

CÂNTECUL DAIMONILOR, ÎNTRE SEDUCȚIE ȘI INSPIRAȚIE. O PERSPECTIVĂ MORFOLOGICO-RELIGIOASĂ

Bogdan Neagota

The Song of the Demons, between Seduction and Inspiration. A Religious-Morphological Approach (Abstract)

The paper presents, from a morphological-comparative perspective, two of the many possible invariants which can be used in the description of the female demonic representations in popular cultures, using the anthropological dyad *word and gesture* (Leroi-Gourhan): the song of demons, their musical manifestations, and the dance, the choreutic demonic epiphanies. We analysed materials from two different cultural areas and periods: the Classical and Late Antiquity (the Greek-Roman popular demonologies and the connected intellectual interpretations) and the folkloric modern Southeastern European cultures (with a special focus on the Romanian Oral traditions). We emphasize the fact that only at this level, of the popular cultures, the social-cultural structures of continuity are extremely visibles, meanwhile the discontinuities manifested more on the level of the hegemonic cultures (connected to the dominant institutions). The various changings of the epistemas, until modernity at least, hadn't great consequences on the rural folkloric societies, which kept for a long time their social-economic and cultures structures and an own historical rhythm.

Along our researches on the popular representations and practices connected to the demons, we observed a remarkable trans-cultural and trans-historical constance of those, in the context of the European rural cultures.

Key words: demons (*daemones*), song, dans, *ludus*, initiation, extatic, shamanic.

Circumscriem, în acest studiu, doi dintre invarianții morfologici care permit descrierea complexului magico-religios și mitico-ficțional al daimonilor în câteva culturi populare din antichitatea clasică (lumea greco-elenistică și romană) și din epoca modernă (cultura folclorică românească în context sud-est european). Materialele folclorice referitoare la tradițiile narative orale și magice acoperă în mod selectiv câteva regiuni nord-dunărene (zona subcarpatică și intracarpatică), surprinse fragmentar de-a lungul ultimelor două secole. Pentru cultura populară română dispunem de sursele relativ bogate, provenind atât din colecțiile publicate, cât și din arhivele de folclor publice și private. Nu am urmărit cartografierea morfologică a demonologiilor folclorice sud-est europene și mediteraneene, ci decelarea câtorva structuri daemonologice de continuitate specifice unei arii spațiale și temporale mai largi (Europa meridională și sud-estică), în vederea identificării bazelor cognitive reale pentru un demers comparatistic istorico- și etnologico-religios. Totodată, trebuie să precizăm că discontinuitățile istorico-religioase și hermeneutice sunt evidente aproape exclusiv la nivelul discursurilor produse de elitele culturale ale fiecărei episteme, dincolo de relațiile intertextuale, de genealogiile intelectuale asumate conștient și de interpretările dependente de sistemele culturale. Studiul nostru se constituie, în acest sens, mai

degrabă ca o introducere metodologică și încearcă să identifice fundamente epistemice noi în abordarea unei problematice destul de cunoscute.

Comparația dintre cele câteva categorii de daimoni, antice (*nimfe, nereide, muze, sirene*) și folclorice moderne (*Mama / Fata Pădurii, vâlve, iele, zîne*) urmărește conturarea unor *sisteme daemonologice feminine*, prin *trăsături contrastive* sau prin *funcții* (în sens proppian). Desigur, sistemul este implicit în materialul cercetat și, în acest sens, au fost privilegiate deopotrivă sinonimiile și opozițiile dintre tipurile morfologice, care, după părerea noastră formează un set definibil printr-un număr de “reguli cognitive” (Culianu 1994: 41-42) sau de “trăsături semantice” (Friedrich 1978: 72-103). Nici una dintre dimensiuni nu este specifică doar uneia dintre categoriile daemonice analizate.

Selecția materialelor a fost făcută după criterii comparativ-morfologice, pentru a putea identifica mai ușor punctele de legătură între reprezentările daemonologice atestate deopotrivă în culturile antice, medievale și moderne, respectiv structurile de continuitate decelabile la nivelul culturilor populare din aceste epoci istorice. Diferențele se datorează atât mutațiilor culturale provocate de schimbarea epistemelor dominante (de la politeismul tard-antic la creștinism), cât și varietății și bogăției documentației etnologice pentru secolele XIX-XX, în raport cu cea specifică studiului culturilor populare oclutate, cum sunt cele antice. “Spectrul de toleranță” al daemonologiei e prea larg și elastic pentru o analiză prin “trăsături distinctive”, întrucât diferitele texte mitico-ficționale sunt definibile prin trăsături opuse (demonism vs. angelism, cântec mortifer vs. cântec angelic, sălbatec vs. uman, natură vs. cultură, urât vs. frumos etc.).

Descrierea morfologică propusă în studiul de față urmează doi dintre mulții invarianți posibili, și anume capacitatea melodică transumană a daimonilor feminini, trăsătură distinctivă cu valoare identitară puternică, și dimensiunea choreutică.

§ 1. Caracterul muzical al daimonilor feminini din antichitatea greco-romană

În textele grecești arhaice, mitul sirenelor e centrat în jurul temei cântecului, calificat drept *thespesiaon* [seducător] (Hom., *Od.* XII, 158), *ligyre* [proaspăt] (Hom., *Od.* XII, 44) și *meligeryn* [dulce] (Hom., *Od.* XII, 187), și a temei conexe a luptei eroului cu monstrul feminoid sau a neutralizării cântecului sirenic prin cântecul inspirat. Puterea sirenelor poate fi anihilate de două tipuri de eroi¹: Odiseu le învinge prin *metis* (inteligentă practică și viclenie) și grație urmării sfaturilor Circei², în vreme ce Orfeu își datorează victoria propriilor daruri

¹ “Troviamo dunque riunite in sequenza due situazioni che nell’episodio omerico erano giustaposte. Li infatti a partire dalla *metis* (Circe – Odisseo) si separano le sorti dei compagni (ascolto – conoscenza interdotta) e di Odisseo (ascolto – conoscenza permesso). Qui invece il cantore Orfeo propone all’ascolto di tutti un sapere alternativo, eguale per chi lo presenta (egli stesso) come per chi le fruisce (i compagni). Con ciò non si vuole creare – il che del resto non ci interessa – un ‘Orfeo metieta’: semmai, con un discorso analogo a quello fatto per Apollo, si vuol mettere in luce l’eventuale natura ‘metieta’ dell’attività che lo concerne (il canto). Nel caso particolare poi almeno un elemento può essere affermato con certezza: le Sirene, in due diversi miti, sono sconfitte alternativamente dalla *metis* e del canto. Nella versione delle *Argonautiche* dunque il secondo sostituisce, con funzione analoga, la prima.” (Samona 1984: 58)

² Hom., *Od.* XII, 37-57 (profeția și sfaturile Circei); XII, 165-200 (întâlnirea lui Ulisse cu sirenele). “*Metiete* per nascita, intimamente ambigue sin nelle forme del corpo, espressione di un unicità (tutta da esplorare) seduzione / morte, definibili in base ai rapporti con alcune figure dell’intelligenza astuta: rappresentano gli aspetti più inquietanti, le Sirene dunque vivono e muoiono affermando nel canto un destino di *metis*. Anzi è soprattutto nella morte, formalmente identica a quella della Sfinge, che si esplicita il significato della loro intera esistenza. Esperte in *metis* come il mostro che terrorizza i Tebani,

muzicale moștenite de la muza Calliope, mama sa³.

