

TATIANA BUTNARU

Institutul de Filologie  
(Chișinău)IMAGINI PĂSTOREȘTI ÎN POEZIA EPICĂ  
POPULARĂ

## Abstract

In this article there are revealed some pastoral images subordinated to the fundamental artistic archetypes with openness to particular ontological and existential dimensions. It's a typical system of artistic pictures and details focused on popular poetic grounds and drawn through a pathway of strong individualization for revealing patriarchal life in its primary aspects. Spiritual itinerary that the „complex” pastoral images pass demonstrates the viability of a large poetic universe, generating ideas and lyrical reflections. It's a way to appreciate human general values, indicating ways of perpetuating the local tradition.

**Keywords:** fundamental artistic archetypes, aesthetic individuality, legendary character, typological features, mioritic complex, legacy monologue, mythical suggestion, view of interpretation, popular spirituality.

Tipologia păstorească aprofundează o complexitate de stări și trăiri sufletești subordonate unor arhetipuri artistice fundamentale, referindu-se la diverse aspecte de viață, cu deschidere spre anumite dimensiuni ontologice și existențiale. Este vorba de un sistem tipic de imagini și detalii artistice axate pe temeiurile poeziei populare și trecute prin filiera unei individualizări pregnante pentru a dezvălui situații concrete de viață patriarhală în aspectele sale primare. Ne putem referi la mai multe texte și versiuni folclorice, care variază de la epos eroic la baladă, cântec liric, specii orientate spre a aprofunda o atmosferă etnologică specifică, un univers de stări, trăiri interioare, marcate în esență, de o alură onimoronică, durere, bucurie, tristețe, melancolie, dar în același timp predomină o jubilație sufletească izvorâtă din imboldul revelator al îndeletnicirilor zilnice, ceea ce face din viața omului o continuă sărbătoare.

În bibliografia de specialitate circulația motivului păstoresc transpare cu numele de „stână prădată” sau „horea oii”, „horea buciului”, „horea păcurarului” [1, p. 123], acestea potrivit opiniei lui D. Caracostea „au odrăslit multe forme diferite și mai ales dă glas acestui sentiment de viață fundamental: dragostea de propria îndeletnicire” [2, p. 22]. Odată ce în scrierile populare, după cum accentuează în continuare D. Caracostea „nimic nu caracterizează mai deplin decât poziția față de propria îndeletnicire”, imaginile reproduse capătă o coloratură specifică și se vor menține prin condensarea lirismului:

„Ciobănaș cu oile,  
Bată-mi-te-ar ploile,  
Ciobănaș cu caprele,  
Bată-mi-te-ar apele...” [3, f. 70].

Conceptualizarea mitică orientează cititorul către niște forme primitive de totem, de o pronunțată nuanță alegorică. Totemul lupului sau a altor animale are o semnificație magică și deține o funcție de mediere a situațiilor dramatice, de condensare a tensiunii interioare:

„– **Lupule, cumătrulei,**  
N-ai văzut oile mele?...  
– De văzut, nu le-am văzut,  
Da de păscut, le-am păscut...  
La fântâna lui Gheorghiuță  
Îi găsi copite de bârâță,  
La fântâna lui Vârlan  
Și-i găsi capete de cârlan...” [4, f. 57].

Ambianța descrisă se referă la niște aspecte de viață patriarhală, unde „pierderea oilor” dezvoltă ideea de culminație emoțională, relevă o gamă oximoronică de trăiri, care indică o concordanță stilistică între baladă și doină. Ciobanul își pierde oile fie din neglijență, fie din cauza nerespectării interdicției legată de vechile superstiții păstorești. Or, după cum se relatează într-un studiu etnologic „Ciobanii nu aveau voie să întrețină relații erotice în anumite perioade ale păstoriei. Cu atât mai mult, părăsirea oilor de către un cioban, pentru a se întâlni cu iubita lui, era un fapt grav, sever condamnat de către cutuma arhaică” [5, p. 28]. De aceea, autorul anonim deseori îl condamnă pe ciobanul datat patimilor lumești și îl etichetează în conformitate cu prescripțiile eticii populare:

„La oi, la oi, măi ciobene,  
La oi, la oi, măi ciobene,  
Nu la fete,  
Sub părete...” [6, f. 36].

