheid tussen 'spontane, anonieme' volkspoëzie en kunstpoëzie op naam van een dichter kan worden. In de glorie-tijd van *Lenore*, oorspronkelijk een gedicht gemaakt voor een publiek van geletterden, had iedereen het op de lippen en was het even volks en even levend als de *Ballade van de dode broer*. Omgekeerd veranderde met de volksliederenrage het publiek van deze volksliederen volledig. De verzamelingen die in de negentiende eeuw gepubliceerd werden waren bedoeld voor het andere uiterste van het sociale spectrum dan de plattelandsgemeenschappen door en voor wie deze liederen oorspronkelijk gezongen werden. De dorpelingen zouden in de hooggestemde interpretaties en de diepe - vaak nationalistische - emoties die de liederen ontlokten aan de geletterden maar weinig herkend hebben. Door de uitbreiding van het schoolsysteem en van de geletterdheid tot heel de bevolking komt men uiteindelijk tot de situatie waarbij heel de maatschappij de volksliederen op school leert, in de dode versie die de standaardversie geworden is.⁴³ Maar wonderen zijn de wereld niet uit, en zo krijg je dan, op 16 maart 1999, in de aula van onze alma mater zo'n schitterende uitvoering van een weer tot leven gewekt lied!

Gunnar DE BOEL

⁴³ Cf. Beaton (1980:189-90).

Bibliografie

- Alexiou, M. (1974) : *The ritual lament in Greek tradition*. Cambridge UP.
- Beaton, R. (1980) : *Folk Poetry of Modern Greece*. Cambridge UP.
- Berger, A. (1891) : *Bürgers Gedichte*. Leipzig und Wien.
- De Boel, G. (1998) : *De relatie tussen epos en volksliederen : een middelgriekse case study*, in : *Didactica Classica Gandensia* 38, 1-64.
- Fauriel, C. (1824) : *Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés, avec une traduction française, des éclaircissements et des notes*, par C. Fauriel, Tome I. Paris
- Fauriel, C. (1825) : idem, Tome II.
- Gimbutas, M. (1970) : *Proto-Indo-European Culture : The Kurgan Culture during the Fifth, Fourth and Third Millennia B.C.*, in : Cardona, G., Hoenigswald, H. & Senn, A. (Eds) : *Indo-European and Indo-Europeans. Papers presented at the Third Indo-European Conference at the University of Pennsylvania*. Philadelphia, 155-97.
- Lawson, J. C. (1910) : *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion. A study in survivals*. Cambridge U.P.
- Liebrecht, F. (1871) : *Neugriechische Volkslieder*, in: *Archiv für Literaturgeschichte*, II, 22 vv., hier geciteerd uit: *Zur Volkskunde. Alte und Neue Aufsätze*. (Heilbronn, 1879), pp. 155-222.
- Müller, H. (1994) : *Goethe en Griekenland*, in : *Tetradio* 3, 101-130.
- Politis, N. (1885) : Τὸ δημοτικὸν ᾄσμα περὶ τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ, oorspronkelijk in *Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας*, Β', hier geciteerd uit : *Λογογραφικὰ Σύμμεικτα*, Γ', Ἀθῆναι, 1920, pp. 18-78.
- Psichari, J. (1884) : *La ballade de Lénore en Grèce*, oorspronkelijk in : *Revue de l'Histoire des Religions*, 1884, 27-64; hier geciteerd uit : *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature helléniques (1884-1928)*, Paris (1930), 1-40.
- Psichari, J. (1928) : *A propos de Digénis Akritas*, oorspronkelijk in : *Revue de l'Histoire des Religions*, 1928; hier geciteerd uit : *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature helléniques (1884-1928)*, Paris (1930), 41-45.
- Sathas, C. & Legrand, E. (1875) : *Les exploits de Digénis Akritas. Épopée byzantine du dixième siècle. Publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Trébizonde*. Paris.
- Schischmanov, I. (1894) : *Der Lenorenstoff in der bulgarischen Volkspoesie*, in : *Indogermanische Forschungen* 4, 412-449.
- Wurzbach, W. von (ed.) (1904) : *Bürgers sämtliche Werke in vier Teilen*. Leipzig.