Interpretările mistice și filosofice antice, începând cu pythagorismul, transformă mitul sirenelor într-un topos care va face carieră până târziu, în Evul Mediu. Cântecele sirenelor e asociat oracolului delphic și asimilat *tetractys*-lui pythagoreic ca sursă de armonie⁴; la Platon, sirenele sunt legate de “armonia sferelor” și devin un element mitic extrem de important în sistemul cosmologic din *Republica* (mitul lui Er)⁵; pentru neoplatonicul Proclus, cântecul Sirenelor e o expresie a “armoniei carnale”, în vreme ce cantecul Muzelor trimite la “armonia intelectuală”⁶. Tot el susține existența a trei tipuri sirenice: celeste (*psychai*), care-i sunt supuse lui Zeus, generatoare, care depind de Poseidon și infernale (psihopompe), aparținându-i lui Hades. Dincolo însă de interpretările alegorizante, sirenele Homerice au conotații infernale pregnante, cu atât mai mult cu cât apariția lor se situează printre alte probe inițiatice (Scylla & Caribda, boii lui Helios), ordonate simetric între încercările prin care trece Ulise înainte de *Nekya* (invocarea morților). Cântecele Sirenelor e seducător (în sens thanatic) și mortifer, alienant la modul absolut, provocându-i celui ce-l ascultă deriva, rătăcirea și pierderea reperelor mundane, spre a-l arunca în labirint și *mundus imaginalis*⁷. Mai mult decât atât, posedă o capacitate divinatorie cu rol extrem de convingător în sintaxa mitico-simbolică a poemului homeric: “noi știm (*idmen*) tot ce au pățimit cu voia zeilor argienii și troienii în câmpiile întinse ale Troiei; ba cunoaștem (*idmen*) tot ce se petrece (*genetai*) în lume. Așa cântau ele, cu glasul lor frumos...” (Hom., *Od.*, XII, 189 sqq. tr. ro. E. Lovinescu; cf. tr. it. G. A. Samona⁸).

În cazul nimfelor, toposul cântecului e integrat relației dintre nimfe și Pan (narațiunile mitice despre Pitys⁹, Acho și Syrinx¹⁰), precum și misterelor dionysiace. Nereidele au o voce plină de vrajă (care leagă la modul magic). Cităm, în acest sens, mărturia lui Plinius: “O solie a locuitorilor orașului Olisipo, trimisă anume în acest scop, l-a înștiințat pe principele Tiberiu că într-o peșteră a fost auzit și zărit un triton care cânta din scoică și care avea înfățișarea sub care este cunoscut. Nici descrierea nereidelor nu este departe de adevăr; doar că trupul le este Țepos datorită solzilor chiar și pe unde are formă umană. De fapt, pe același Țarm a fost văzută una; băștinașii au auzit de departe tânguitorul cântec al celei aflate în pragul morții; și zeiescului Augustus i-a scris un trimis din Galia că pe Țarm se vedeau mai multe

le Sirene possono essere vinte, sempre in accordo con modulo / Sfinge, solo da chi meglio di esse sappia manovrare questo particolare tipo di sapienza: il loro Edipo si chiama Odisseo.” (Samona 1984: 54)

³ Apoll. Rhod., *Arg.* 4, 891-919. Schol. Apoll. Rhod., I, 23-25a: sfatul centaurului Chiron (dat lui Jason) de a-l lua pe Orfeu în expediția Argonauților. Ps.-Orpheu, *Arg.*, 1264-1290. Strab. I, 2, 10; sinuciderea sirenelor.

⁴ După Pierre Boyancé, Sirenele erau asimilate Muzelor delphice, care, prin funcția lor muzicală, favorizau amestecul (*krasis*) sau armonia factorilor care declanșează *enthousiasmos*-ul Pythiei (Boyancé 1937: 309-316; cf. Delatte 1915. Leclercq-Marx 1997: 24-26.).

⁵ *Rep.*, 10,617 a-d. vezi Moutsopoulos 2006. Despre secvența *Sirene – Muze – armonia sferelor*, vezi Cumont 1949: 147-149, 325-334.

⁶ Proclus, *Commentaire de La Republique*, 239.

⁷ cf. în tradițiile populare românești: “călcatul în urmă rea” și motivul “cărării rătăcite”, provocate de entitățile feminine silvestre (*Fata Padurii*) sau atmosferice (*ielele*).

⁸ “Noi tutte sappiamo (*idmen*), quanto nell’ampia terra di Troia / Argivi e Teucri patirono per volere dei numi; / tutto sappiamo (*idmen*) quello che avviene (*genetai*) sulla terra / Così dicevano alzando la voce bellissima...” (Samona 1984: 50)

⁹ Pitys, urmărită de Pan, scapă de hărțuiala acestuia prin metamorfoza în pin. Mitul explicitează utilizarea rituală a pinului (cununile din crengi de pin) în cultul panic (Lucian din Samosata, *Dial. Zeilor* XXII, 4. Nonnos, *Dion.* II, 108, 118; XLII, 259)

¹⁰ Mitul metamorfozei lui Syrinx în trestie explicitează originea naiului de către Pan. Pentru miturile lui Aho și Syrinx, vezi cf. Borgeaud 1979: 126 sqq.

nereide neînsuflețite.”¹¹

Muzele sunt “cântărețele divine” exemplare, asociate sistemelor filosofice grecești care susțin primatul cosmologic al muzicii – pythagorism, platonism, neoplatonism (Boyancé 1937 și 1946, I: 3-16). În acest context apare motivul întrecerii muzicale dintre Sirene și Muze și cel al victoriei Muzelor¹², care sfârșește în speculația filosofică elenistică și tardo-antică (Plutarch, Macrobius¹³, Proclus) prin înlocuirea treptată a Sirenelor cu Muzele: distincția dintre armonia carnală, provocată de cântecul Sirenelor și armonia intelectuală, produsă de Muze¹⁴.

În textele arhaice, cântecul Muzelor este invocat ca inspirator din punct de vedere sapiențial¹⁵ (spre deosebire de cântecul seducător și thanatic al Sirenelor) și ca posesor al omniscienței divine (cunoaștere de tip omnicomprehensiv), mai mult decât simpla capacitate divinatorie cântecului sirenic. În acest sens, Muzele sunt socotite drept garanți ai tradiției (în sens hermeneutic): cântecul Muzelor trezește memoria (*Mnemosyne*), pentru a actualiza un trecut mitic și referențial (theo-cosmogonia la Hesiod¹⁶ și timpul eroic la Hom.), în vreme ce cântecul Sirenelor provoacă uitarea-de-sine (ca formă paroxistică a uitării autohtoniei – *oikos*), sacrificându-l pe ascultător în labirint.¹⁷ În *Iliada*, invocarea Muzei este expresia unei prezențe exterioare, capabile să deștepte cântecul în parametrii libertății poetului, în virtutea omniscienței și a caracterului anamnezic (formula *catalogului navelor*¹⁸ este expresia omniscienței aedului inspirat de Muze). Muza îl împinge pe poet să cânte. Muzele cântă pe rând în spațiul uman, înaintea Aheilor și în cel olimpien, înaintea zeilor, prezența lor fiind marca altei prezențe, cea a lui Zeus și a ordinii comice reprezentate de acesta. “Il canto (*oidé*) è la *timé* delle Muse; ad essa sono collegate le altre *timâ*: presenza, onniscienza, comunicazione di piacere anche quando il canto è un *thrênos* (piacere, diremmo, catartico, estetico), assistenza al poeta (dono del canto, racconto, insegnamento), facoltà di togliere il canto o la vista delle cose esterne. (...) Se il poeta invoca le Muse, la sua preghiera è garanzia sociale per la sua figura professionale.” (Camilloni 1998: 10, 12) În *Odiseea*, simpla prezență, vecinătate dintre poet și Muză se transformă într-o relație de iubire (*phileîn*) a Muzei în raport

¹¹ Plin., *Naturalis historia* IX, 9 (ed. cit., p. 108).

¹² Leclercq-Marx 1997: 24-30; cf. Cerquand 1873 (despre asimilarea Sirene – Muze).

¹³ *Comment. la Somnium Scip.*, 2,3,1.