Un fenomen interesant legat de evoluția motivului păstoresc și influențat de un pronunțat caracter legendar, aflăm într-un text cules în Biserica Albă-Iahău, unde în locul ciobanului transpare un personaj feminin, care anunță comunitatea despre pierderea oilor:

„– Ină, tatî, ină – ă  
C-o init pribagu,  
Oile mi le-o furat,  
Pe mine ni-o spânzurat.  
De vârfulu linzii,  
În fundu colibii,  
Ină, tatî, i-nî-t” [7, f. 94-95].

Se presupune că eroina baladei ar putea fi nu numai o simplă ciobăniță, dar mai cu seamă fiica stăpânului turmei, ea fiind trimisă de tatăl ei să păzească oile în timp ce un tâlhar, „lotru” ori „priebeag”, o atacă și pradă stâna. Elementul narativ este de sorginte mitică. Drama eroinei este cauzată, în primul rând, de încălcarea interdicției mitice, întrucât „prezența femeilor nu era admisă la stână, căci ea ar fi avut influențe nefaste asupra turmei și a păzitorilor ei” [5, p. 28]. Prin urmare, se are în vedere „o abatere de la prevederile tradiției noastre folclorice” [1, p. 117-118], când fata sau ciobănița se află sub influența unei puteri malefice, exprimată prin pierderea oilor sau „prin răpirea acesteia de către zmei” [1, p. 117-118].

Ciclul baladesc despre ciobanul cu oile pierdute este încadrat într-un complex cu trăsături tipologice individualizatoare, unde în subtext se face o analogie cu „originea vânătoarească” [8, p. 114-115] a motivului și pe această cale se instituie o generalizare mai amplă la sfera îndeletnicirilor păstorești. Astfel, „după cum din motivul acesta păstoresc s-a născut aspectul plugăresc, subliniază O. Bârlea și D. Caracostea, tot astfel, motivul păstoresc a fost precedat de o viziune vânătoarească” [8, p.114-115]. Tranziția acestor motive se manifestă prin corelarea formelor de viață din mediul patriarhal și, în același timp, de modalitățile de diferențiere estetică în poezia epică populară. Imaginile și detaliile artistice înfățișează speciile și formele folclorice în evoluția lor sincretică, ajungând până la dezvoltarea unor acorduri profunde elegiace, marcate de un dramatism copleșitor. Deznodământul tragic din unele texte folclorice, care vizează drama ciobanului cu oile pierdute, capătă, undeva, în subtext o perspectivă de transumanță și indică calea spre esența unor subiecte păstorești de sorginte mioritică, cu alte cuvinte, are loc aprofundarea „tipologiei formelor **Mioriței** de la cele mai simple la cele mai dezvoltate [8, p.135], așa cum vom încerca să demonstrăm în continuare. De aici, probabil, survine și interesul față de numeroasele localizări ale subiectelor mioritice înregistrate pe teren, care în evoluția lor istorică au fost supuse modificărilor succesive, căpătând în diferite contexte nuanțe de doină, bocet, colind și chiar plugușor, păstrând în esență legătura cu matricea stilistică populară.

Situația existențială a ciobanului mioritic este exteriorizată printr-o sensibilizare poetică deosebită, în conformitate cu arhetipurile mitice, ea aprofundează bogăția de gândire și simțire populară, se manifestă prin plasticitate și armonie. Valoarea simbolică de reprezentare are tangență cu „spațiul matrice”, unde variantele străvechii balade păstorești s-au cristalizat prin niște imagini inedite : „Pe-un picior de plaiu, Pe gură de raiu...” [9, f. 188-190], „Pe-un șuvoi de ploaie” [10, p.188-190] O imagine unică ne oferă o variantă a **Mioriței** înregistrată în regiunea Odesa, unde declanșarea spectacolului cosmic cu trăsăturile sale individualizatoare are loc:

„Pe-o gură de raie,  
Pe-o bură de ploaie...” [11, f. 4-5]

ca apoi să transpară într-o ambianță specifică, ceea ce-i dă posibilitate autorului anonim „să mioritizeze nu numai împrejurările ce alcătuiesc un orizont spațial al existenței, dar și trăirile, sentimentele omenești” [12, p. 64].