¹⁴ Proclus, *In Crat.*, 403 C (ed. G. Pasquali), B. T., 1908, p. 88 și *In Remp. (Commentaire de La Republique)* (ed. Kroll), B. T., vol. II, 1901, p. 239 și tr. & note A. J. Festugiere, Vrin, Paris, t. III, 1970, p. 195: “Il est commun a toutes ces races des Sirenes de produire un accord de l'ordre du corporel alors que les Muses donnent en present surtout l'accord intellectif, c'est pourquoi elles sont dites l'emporter sur les Sirenes et se couronner des plumes de Sirenes.” (e vorba despre smocul de pene purtat de Muze ca trofeu al victoriei asupra Sirenelor, asa cum apare pe cateva reprezentari elenistice -n. n.)

¹⁵ Hom., *Il.*, 484 sq., *Od.*, XXIV,60 sq; VIII,73; 1,326 sq.; cf. Samona, 1984: 49-50, 66-69. Pucci 1998: 31-48. Barmeyer 1968.

¹⁶ vezi paradigma genealogică (theo-cosmică și umană) a memoriei poetice și inspirația Muzelor (cf. *dikai* ale regelui din proemium-ul *Theogoniei*).

¹⁷ vezi la Pollard 1952: 60-63, istoricul rivalității Sirene – Muze: “The Muses again were the divine inspirers of poesy, whereas the Sirens charmed only to destroy. The two are entirely dissociated in Hom., and possessed distinct genealogies. The Muses are stated by Hesiod (*Theog.* 53 ff., 915 ff.) to have been the daughters of Zeus by Mnemosyne, while the Sirens were born of Phorcys (Soph. fr. 77 N.) or Archelous (for references see Wentzel, *R. E.* i. 215, s. v. 'Acheloos'), and Chton (Eur. *Hel.* 168). It was not until Hellenistic times that they became rivals in an aetiological myth (Paus. IX. 34. 3; Steph. Byz. s.v. *âptera*), and a Muse was said to have been their mother (for references see Zwicker, *R. E.* III. 294 ff., s.v. 'Sirenen'). Finally, the Muses were represented as anthropomorphic in art, whereas the Sirens were depicted as woman-headed birds.” (p. 60) cf. Buschor 1944.

¹⁸ Hom., *Il.* II, 485.

cu poetul¹⁹. Cântecul e dar al Muzei, fiind dublat de activitatea ei paideică, dar cel care cântă nu e Muza, ci poetul însuși, în virtutea faptului că e iubit de Muză și că posedă *thymós*. În vreme ce, în *Iliada*, poetul oral tindea să dispară în spatele figurii Muzei, persoana poetului odiseic se distinge chiar în limitele condiției sale umane, raportul cu Muza fiind net “îmbogățit, articulat, interiorizat, mai profund și mai conștient” (Accame 1990, II: 592)

În *Theogonia*, dincolo de formulele și elementele lexicale care aparțin tradiției poetice, figura Muzei suferă la nivel fizic un proces de umanizare, posibil ecou al experienței autobiografice a poetului: copilăria sa pe coastele Helikonului, unde probabil va fi văzut Muzele, umane sau trans-umane, îmbăindu-se goale în râurile sacre din Beotia și le va fi auzit cântecul nocturn (Camilloni 1998: 15); cu alte cuvinte, e vorba despre unul dintre etapele ficționalizării, respectiv convertirea memoratei I în text mitico-ficțional (Neagota 2005: 72-89). În poezia hesiodică răzbat originile pastorale ale poeziei, prin convergența dintre păstor și *inventor*-ul de poezie în persoana poetului-păstor. *Phileîn* din poemele homerice se traduce în tipologia persoanelor iubite de Muze²⁰ și în dimensiunea lor *kourotrophă*.

Fără a avea intenția monografierii Muzelor²¹, vom mai trece în revistă tematizarea platonice a cântecului muzic (în *Phaidros* și în *Politheia*). În *Phaidros*, interlocutorii, Socrates și Phaidros, se odihnesc în ceasul amiezii (*meridies*) pe malul râului Ilissos, nu departe de un altar închinat Nimfelor și de *Mousaion* (278b), la umbra unui platan foșnitor, în timp ce cântă greierii, *Mousôn prophêtai* (262d). La un moment dat, Socrates povestește mitul greierilor (259b-d), care erau oameni înainte de nașterea Muzelor și care au murit din pricina patimii cântecului²². Apoi, vorbind despre Muze, el stabilește o ierarhie a acestora, în funcție de tipul de *timé* pe care îl inspiră oamenilor. “Se spune că a fost o vreme pe când greierii erau oameni, oameni de felul celor care existau înainte de a fi apărut Muzele. Ci născându-se Muzele și, odată cu ele, cântecul, unii dintre oamenii de atunci s-au lăsat prinși până-ntr-atâta de patima cântării, încât, nemaioprindu-se o clipă, ei au uitat să mai mănânce și să bea, și se stinseră fără măcar să fi băgat de seamă. Dintre aceștia se nascu apoi neamul greierilor. De la Muze ei primit drept dar să nu simtă nevoie de vreo hrană. ci abia născuți, fără să mănânce și să bea, să se pună îndată pe cântat până în ceasul de pe urmă al vieții. Apoi, mergând la Muze, să le dea de veste cine dintre cei de pe pământ le-aduce lor cinstire și cărei Muze anume. Astfel, Terpsihorei, ei îi dau de veste despre cei care au cinstit-o în dansurile lor, făcând-o să-i îndrăgească pe aceștia; muzei Erato, ei îi vorbesc despre cei care au cinstit-o în imnuri de iubire. Si la fel se petrece și cu celelalte Muze, după felul în care își află cinstirea fiecare. Caliopei, care-i mai vârstnică dintre Muze, și Uraniei, care vine îndată după ea, greierii le dau de veste despre cei care-și petrec viața ca iubitori de înțelepciune, aducând cinstire artei care e proprie acestora. Căci, dintre Muze, ele mai cu seamă, îndeletnicindu-se cu toate câte privesc

¹⁹ Hom., *Odiseea* VIII, 63, 481.

²⁰ “Il poeta, il citarista, il sovrano che viene da Zeus, sono alimentati dalle Muse perché la voce sgorga dalle loro labbra dolce come il miele. Le conseguenze di questo fluire della parola o del canto saranno la capacità di persuadere la gente e di placare le contese, la distinzione e il rispetto, il benessere e la felicità. Il potere, la *timé* delle Muse sugli uomini che riesce più sorprendente per Esiodo, è quella di trasformare rozzi pastori in poeti. Le Muse a lui rivolgono la voce, gli parlano, egli le ascolta e vivrà delle loro parole, che sono parole divine. La sua poesia sarà, in un certo senso, l’eco del canto delle Muse, come la nera terra risuonò, in un tempo remoto, al lieve passo delle Muse che dalla natale Pieria salivano al cielo, e riecheggiorono il loro canto. (. . .) Esiodo ha fiducia nell’uomo che ascolta la voce divina. Egli traccia un solco profondo tra due attività alla Beozia del suo tempo: la pastorizia e la poesia.” (Camilloni 1998: 17)

²¹ Pentru “istoria” Muzelor în cultura greco-romană, vezi Bie 1894-1897, II: 3238-3295 (s. v. *Musen*). *Enciclopedia Virgiliana* 1987, III: 625-641 (s. v. *Muse*). Camilloni 1998: 48-180.