Invocarea „spațiului-matrice”, adică plaiul, este latura componentă a sufletului popular, o parte integrantă a ființei lui colective. Metaforele și imaginile artistice au deschidere către un spațiu sacru de valori circumscrise într-o lumină inițiativă, sunt orientate spre estimarea unor sensuri primordiale cu un substrat mitologic străvechi. Drama vizată în **Miorița** se manifestă prin revelația mitologică de reintegrare într-un peisaj natural, unde geniul anonim se regăsește prin ideea „unei stări primare, geomorfă a vieții pe pământ, reprezentată prin asocierea vegetalului” [13, p. 55], are legătura cu „poezia plaiurilor noastre și sufletul ciobanului român și înduioșările și seninătatea lui” [14, p. 416]. Cu o deosebită sensibilitate este dezvoltată desfășurarea în timp a coborârii turmelor de oi, fiind dezvoltată o atmosferă specifică, de o reală expresivitate:

„Coborât-au coborât  
Păcurarii de la munte  
Cu oile cele multe” [15, f. 207-208].

Această „coborâre” lentă persistă în lectura mai multor versiuni și demonstrează viabilitatea ideii despre „complexul mioritic”, căile de circulație ciobănească, posibila legătură ce-ar fi existat între sudul Basarabiei, câmpia Dunării, precum și alte căi de migrație ciobănească:

„Cât îi Banatul de mare,  
Trei feluri de drum are,  
Unu-i drumul de piatră,  
De merge o lume toată,  
Unu-i de pământ,  
De merg ciobanii pe rând,  
Trec trei turme de cărlani  
Și cu ele trei ciobani” [16, f. 166].

În altă parte, într-un corpus de texte mioritice înregistrate în Banat, România se vorbește despre „coborârea” ciobanilor din munte „jos în vale”, probabil la iernatul turmelor, unde spectacolul mioritic capătă alte nuanțe. De astă dată, drama păstorească este localizată într-un peisaj specific regiunii muntoase:

„Acolo sus la munte,  
Niaua de-un genunchie,  
Iară jos la vale,  
Niaua și mai mare” [17, p.712]

ca mai apoi calea ciobanilor să fie amplasată într-un decor mai agreabil:

„Pe-un răzor de vie,  
Merge. Cine merge?  
Doi-trei păcurari” [17, p.712].

Valoarea artistică și documentară a imaginilor descrise este incontestabilă. Fiind subordonate unor aspecte fundamentale de viață păstorească, treptat ele vor deveni „o copulă în actul de comunicare” [17, p. 212-219] cu moartea inițiativă în sânul naturii.

**Ciobănaș de la miori** este una din cele mai reprezentative scrieri folclorice în care sugestia metaforică a integrării omului în natură capătă o nuanță particulară, se manifestă prin niște acorduri lirice copleșitoare. Subiectul este liricizat, fiind expus într-o formă dialogată, de enumerare a riturilor trecerii. Moartea inițiativă este privită drept un act solemn de inițiere, întrevede o stare ontologică de unde depistăm sensul mișcării ciclice în conformitate cu riturile trecerii. Este conturată o lume ascetică formată din simetrii imateriale unde „imaginea folclorică nu cunoaște fantasticul propriu-zis” [18, p. 45], dar întrevede o stare existențială de limită, un nou tărâm ontologic, dincolo de viața terestră. Prin transfer metaforic, are loc trecerea într-un nou spațiu de existență, de o superioritate absolută. Pornind de la pozițiile polemice fundamentale ale modului popular de a cugeta despre viață și moarte, este evidențiată tendința de a pătrunde în esența lucrurilor și fenomenelor din natură, precum și viața omului, surprindem legătura mioritică dintre toate elementele universului. Este vorba de un sistem tipic de imagini și detalii artistice axate pe temeurile poeziei populare și trecute prin filiera unei individualizări pregnante, așa cum ne sugerează versurile ce urmează:

„Ciobănaș de la miori,  
Unde ți-a fost soarta să mori?

- Sus în vârful muntelui,  
În bataia vântului.
- De îngropat cine te-a îngropat?
- Trei brazi mari s-au răsturnat.
- De păzit cine te-a păzit?
- Luna când a răsărit.
- De jelit cine te-a jelit
- Păsările ce-au ciripit
- De scăldat cine te-a scăldat
- Roua când s-a scuturat.
- Fluieru unde l-ai pus
- În creanga bradului de sus...” [19, p. 90].

Există și o altă opinie potrivit căreia tipologia păstorească presupune atașamentul celui predispus trecerii adeziunii sale nemijlocite față de mediul, în care s-a aflat el în timpul vieții. De aceea, în monologul testamentar ciobanul dorește:

„Să-mi săpați un mormântel,  
Frumușel și rotunjel  
În tirița oilor  
În djiocjoru meilor” [20, p. 3].

Fluierul din „creanga bradului sus”, precum și celelalte elemente ritualice care precedă moartea inițiatică în natură, capătă o funcție magică, relevă ideea de continuitate a vieții dincolo de tărâmurile veșniciei, este „dorul stânei îndepărtate” [2, p. 138]. Prin intermediul „vegetabilului cosmogonic” [21, p. 161], adică a bradului prezent în scrierile folclorice, este exprimată o nuanță sacrală, are loc corelarea elementelor celeste cu cele pământești. Bradul este arborele cosmogonic, el simbolizează dănuirea, perenitatea, condiția vitală a omului, iar atunci când acesta dispare, are loc suprapunerea conotațiilor existențiale dintre viață și moarte. Simbolul bradului descinde din construcția mitică a unui univers de valori stratificat în concepția universală despre perenitatea mitului solar al existenței. În plan mitic, la fel ca și teiul sau gorunul, el amplifică diferite tărâmurile ontologice, redă „sentimentul comuniunii dintre plantă și om” sau „mitul codrilor și al arborilor sacri” [22, p. 82]. Vorbind de multiplele semnificații ale bradului, M. Coman face o analogie dintre soarta omului și cea a copacului sacru, relevă legătura „între cele două lumi, ca centrul sacru unde are loc judecata sufletului și chiar ca substitut a mortului” [23, p. 213], iar „aceste atribute se situează pe planul relațiilor dintre cel dispărut (ca individ concret) și lumea înconjurătoare” [23, p. 213]. Astfel, trecând peste aspectul de suprafață a ființării lui pământești, alături de elementele transcendente ale cosmosului, „brazi și pălținași”, „stelele făclii”, munții mari”, omul își găsește un nou tărâm de existență, „se transferă prin împlinirea ciclului funerar în orizontul stihilor” [23, p. 213], iar fluierul „din creanga bradului sus” devine „un element social-cultural” [23, p. 213], circumscriind conturul unui spațiu mitic învăluit de misterul trecerii și al perenității. Este invocat un cosmos liturgic în care toate elementele universului au funcția de preamărire a divinității, „Lăudați-L Soare și Lună, lăudați-L toate stelele luminoase..., ape, care sunteți mai presus de ceruri..., munți și dealuri..., vânturi năprasnice [24, p. 383], și, drept rezultat de preamărire și cucernică plenitudine în fața vieții. Astfel,

ceremonia nupțială din **Miorița** devine un act sacramental, se transformă treptat într-o „liturghie cosmică” [25, p. 172], cum o numește M. Eliade, demonstrând că drama omului pus față-n față cu veșnicia nu s-a consumat, ci rămâne să dănuie, să amintească mereu că senina integrare în natură este un fenomen atât de firesc ca și succesiunea anotimpurilor, a generațiilor, ca și curgerea ireversibilă a timpului. Analogia **Mioriței** cu doina din unele versiuni dă glas unei sfășieri lăuntrice izvorâte din substraturile creativității populare. Odissea ciobanului mioritic este amplasată în jurul unei idei plene „de preamărire a vieții și nostalgică resemnare în fața trecerii inevitabile, în bucuria simplă de proclamare a filosoficului „a fi” ca dovadă supremă a existenței umane [12, p. 156].

Culminația emoțională a mai multor texte și versiuni ale poeziei epice își găsește expresie prin chipul măicuței bătrâne, care pe parcurs devine și ea o convenție mioritică a unor semnificații lirico-meditative. O. Densusianu apreciază asemenea situație drept o tendință de amplificare a sensurilor și accentelor lirice favorizate de fondul mitic al baladei păstorești prin „introducerea unui motiv curent, acela al maicii bătrâne care caută pe fiul ei, cum un alt motiv în folclorul nostru era acela al ascunderii morții cuiva prin expresii figurate” [14, p. 414]. Invocând mitul măicuței în căutarea fiului, autorul anonim o sublimază la rangul de simbol, ridicând-o pe o treaptă valorică superioară. În subtila dramatizare mitică a dragostei materne,