²² cf. personajele feminine ficționale de tip fiabistic, atestate în tradițiile narrative folclorice, daemonizate din pricina pasiunii jocului sau cântecului.

cerul precum și pe zei și oameni, au glasul cel mai pur din toate.”²³

Astfel, sufletele (*anima*) celor care pe pământ au practicat virtuți comune, dar fără filosofie, respectiv poezii care au cântat lucruri drepte, nu false și rele, suferă metamorfoza în animale sociabile și blânde (greierii), putând contempla după moarte locuri frumoase (82c). Dacă poetul e astfel nu în virtutea cunoașterii, ci prin *mania* (245a), e suficient ca el să cânte lucruri drepte, adevărate și bune. Platon nu exclude din educație întreaga mitologie tradițională (*Rep.* II, 377-383), ci numai componentele care ar putea trezi în tineri frica de moarte, falsitatea și nestăpânirea (*Rep.* III, 286a). Din aceste rațiuni, sunt excluse din *paideia* platonice (*Rep.* III, 398c-399d) melodiile molatece și languroase sau tulburi și care trezesc instinctele rele, precum *modus* lidian și cel mixolidian de *aulos*, sfârșite cu lamento, potrivit femeilor, spre deosebire de *modus* ionic, blând și potrivit banchetului; lira, țitera și naiul păstoresc, capabile să trezească sentimente de curaj și de pace, sunt instrumente acceptate în modelul paideic ideal.

În literatura elenistică, invocația către Muză tinde să devină un *topos* literar secularizat²⁴, lipsit de fiorul religios specific poemelor Homerice, hesiodice sau pindarice. La Aratos²⁵, de exemplu, numele Muzelor sunt explicate după efectul pe care Muzele îl produc asupra celor care le practică (Clio, Erato, Polimnia, Urania), le ascultă (Eutherpe, Therpsicore, Melpomene, Calliope) sau e obiectul acțiunii lor (Thalia); ele reprezintă tipuri diferite de *techné*, aceasta fiind consecința raționalizării inspirației muzice sub impactul stoicismului platonizant al lui Poseidonios.

În arta greacă și romano-elenistică, Muzele sunt reprezentate plastic cu instrumente muzicale (*lyra*, *syrinx*, *cetra*, țitera, *aulos* – asociat cu *volumen* și diptic, harpa și *barbitos*.)²⁶ sau asociate unor divinități (Hermes, Apollo, Dionysos, Artemis, Leto, Charitai, Mnemosyne).²⁷

§ 2. Caracterile choreutice ale daimonilor feminini antici

Activitatea choreutică a Nimfelor e relativ monocromă, fiind legată îndeosebi de decorul silvestru – sub anumiți arbori, în ceasul amiezii sau în *thiasoi* dionysiace, și de

²³ Platon, *Phaidros* 259b-d (tr. Gabriel Liiceanu), în *Opere* IV, Editura științifică și enciclopedică, București, 1983, p. 461.

²⁴ Callimach, *Aitia*: Apollo, Muzele (Calliope, Clio), Charitele. *Apoll. Rh., Argonautice*: Invocația către Phoebus (I, 1-4) și către Muze în general, ca “slujitoare ale cântecului”, *hypophétres... aoidés* (I, 20-22), care cântă un *mythos* pe care l-ar fi auzit de la Muzele Pieride (IV, 1381-1392), dintre care menționează trei: Calliope (I, 23-25), Erato (III, 1-5; IV, 1-5) și Therpsicore, cea “cu chip frumos”, care le-a zămislit împreună cu zeul-fluviu Achelous pe Sirenele din Insula Anthemoesa (IV, 895). Theocrit: Muza Calliope, Charite, Hore (Camilloni 1998: 71-75) “Muzele bucolice” (IX, 28-36) sunt asociate complexului poetic-religios pastoral.

²⁵ Aratos, *Phaenomena*: invocația-rugăciune către Zeus (de inspirație stoică) și către Muze (datorită rolului lor cosmologic).

²⁶ A se vedea reprezentarea, pe vasul François, a uneia dintre cele nouă Muze, Calliope, cu *syrinx*, în cortegiul nupțial al lui Peleus și Thetis. Pentru sec. V a. Chr., vezi motivul triadei de Muze cu *barbitos*, *lyra* și *syrinx* (Plin., *N. H.* 34, 49-50, 75), care apare în iconografie aproape exclusiv ceramică. Pentru diferențierea Muzelor după instrumente vezi Camilloni 1998: 41-46. Bie 1894-1897, II: 3238-3295 (s. v. *Musen*).

²⁷ “Sala delle Muse” (Musei Vaticani), frescele pompeiene cu Muze adăpostite de Musée du Louvre (Camilloni 1998: 43-47), sarcophagele cu Muze (Paduano-Faedo 1981/II, 12.2: 65-155), “*Aedes Herculis Musarum*” (Martina, 1981/1: 49-68), “*Aedes Felicitatis*”, “*atrium Libertatis*”, templul lui Apollo Circus Flaminius, templul lui Apollo de pe Palatin.

elementul acvatic (izvoarele sacre). Pentru antichitatea greco-romană, nu am găsit atestări ale unui experiențe choreutice extatice, induse omului de simpla vedere sau participare la jocul daimonilor feminini (*Fata Pădurii, ielele* etc.), dar dansurile bachantelor, executate în stare *enthousiamos* dionysiac, prezintă trăsături extatice izomorfe cu unele simptome nympholeptice, ceea ce ar proba tematizarea mitico-ficțională și ceremonială (în contextul serbărilor dionysiace) a unui paralelism între jocul nimfelor și cel al menadelor umane. Mai mult, reprezentările plastice ale cortegiului dionysiac amalgamează personaje umane (bachante, bachanți) și transumane (nimfe, satyri etc.). De asemenea, din aceeași clasă morfologico-religioasă fac parte și epidemiile de dans (*hysteria rhytmica*), atestate în antichitatea clasică: cazul fetelelor tinere din Milet (sec. I a. Chr.), care au încercat să se apere de ciumă prin dansuri extatice, unele sfârșind prin a se sinucide.

Dansul nereidic, activitate antropică aproape exclusivă în comportamentul acestei categorii de daimoni, e amplu atestat literar (Calame 1977: 173) și plastic (Barringer 1995: 83-87), având o varietate fenomenologică mare: dansul în cercuri, în preajma corăbiilor și escortarea flotei ahee în drum spre Troia (Eur., *IT* 427 și *EL*. 432-450), dansul la nunta lui Thetis și a lui Peleus (Bacchylide 17, 101-108), dansurile nupțiale din jurul lui Dionysos (Nonnos, *Dion.* 48, 192-194). Chiar atacurile agresorilor masculini (Peleus, Hades) le surprind în aceeași stare de dans. În episodul răpirii Korei, aceasta e surprinsă de Hades dansând împreună cu Nereidele (*Imn. Hom. Cer.*, 5-7). Natura orală a acestui invariant e bine documentată în basmele folclorice, prin motivul raptului unei zîne în timpul scaldei sau cel al legării ielelor în timpul jocului (Șăineanu 1978²: 211-215)

Muzele helikonide, zeițe ale cântecului divin și ale bucuriei sărbătorești, prezintă urmele unei vechi teologii a Muzelor ca divinități ale izvoarelor (elementul lichid și dansul), înrudite cu nimfele: în textul hesiodic, Muzele joacă în jurul izvorului și al altarului lui Zeus (Hes., *Th.* 1-6), iar dansul lor apare ca personalizarea mitică a apei jucăușe²⁸.

§ 3. Caracterul muzical al daimonilor feminini folclorici

Toate entitățile daimonice feminine cântă și joacă, fiind definite în mod fundamental prin resorturile antropice centrale, cuvântul și gestul. Dar gama manifestărilor melodice este extrem de largă, de la *uitul* nediferențiat al *Mamei Pădurii / Fetei Pădurii/Vâlvei Pădurii*, asemănător urlutului uman primitiv sau urlutului animal, la cântecul elaborat al ielelor. Această morfologie variată este explicabilă în planul imaginarului demonologic colectiv atât prin mecanismele intertextuale de substituție (substituirea de personaje și de elemente între diferitele genuri ficționale și în cadrul aceluiași gen), cât și prin cele de ficționalizare extratextuală (dintre lumile ficționale și cele concrete).