„Cine mi-a văzut,  
Cine-a cunoscut  
Mândru ciobănel...” [26, p. 185-186]

sunt sacralizate până și stările sufletești. Măicuța are capacitatea de a comunica cu elementele ancestrale, cu „soarele și luna”, iarba, zarea, câmpia, ceea ce demonstrează tainica ei comuniune cu universul. Într-un text înregistrat în Colibași – Vulcănești, ea se adresează Dunării pentru a afla vești despre feciorul dispărut:

„Dunăre, Dunăre,  
Drum fără pulberi,  
Apă curgătoare  
Și nevărsătoare.  
Tu nu mi-ai văzut  
Pe munte trecând  
Tot de-un voinicel  
Nant și sprâncenat” [27, p. 149].

Apropierea de **Miorița** este evidentă, așa cum **Măicuța bătrână** este considerată una din variantele acesteia, creând impresia „de o trecere improvizată, de o legătură căutată” [17, p. 133] spre alte forme de răspândire ale subiectului păstoresc. Fenomenul își găsește explicație prin aceea că autorul anonim are nevoie de apariția unor personaje noi, care amplifică substanța narativă din eposul baladesc și imprimă o accepție generalizatoare. Epizodul unde măicuța bătrână transpare într-un cadru existențial concret,

„Cu brăul de lână,  
Pe câmp alergând,  
Din gură strigând,  
Pe toți întrebând...” [27, p. 149]

așa cum ne sugerează unii folcloriști „justifică tocmai o fabulație mai bogată a motivului” și „introduce materialul în zona universală” [28, p. 241]. Pe chipul ei cititorul întrevăde „o mamă îndurerată ce-și caută fiul pe drumurile turmelor transhumante, de pe tărâmurile Mării Negre pe culmile Carpaților”, „o matroană creatoare a speței umane locale” [28, p. 297] identificată cu stihiiile naturii, cerul, apele, pământul, conștiință de rolul său în menținerea rosturilor primordiale ale vieții. Personajul din balada **Măicuța bătrână** mai este întrevăzut drept „unul dintre pilonii simbolici esențiali adânc ancorați în realitatea etnografică și în fondul mitologic arhaic” [29, p. 220-224], este comparată cu asemenea divinități mitologice, precum ar fi Isus sau Maica Domnului și semnifică „moartea și renașterea naturii, reluarea ciclului calendaristic, puterea binefăcătoare a revenirii primăverii” [29, p. 220-224], adică perpetuarea și menținerea vieții.

Elemente esențiale din **Miorita** își vor găsi expresie și în unele cântece lirico-narative, în care este vizată cearta dintre „două surățele”, două rivale, una bogată, dar urâtă, iar alta săracă și frumoasă:

„Colo-n vale la fântână,  
Două fete spală lînî.  
Una slutî și bogatî  
Alta mîndrî și săracî” [30, p. 347].

Rivalitatea dintre fata „săracî” și cea „bogatî” ține de complexul erotic și se manifestă printr-un dialog dinamic:

„Cei bogatî așa spunea:  
Pe mini Ghița ma lua,  
Că-mi dă tata patru boi  
Ș-o turmî mari di oi.  
La rîndul ei,  
Cei săracî așa spunea:  
– Pi mini badea ma lua  
Că-mi dă tata ochii mei  
Și ți-or întrece boii tăi,  
Și-mi dă tata și gurița  
Și și-a întrece turmulita” [30, p. 347-348].

Duetul verbal este întrerupt de apariția flăcăului, care face alegerea în favoarea celei frumoase. Fiind convinsă,

„Nu dă badea gurița mea  
Pe cei mari turma ta” [31, p. 150]

culminația erotică a fetei îndrăgostite este redată prin intermediul paralelismului metaforic:

„La fereastră, la bădița  
Bate vîntu cînepa  
Și ni-o bati ochi-n floari,  
După mini badea moari” [31, p. 150].

Există versiuni în care flăcăul respinge fata săracă, acordând prioritate unei zestre mai mari din partea celei bogate, ceea ce-l determină pe cântărețul popular să facă o concluzie moralizatoare:

„Vai saraci sutili,  
Cum mărit-o slutili,

Vai săraci miile,  
Cum mărită urgiile” [32, p. 33-34].