Astfel, proteismul morfologic se manifestă nu numai în relațiile dintre personajele daemonice, ci și la nivelul aceluiași personaj. Cităm, în acest sens, trei exemple pentru a ilustra gama largă de expresii melodice care îi sunt atribuite *Mamei Pădurii*. Într-o variantă mai puțin ficționalizată, se vorbește despre dominanta tragi-comică (chiar grotescă) a sonorităților silvane, respectiv un “*bocet neîncetat (...)*, care uneori se transformă în hohot, chiot și croncănit” (Evseev 1997: 288); în basme, *Mama Pădurii*, chiar dacă are capacitatea de a vorbi articulat, rămâne la nivelul unui vaier prelung. Potrivit altei surse, e vorba despre un *șuier* nepământean: “Numai ce aude că vine cineva șuierând înspre colibă, dar *așa șuiera de frumos, că nu era om pe fața pământului să șuiera așa.* (...) Dar când s-a învârtit cu spatele, și-a pornit în vale șuierând, nu mai era femeie frumoasă, ci o cioată învelită cu scoartă.” (Pamfile

²⁸ cf. cultul apelor în calendarul religios roman: *Fontinalia/Fontanalia*, 13 octombrie (Camilloni 1998: 188)

1997²: 192-193) Într-un basm fantastic, *Cei trei frați și mama pădurii*, *Mama Pădurii* chiuie, iar imprudența de a i se răspunde provoacă apariția ei: trei frați păstori aud seara, după cină, un “chiot... dinspre pădure”, iar fratele cel mare răspunde “tot cu un chiot”: “chiotul venia dinspre pădure, era adecă dela Mama Pădurii.” (Costin 1926: 6-7)

În sfârșit, ultima variantă de memorată vorbește în mod explicit despre un cântec: “Pe când era fată, la cămeși la pârâu. Și cum clătea cămeșile la pârâu, numai ce vede o femeie care venea cântând de pe pârâu, din deal. Cum ajunge la ea, tot cântând, a luat-o de mână și a pornit cu dansa pe pârâu la vale. Și după ce a trecut al treilea hotar de la casa lor, femeia n-a mai știut nimica. Tocmai după trei zile s-a trezit în mijlocul unei păduri necălcate de picior omenesc. Atunci a văzut că nu poate vorbi. Acasă a ajuns tocmai după nouă zile. Glasul i-a venit înapoi dând slujbe albe la șapte vādani.” – s.n. (Id.: 193)

Fata Pădurii se remarcă prin același proteism melodic. Fără intenția unei descrieri morfologice complete a manifestărilor melodice “pădurene”, vom trece în revistă câteva expresii specifice fiecărei trepte ficționale: de la tăcerea desăvârșită (“N-o vorovit nimic.” – Bilțiu 1999: 191-192), la apostrofarea verbală a celui care calcă tărâmul interzis: “Nu te băga aicea, că nu ai după ce, o zâs Fata Pădurii (celui care voia să pătrundă în coliba ei – n.n.).” (Id.: 201) Ca în cazul *Mamei Pădurii*, sunetul predominant e “uitul” (Ioniță 1982: 74, 77), “hăulitul” (Bilț 1996, I: 273), țipătul ascuțit²⁹ sau “văietatul”, însoțit de vânt “mare și pogan” (“Ai aha! Ai aha! Așa făcea tare hād.” (Bilțiu 1999: 185-186). Într-o memorată I se vorbește despre țiuitul hād și ubicuu al Fetei Pădurii: “Dar, când era pe doisprezece, doisprezece către unu noaptea, aud lângă gard glas de femeie țiuind și făcând hād, dar nu înțelegeam ce zicea nimic. Și o dată o auzeam ici, o dată în cela deal, o dată într-o grădină, departe de noi: Tuludie! Tuludie! Tot așa zicea. (...) Și ea tot cânta, tot cânta acolo departe, iarăși venea și iarăși se ducea. M-am speriat, rău.” (Id.: 188-189) Un text de memorată II consemnează “horea” Fetei Pădurii de pe drum (ei, ei, ei, ei!) și practicile apotropaice subsecvente ale femeilor din sat: “Se zicea că ea umbla horind pe drum, făcea: Ei! Ei! Ei! Ei! Atunci nevestele puneau în fereastră o teglă din aia roșie, știți dumneavoastră ce-i tegla aceea, mai pune și niște buruiene și zicea: Ei! Ei! De n-ar fi leuștean și rostoposcă și tegla roșie-n fereastră, toată lumea ar fi a noastă. Din acelea nu i-au plăcut ei.” (Id.: 198)

În ceea ce privește “horea” Fetei Pădurii, relatările sunt contradictorii, unele subliniind caracterul nearticulat al uitului Fetei Pădurii (“nu ști-nturna horile”³⁰), iar altele calitatea muzicală deosebită a cântecului ei (“întorcea tare fain horile”). Suntem în plină ambiguitate daimonică, în contextul unei culturi populare în care diabolizarea instanțelor “păgâne” ale medierii e departe de a fi un proces hegemonic. Mai mult, această ambivalență circumscrie *situs*-ul mitico-ficțional al daemonicului însuși, tensionat de o *coincidentia oppositorum* exemplară. Cităm trei relatări legate de dimensiunea “naturală”, sălbatecă a Fetei Pădurii, cu reflexe meteorologice: “Ea, Fata Pădurii a coborât peste deal. Și ea umbla noaptea horind pe ștrec. Și câinii, cum umblă după ea, feri Doamne, noaje de câini umbla după ea. (...) Hei! Hei! Hei! Numai că *glasul nu l-a întors deloc.*” (Id.: 195-196) “Dar când să trecem și noi Vârvu’ Gutâiului, auzim numai că trece o fată horind. Noi am gândit că-i o fată. Numai că la doisprăzăce noaptea a trecut pe Vârvu’ Gutâiului așa ca un vânt mare și a venit horind, *tot horind într-una, dar fără să schimbe glasul.* (...) Ea și numai ea a horit, venind la noi, dar nici noi n-am stat locului, ci am întins-o cât ne-au ținut picioarele la drum, de nu ne ajungea cărarea, toți unul lângă altul că de-a fi cea rea să ne putem apăra. Ei, atunci, noi feciorii, am auzit-o bine, bine cu urechile noastre, nu cu-ale altora și tare ne-am mai speriat, toți de-o dată. (...) Și cum am coborât, am tot auzit-o cum venea pe ea tot horind într-una. Tot așa i-a sunat glasul: Auuu! Auuu! Și ce mai vânt venea după ea, de suna tocmai cum sună gheața când se

²⁹ “Are un țipăt de tot răsună văile de gura ei.” (Bilțiu 1999: 204)

³⁰ “Ea nu întorcea glasul înapoi, fără tot horea într-una pe lung.” (Bilțiu 1999: 265)

năpustesc sloiurile iarna. Și am știut bine că ea este la doisprăzăce noaptea, că numai ea poate fi. (...) Apoi, Doamne, cum mai voia pădurea toată și copacii acolo. Acolo nu am văzut-o numa am auzât-o.” (Id.: 196-197) O altă narațiune consemnează calitatea deosebită a cântecului Pădurenei: “O, ce mai horea, mamă, Doamne! De răsunau izvoarele și padurile, așa horea. Așa horea. O, *ce doine întorcea și hori faine. Glasul îl întorcea și avea și vorbe la hori, ca și orice altă femeie*. Cânta de n-ai treabă” (Id.: 193) “Fata Pădurii îi mare și cu păr pă ie și cu păr mare pă cap până la picioare și mai și cânta.” (Id.: 195)