G. Vrabie presupune că versiunea respectivă își are originea în Ardeal sau Muntenia, unde în ipostaza de rivale este o „armeană” și o „mocancă”. Atunci când fata săracă, „mocanca”, este respinsă de flăcău, cuprinsă de deznădejde, ea se înecă într-un râu, iar din mormântul acesteia va crește o salcie, care în timp de ploaie sau vânt adună oile ca să-și plângă stăpâna într-o manieră mioritică.

Textul înregistrat și comentat de G. Vrabie:

„Vântul când sufla  
Salcia plângea,  
Oile venia,  
Stăpâna-și plângea!  
Plâng ciobanii plâng,  
Mâinile-și frâng,  
Oile jelesc  
Pîn’se prăpădesc” [28, p. 291]

se suprapune într-un fel oarecare resorturilor interioare din străvechea odisee păstorească, iar asemănarea lor este evidentă. Pentru comparare pot servi versurile:

„Și oile s-or strânge,  
Pe mine m-or plânge  
Cu lacrimi de sânge” [33, p. 92].

Modificările care au survenit drept urmare a contaminării imaginilor de viață păstorească cu diverse motive din poezia populară demonstrează „o altă latură a epopeii păstorești – cea erotică” [28, p. 291].

De subliniat, atât în arealul basarabean, cât și în unele localități din Transnistria, conflictul pare să fie mai mult de natură socială, deși uneori autorul popular îi imprimă și o semnificație etică. Intenția de căsătorie cu o fată săracă este redată printr-o persiflare ironică, așa cum ne sugerează cântecul baladizat **Fată de birău**. Metafora ironică se bazează pe o amplă cumulare de imagini din mediul păstoresc, a căror semnificație contrazice o afirmație făcută anterior:

„Nu mai plânge, fa,  
Că eu te-oi lua,  
De soție a mea,  
Când se va vedea  
Ursul cu cercei,  
Îmblând după mei,  
Lupul cu cimpoi,  
Vulpea cu mărgelă,  
Culegând surcele  
Și-un iepure șchiop  
Într-un vârf de plop” [34, p. 37].

Materialul de investigație folclorică capătă o evidentă substanță dramatică, se manifestă prin legătura cu aspectele sociale ale crimei păstorești, atunci când „ciobanii lăcomoși, oameni răi și feroși” urzesc complotul împotriva aproapelui pentru a-i lua turma, iar apoi:

„De la avere s-au bătut  
Până au murit,  
C-așa-i pe pământ lăsat,  
Din averea cu păcat,  
Să n-ai parte nici odat” [35, p. 161].

În felul acesta, putem demonstra tranziția la niște forme mai noi ale creativității folclorice, fenomenul se manifestă, în special, prin fragmentarea și istoricizarea textelor, prin desacralizarea treptată a resorturilor gândirii arhaice. De astă dată, viziunea de interpretare devine mai realistă, fiind pătrunsă în același timp, de durere și revoltă pentru încălcarea normelor morale. În centrul atenției, se află coliziile, raporturile sociale determinate de setea perversă pentru avere, de unde izvorăște „marea poezie a durerii” [1, p. 151] verificată de o tradiție istorică milenară. Itinerarul spiritual pe care-l parcurge „complexul” imaginilor păstorești demonstrează viabilitatea unui amplu univers poetic, generator de idei și reflecții lirice, este o modalitate de a aprecia valorile general-umane, dragostea, munca, creația, omenia, indică o șansă pentru dănuirea de mai departe a spiritualității populare.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. D. Pop. *Cercetări de folclor românesc*. Cluj-Napoca, Casa de Editură Sedam, 1998.
2. D. Caracostea. *Poezia tradițională română*. V. I. București, Editura pentru literatură, 1969.
3. A A Ș M , 1957, ms. 89, f.70, Șestal–Cotiujeni, inf. M. Macovei, 86 ani, culeg. M. Nacu.
4. A A Ș M, ms. 21, f. 57, Caragaș–Slobozia, inf. Maria Holomoz, 49 ani, culeg. G. Meniuc.
5. M. Coman. *Sora soarelui*. București, Editura Albatros, 1983.
6. A A Ș M, 1957, ms. 95, f. 36, Năpădeni–Ungheni, inf. I. Socol, 77 ani, culeg. Gh. Madan.
7. A A Ș M, 1987, ms. 382, f. 94-95, Biserica-Albă Eahău, inf. Domnița Țoplea, 82 ani, culeg. A. Hâncu.
8. D. Caracostea, O. Bârlea. *Problemele tipologiei folclorice*. București, Editura Minerva, 1971.
9. A A Ș M, 1963, ms. 147, f. 188-190, Fundul-Galben–Hîncești, inf. Constantin Bezanovschi, 52 ani, culeg. N. Băieșu, A. Hropotinschi, N. Pâslaru.
10. A A Ș M, 1963, ms. 142, f. 185-186, Fundul Galben–Hîncești, inf. Stefan Perciun, 80 ani, culeg. N. Băieșu, A. Hropotinschi, N. Pâslaru.