O memorată de gradul III narează povestea feciorului oier care a răspuns murdar “iuitului” Fetei Pădurii (Iiii! Iiii! Iiii!) și a fost pus pe foc de către aceasta: “A zis că acolo a auzit horind noaptea, dar așa ca și cum ar iui cineva. Iiiii! Iiiii! Iiiii! Știți cum se iuie.” (Id.: 199) O fată care se întoarce noaptea de la șezătoare intră în vorbă cu Fata Pădurii, dar i se face semn să tacă: “Eu dau să o întreb, că unde merge noaptea, dar ea zice către mine: - Ciit! Ciit! Ciit! Cum am vrut să o-ntreb a și trecut pe lângă noi și s-a dus până aici sub coastă. Acolo a mai stat puțin și s-a luat și s-a dus apoi pe coastă în sus.” (Id.: 189-190)

Dar vorbele Pădurenei pot avea și valoare de cântec sirenic, provocând rătăcirea drumului și sminteala temporară a victimei umane. Într-o memorată II, e vorba despre un bătrân, pe care Fata Pădurii l-a atras după ea (“haida, haida, haida!”) și l-a purtat noaptea prin spini: “Când s-a întors tata-bătrân, era cam pe la nouă-zece ceasuri; a dat într-o cărare cu nouă garduri, care avea garduri pe ambele părți. Pe mijlocul cărării i-a ieșit înainte o femeie cu musteț. Și ea îi tot făcea cu degetul și zicea: Haida! Haida! Haida! El cum pășea era pe vârful gardului cu capu-n jos. (...) Și l-a tot dus așa multă vreme. Și cum l-a tot dus așa tot s-a fărmat, tot s-a zgâriat, s-a înțepat. Și la o vreme a ajuns la o înfurcătură de uliță. Acolo a zis că era o trăsură cu cai albi. Bătrânul a venit apoi acasă... (...) Tot era moșul fărmat și cu spini băgați prin piele. Ulița pe unde l-a îmblătit toată-i bolovani. O uliță urâtă și spurcată. Dar multă vreme l-a purtat până ce a ajuns la despărțirea de mustăcioasă.” (Id.: 190-191) Într-altă narațiune e vorba despre dispariția nocturnă, somnambulică, din patul conjugal, a bărbatului (desculț și în izmene), ca urmare a chemării Fetei Pădurii: “Prin ape, peste râpe, prin spini. Tot am mers și-ncoc și-ncolo. Așa m-a purtat, până m-am trezit.” (Id.: 199-200) O memorată III povestește pătania feciorului urmărit de Fata Pădurii și refugiat sub patul unei babe descântătoare, care a reușit să alunge daemonul silvan. Sunt simptomatice chemările repetate ale Pădurenei și cântecul final al acesteia, izomorf cu cântecul ielelor și strigoilor despre ierburile apotropaice sau cu cele atribuite bosoarcelor umane care “iau laptele” de la vaci: “Măi Gheo! Măi Gheo! Deschide ușa, măi Gheo! A strigat Fata Pădurii cât o ținca gura.(...) *Ieși, măi Gheo! Ieși, măi Gheo!* El n-a vorbit, că tăcea ca porcul în cucuruz și tremura ca varga de spaimă.” Cântecul Fetei Pădurii, la plecare: “*Că de-ar ști tot voinicu,/ De ce-i bun potivnicu,/ L-ar purta tăt cu dânsu.*” (Id.: 205)

În fine, o ultimă grupă de memorate se centrează pe motivul camuflării daimonului sirenic sub aparența iubitei unui cioban/ciurdar, pe care-l ademenește în acest mod. Cităm aici trei memorate ilustrative. În primul text, un fecior e purtat toată noaptea de Fata Pădurii care l-a momit cu glasul drăguței lui: “Și feciorul acela iubea o fată din sat. Într-o seară el a ieșit în fața colibe și ce aude? *Aude glasul fetei cu care el se iubea, al fetei din sat. Dar nu era ea, că era Fata Pădurii*. Era glasul ei și i-a zis feciorului: - Măiii, Vasal”(e)! Măiii, Vasal”(e). Și atunci dintr-o dată el a sărit peste foc din colibă, numai în cămașă și în izmană, cum dormea. Și cum a ieșit, ea l-a și luat iute cu ea și l-a dus până la Tisa, cale de vreo cinșpe kilometri. L-a dus noaptea. Și dimineața, când s-a trezit el, tot era jupoiat, belit, fărmat, ca vai de el. Ce era să facă? S-a dus iute la mamă-sa acasă.” (Id.: 205-207)³¹ Într-altă memorată III, chemarea e

³¹ cf. altă variantă izomorfă a acestei memorate III: “Și când erau păduri mari, că amu au tăiat pădurile, tare frumos mai cânta în păduri. Și o vedeau mulți cum cânta și sta și o asculta. Și, cum bătea luna, așa de frumos se vedea, că era de culoare galbenă care dădea în alb. Și o vedeau cât era de frumoasă și cât

nonverbală, dar deopotrivă de irezistibilă: “Și numai *i-a făcut un semn cu degetul peste foc cum i-ai face la cineva pe care îl chemi să vină la tine*. El, dacă l-a chemat, s-a dus, că credea că este fata lui și cum să nu meargă când a văzut cât îi este de drag ei de a venit până în vârf de deal departe la el să-l caute. Și dus a fost cu ea de nu l-am mai văzut. Pe unde au umblat ei și ce au făcut nu știu. După vreo trei zile l-au găsit la Tisa, mai mult mort era săracul fecior, cum l-a purtat, că *a fost Fata Pădurii care se face tocmai cum e drăguța feciorului*.” (Id.: 201-202) Ultimul text ales de noi se referă în mod explicit la caracterul legător al cântecului daemonic silvan: *O dată dac-o auzi horind pe Fata Pădurii, nu mai poți scăpa de cântecu' ei*. La bozgoanele aiestea numa' descântecu' dacă le mai dă de cap (...).” (ibid.) De această dată, victima nu rămâne numai în stare de șoc post-“sirenic”, ci moare arsă în foc (cf. *supra*, dimensiunea ignică): “Noi o auzim și azi pe Fata Pădurii, colo-n plai, horind nopți la rând. Și-atâta horește de mândru, ferească Sfântu'... Amu, nu de mult, o fost în sat un fecior și el o șăzut c-o fată. Da' tatăle feciorului nu l-o lăsat s-o ieie de nevestă. Atuncea fecioru' s-o dus cu oile la hotar în groapa din “Buza-n Trezăr” și stătea acolo supărat, noaptea, lângă foc. Și s-o apropiat Fata Pădurii de el și-o început să-l împletească, să-l mângâie, să-l iubească - că era frumoasă tare - și-atâta l-o împletit acolo în pădure, până l-o țapat în foc. A doua zi la amiază, o venit la noi tată-su, Macovei de la Ilisei și-o început a strâga: “Tuu Anică, scoală-te că mi-o adus fecioru' mort din Buza-n Trezăr! L-o purtat Fata Pădurii și l-o ars în foc”. Și-atâta plângea de tare, că-ți rupea inima. Astea-s vrăji tari, nu joacă. *O dată dac-o auzi horind pe Fata Pădurii, nu mai poți scăpa de cântecu' ei*. La bozgoanele aiestea numa' descântecu' dacă le mai dă de cap...” (ibid.)

Pentru zona Apusenilor, unde *Fata Pădurii* e mai puțin atestată, funcțiile acesteia sunt preluate de *Vâlva Pădurii*, care, pe lângă o morfologie corporală similară, are manifestări comportamentale izomorfe, de la “uitul” lupesc până la “horile” elaborate muzical: “[Vâlva Pădurii] Îi on fel de duh sălbatic. Dacă te cheamă la ea, poț să meri, că nu-ț face nimic. Da' când uiește, să nu-i răspunz că-ț leagă graiu. Nu mai vorbești până-I lumea, că-ț leagă graiu. Și nu ț-l mai dă. Să duce cu el. Noaptea umblă multe feluri de duhuri și numa dacă te străgă cineva pă nume, să răspunz. Dacă zăce: ‘Măi’ sau uiește, să-ț vez de treabă.” (Ioniță 1982: 61-62; cf. 78-79, 87) Într-o memorată II, se vorbește despre “hoarea” deosebită performată de daimonul silvan și cosemnată de mama povestitoare în copilărie: “Când era mama me mnică, era servitoare la on găzdcoci acolo, în Arsuri, la a lui Cociolom. Și o mănât vacile p-acolo pântr-o pădure să grijască de ele. Și mama, grijind de ele, o auzât o hoare. *O hoare foarte frumoasă. Da' s-o gândit ‘Oare cine horește?’ C-așe frumos nu să pomine să cânte om pemintean*. Și-o zăs că să-ntoarsă-n stânga, să uită-n dreapta... n-o văzut pă nime. De la on timp o zăs că tăt auze că vine câtă ie, s-aproptie cântecu, hoarea aceia, omu cu hoarea. Când odată o pus uătii pă o femeie. O femeie... O zăs că era înaltă mai bine de doi metri și cu păr lung până jos. Și s-o uitat bine la ie și era cu păr păstă tăt ptelea. *Cum cânta, o zăs că să legăna așe, ca pădurea. O zăs că o cântare atâta de frumoasă, de să mai ai încă două ureți să ascuț*. Și ie, cântând, cumva o pus uătii pă mama. Și, când o pus uătii pă mama, s-o tăt dus, nu o mai văzut.” (Id.: 63) În memorata citată, cântecul (“hoarea”) e asociat legănatului copacilor

de frumos cânta; trebuia să stai numai de la distanță să te uiți. (...) De ț-a ieșit în cale, apoi te-a dus. A dus pe un fecior de la noi, încă și acum trăiește. Era cioban și iubea o fată, pe care o chema Floare. Și odată a venit noaptea, cam între doisprezece și unu și-a strigat: *Măi Vasali(e)! Vasalie s-a ridicat și a văzut-o pe Floare, numai că Floare n-a fost Floare, că a fost Fata Pădurii*. Apoi l-a dus în gios, cum zicem noi Pă Strungă. Dacă te-ai duce o dată pe semne, n-ai mai merge altu să vezi locul acela. Și apoi l-a scoborât pe bietul pe acolo și tot, tot l-a fărmat. A zis că nu l-a fărmat ea, că s-a fărmat el pe unde a scoborât pe pietre. Până la Tisa aici l-a adus din Runc. Îs cînșpe kilometri din Runc până la Tisa. Apoi l-a dus în mai multe nopți. Apoi a prins, bietul, a slăbi, că tare mult l-a obosit, l-a căznit.” (Bilțiu 1999: 202)

din pădure, variantă gestuală mai puțin ficționalizată a jocului și totodată un invariant specific daimonilor acvatici (vezi *infra*, Rusalka³²). Cântecul *Vâlvei/Fetei Pădurii*, spre deosebire de cântecul uman, e expresia unei atitudini asociale (chiar antisociale) și a unei “tristeți metafizice” (melancoliei) incurabile, amplificată până la dimensiunile unui bocet în contextul agresiunii umane continue (defrișările). Mai mult, spre deosebire de cântecul atribuit Fetei Pădurii, nu induce ascultătorului starea de entuziasm nimfoleptic și nici nu are proprietăți mortifere: “Noa, ș-api ne spune mama c-o zâs c-o auzât și dumneai iară de la mă-sa, de la bunica, de la alți bătrâni, că Vâlva Pădurii horește foarte frumos, da’ ie fuje de oameni, să n-o vadă. Când pune uâții pă om, fuje, nu-i place s-o vadă. Și când să taie pădurea, așe, parchete, sau... o zâs că plânje. Își bănuie după pădure. Că ie îi *Vâlva Pădurii* și de-aia. Ie în pădure trăiește și în pădure-i place.” (Ioniță 1982: 76)

Sunt apoi o serie de memorate care atestă prezența unui daimon acvatic, numit diferit în funcție de aria culturală – *Fetele de apă* în zona Cheilor Turzii, izomorfe cu *Fata de pă mare* (Ioniță 1982: 42-44), *Vâlva Apei* în Apuseni (Id.: 44-48), *Țăghirea Apei* sau *Păstoru apei* în zona Codrului, *Ceasu rău* în Chioar (AEO³³), ale cărui manifestări melodice sau simple chemări au caracterul irezistibil al mesajului subliminal de tip sirenic: cel care aude chemarea acestor entități se grăbește spre propria pieire, aruncându-se în apa daemofonică.

Muzicalitatea *ielelor* prezintă și ea o varietate de expresii, de la o armonie de tip stup, până la polifonia vocală, deosebindu-se după regiunea de unde provin materialele folclorice și după epoca în care acestea au fost prelevate din teren. Astfel, chiar în Platoul Luncanilor, (*H)ale Frumoase* se manifestă felurit. În aceeași perioadă (anii 70), informatori etnologici din aceeași generație, descriu în mod diferit cântecul ielelor, în funcție de propria experiență. Cităm, în acest sens, două memorate de grad ficțional I. În prima relatare, cântecul *Alor Frumoase* e comparat cu un zumzăit de stup sau de viespar: “Le-am auzit odată aici, la un păr, era lună, n-am văzut nimic, da le-am auzit, cânta(u) deasupra în pom, făce(u) ca un stup în cloambe, așa ceva ca albinele la stup; câinele nu lătra, n-avea grija lor; ele cânta(u) ca stupii, ca un viespar; era iarnă și nu putea fi stup, atunci m-am gândit că-s *Alea Frumoase* și m-am înspăimântat; n-am dat cu lemn ca să nu le zgormon.”³⁴ Cea de-a doua relatare mărturisește o experiență muzicală complexă, de polifonie vocalică: “Pe Valea Bârcii, când urcam, am auzit cântece, trecea(u) pe Fața Ludeștilor, cântece frumoase, ca de lăută, de multe voci, era(u) *Hale Frumoase*; le-am auzit acum zece ani, era noapte. Altă dată le-am auzit aici, trecea(u) pe Piatra Stănișorii. Acolo le-a auzit și Samoilă Bogdănescu, în primăvara asta, scosese vitele, a crezut că-i un ospăț pe deal. În primăvara asta le-am auzit și pe Fata Mesteacănului, pe pârâul Viilor, tot noaptea era.”³⁵

Tradițiile narative orale sud-carpătice culese la sfârșitul secolului al XIX-lea subliniază, de asemenea, frumusețea nepământească a cântecului lor și repertoriul melodic variat: “Cântă nespuse de frumos. Cântecele lor n-au seamăn pe lume și au melodii diferite.” (Mușlea, Bîrlea 1970: 211)

Dintre caracteristicile cântecului “ielese”, menționăm caracterul vocal-instrumental și utilizarea unei game largi de instrumente muzicale, prevalența caracterului armonic (de tip

³² Brückner 1923: 177. Coman 1983: 84-117. Despre simbolismul legănatului și funcția sa psihopompă vezi Gazda 2000.

³³ Inf. teren din Fărcașa, Dăneștii-Chioarului și Ardușat (1991, 1994, 2005), jud. Maramureș. Culegător: Bogdan Neagota.