11. A A Ș M, 1968, ms. 128, f. 4-5, Dolinscoie (Anadol)–Reni–Odesa, inf. Dumitru Fefelea, 64 ani, culeg. Gr. Botezatu.
12. T. Butnaru. *Viziuni și semnificații mitico-folclorice în poezia contemporană*. Chișinău, Tipografia Reclama, 2011.
13. A. Rusu, 15 iunie, în M. Eminescu. *Buletin. Serie nouă*, m. 2, 2005.
14. O. Densuseanu. *Viața păstorească în poezia noastră populară*. București, Editura pentru literatură, 1966.
15. A A Ș M, 1987, ms. 391, f. 207-208, Solotvenco / Slatina–Teacev–Transcarpatia, inf. Macovei Pricop, 64 ani, culeg. V. Cirimpei.
16. A A Ș M, 1963, ms. 147, f. 166. Cazangic–Leova, inf. Zavastea Matieciuc, 38 ani, culeg. N. Băieșu, A. Hropotinschi, N. Pâslaru.
17. A. Fochi. *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*. București, Editura Academiei, 1975.
18. O. Papadima. *O viziune românească a lumii*. București, Editura Saeculum, 2012.
19. A A Ș M, 1971, ms. 226, f. 90, Holercani–Călărași, inf. Eugenia Chiriac, culeg. E. Junghietu.
20. A A Ș M, 1960, ms. 128, f. 3, Trebujeni–Orhei, inf. S. Popușoi, 71 ani, culeg. Gr. Botezatu.
21. G. Vrabie. *Structura poetică a basmului*. București, Editura Academiei, 1975.
22. R. Vulcănescu. *Mitologia românească*. București, Editura Academiei, 1985.
23. M. Coman. *Izvoare mitice*. București, Editura Cartea Românească, 1980.
24. *Noul Testament și psalmii*, Societatea Biblică Moldova, 2005.
25. Apud: E. Munteanu. *Motive mitice în dramaturgia românească*. București, Editura Minerva, 1982.
26. A A Ș M, 1963, ms. 147, f. 185-186, Fundul Galben–Hincești, inf. Ștefan Perciun, 80 ani, culeg. N. Băieșu, A. Hropotinschi, N. Pâslaru.
27. A A Ș M, 1963, ms. 35, f. 149, Colibași–Vulcănești, inf. Ana Iaconea, 30 ani, culeg. A. Hâncu, V. Țurcanu, E. Tarlapan.
28. G. Vrabie. *Balada populară românească*. București, Editura Academiei, 1963.
29. O. Buhociu. *Folclorul de iarnă „zorile” în poezia păstorească*. București, Editura Minerva, 1979.
30. A A Ș M, 1967, ms. 170, f. 347-348, Morozeni–Orhei, inf. Antonina Lașcu, 34 ani, culeg. Gr. Botezatu, I. D. Ciobanu, M. Hanganu.
31. A A Ș M, 1951 ms. 37, f. 150, Biești–Chiperceeni, inf. P. Anghel, 20 ani, culeg. M. Savin.
32. A A Ș M, 1950, ms. 36, f. 33-34, Chilia–Izmail, inf. Iulia Pîrvan, culeg. I. Potângă.
33. A A Ș M, 1974, ms. 268, f. 92-95, Leova–Tomai, inf. Emilian Gonța, 64 ani, culeg. S. Moraru.
34. A A Ș M, 1951, ms. 37, f.34, Hâjdieni–Glodeni, inf. neidentificat, culeg. B.Movilă.
35. A A Ș M, 1972, ms. 38, f. 161, Hulboaca–Strășeni, inf. Ion Gurdiș, 21 ani, culeg. N. Băieșu.