³⁴ Inf. teren, Ion Marincă, 66 ani, 1976, Târșea (Leorzeaua), jud. Hunedoara. Culegător: Lucia Apolzan (Apolzan 1987: 165)

³⁵ Inf. teren, Nicolae Nasta, 69 ani, 1974, plaiul Strugarilor (Platoul Luncanilor), jud. Hunedoara. Culegător: Lucia Apolzan (Apolzan 1987: 165)

dodecafonic) asupra liniei melodice: “Scot diferite cântece (sunete) ca de fluier, vioară, toba etc.”; aceste cântece se numesc *chilomane* (...). Chiuiesc, fluieră, tropotesc, cântă din cimpoi, din laută, din trâmbițe, din fluier, din instrumente muzicale de tot felul, din gură; bat tobe.” (Id.: 211) “Cântă pe sus noaptea, cântă la miezul nopții, cântă din gura și din vioară (...). Noaptea târziu, cântă și bat din strune și din dairale; cântă din diferite instrumente (Fochi 1976: 140); cântă cu fel de fel de instrumente; cântă din cimpoi și vioară și joacă; cântă foarte frumos; umblă cântând din fluier și alte instrumente; umbla prin văzduh cu cântece din cimpoi.” (Id.: 141) Fenomenul muzical denumit în unele regiuni “cântecul ielelor” e descris în termeni similari și în alte zone (Chioar, Apuseni, Zarand), dar atribuit dracilor³⁶; faptul se datorează deopotrivă variațiilor mitico-ficționale regionale sau locale și semiozei diabolizante la care au fost supuse aceste credințe în epistema creștină.

Unele relatări subliniază caracterul coral: “Cântă toate deodată” (Mușlea, Bîrlea 1970: 211) “Fiind copil la o târlă la Dăuasa, așa eram de vreo doisprezece - treisprezece ani, am ieșit afară noaptea și-am auzit cântândă, trecândă pe sus așa un fel de stol, ca cum ar fi fete mari. Da cânta cântece care n-am auzit io, nici de-atunci încoace, nici până atunci.” (Canciovi 1995: 239) Alte memorate se referă la consecințele magice ale unei astfel de audiții (surzenia): “A trecut niște alea cântânde pe sus, cânta și cânta frumos. Și-am ascultat. Și mă duceam și pin dealul ăla, și pe partea ailaltă, noaptea, noaptea pe la orele zece, douăsprezece. Ascultând, m-am trezit și ele a trecut cu cântecele pe deasupra, câte un kilometru, ele care mergea pe sus, de cântece grozave, cum cântă la coru bisericilor, sau cum cântă femeii la clăci, așa cântă ielele, lucruri frumoase, cântece frumoase. Și de la un timp am rămas surd. (...) Și ce-a făcut sau cum a făcut el prin descântece sau nu știu ce, și-a venit auzu la loc, la vun an de zile. Și-a venit auzu la loc, că chiar auzea pe urmă. Bunicu nu le-a văzut, numai cântânde. Da el s-a uitat în sus, da pe ele nu le-a văzut. Da cântecele care mergea pe deasupra lu la un kilometru sau la cât o hi mers, da pe ele nu le-a văzut. Poate ca sânt duhuri nevăzute.” (Id.: 235)

Memoratele mai generale vorbesc despre caracterul nocturn și aerian al cântecului ielelor (“umbla cântând prin vazduh; umbla noaptea cântând; uneori au cu ele o luminare aprinsă, cântă și joacă.” – Fochi 1976: 141), în vreme ce altele se înscriu pe linia unei ontologii a “secretului”, menționând și versurile “ielești” (izomorfe cu cele performate de alte entități, umane sau transumane, de tipul *bosorcilor și strigoilor*³⁷), în care sunt precizate unele modalități apotropaice anti-“ielești” (topos magic comun): “În cântecul lor e vorba: ‘dacă n-ar fi cristinească și odolean’, toată lumea ar fi a lor.” (Mușlea, Bîrlea 1970: 211) “Joacă și cântă: ‘Dacă n-ar fi lasat Dumnezeu / Leuștean și hodolean / Avrameasă, carteneasă, / Ar fi lumea toată a noastră.’ / ‘Crestenească și avrameasă, / Lumea ar fi toată a noastră.’ / ‘De n-ar fi hoța de avrameasă / Și cristienească / Și tâlhar de odolean, / Ar fi lumea a noastră toată.’” Într-o memorată de grad III cu circulație în Platoul Luncanilor și în satele limitrofe, narațiune care intră în sfera legendelor migratorii, unui actant generic îi este atribuită o incantație cu valoare apotropaică, care, în variante puțin diferite, e rostită, în alte regiuni, tot pentru apărarea de daimoni (*Vântoasele / Cele din vânt* – în regiunea Roșiei Montane, *strîjile* – pe Valea Someșului, în zona Chioarului): “O fost un om care le-a auzit (pe *Alea Frumoase* – n.n.); nu știa ce să spună și să nu le supere, le-o lăudat văzându-le cum jucau: ‘Sporit fie-vă

³⁶ vezi materialele narative orale referitoare la *muzica dracilor* în Arhiva Etnologică Orma.

³⁷ “Strigoi să fac cei care au coadă la spate și cei care o fost fermecători. Un om din Jugăstreni s-o întâlnit cu un strigoi în Valea Jugăstrenilor, într-o noapte când venea acasă. Strigoiul l-o luat la joc și juca și striga: *De n-ar hi leuștean și rostopască / Tătă lumea ar hi a noastră.* (De ce striga așa?) *Pântu ce că cu leuștean și rostopască poș scăpa de ei. Dacă ai buruienile astea, la tine nu se apropie.*” (AFC, FA 015129)

jocu / Lăudat fie-vă cântu!”³⁸

§ 4. Caracterele choreutice ale daimonilor feminini folclorici

Dansul, ca gestualitate ritmică și rituală, e celălalt pol care circumscrie manifestările “artistice” ale daimonilor feminini. Toate aceste metaființe dănțuiesc într-un mod tulburător. Jocul lor aparține clasei morfologice a ludicului³⁹, manifestându-se ca epifania unei prezențe transumane, mediată uman, printr-o experiență dramatică, rituală (dansul ca simptom al stărilor de posesiune șamanică și dionysiacă) sau narativă, imaginară (vedenia, viziunea jocului daemonic ca experiență a sacrului, comunicată prin intermediul unor structuri narative de tip memorată).

Jocul daemonic, spre deosebire de dansurile magico-religioase umane, e lipsit de o finalitate precisă (vindecare, contactul cu lumea de dincolo sau cu zeii etc.), având un caracter profund extatic. Ca și cântecul, dansul poate induce starea de transă și alienarea subsecventă, dedublarea și nebunia celui care, nefiind fortificat prin inițiere, nu își poate controla maladia magică și nu e în stare să se mai întoarcă la normalitatea umană. În acest context, se poate avansa ipoteza substratului șamanic, sau cel puțin extatic, al motivului choreutic din memorate și basmele fantastice, ale cărui expresii ar putea fi investite atunci cu valoarea de amintiri transmise cognitiv, ficționalizate și narativizate, ale unor practici inițiatice de factură eroică (Propp 1973: 118-119) și extatică sau șamanică (Eliade 1997: 116-145)

În ceea ce privește expresiile ficționale ale jocului daimonilor, constatăm că transformările pe care le suferă acest invariant la nivelul structurilor specifice diferitelor forme de narație variază, precum în cazul melosului stihial, de la formele elementare, încă nedesprinse de natură (cf. jocul puilor de sălbăticiuni), până la formele “culturale”. Astfel, în memorate sunt atestate atât jocurile rudimentare, cu conotații erotice (*Fata Pădurii* care își *îmblățește* partenerul uman), cât și dansurile elaborate, înrudite cu cele umane (hora): “(*Ielele* – n.n.) joacă (dănțuiesc, dansează), fac horă neîncheiată. Joacă brâul, diferite dansuri numai în săltături, abia atingând pământul. Nu le întrece nimeni pe lume la joc. Una cântă, celelalte joacă.” “Unii spun ca au văzut hore mari, alții au văzut iarba bătută în forma horei.” (Fochi 1976: 140). Ele “fac horă când ies din sat, odată cu ieșirea vitelor la pășune (1 mai – n.n.)”, “dănțuiesc în continuu” (ibid.).

Determinațiile specifice “jocului ielelor” sunt multiple și configurează o fenomenologie choreutică amplă. Jocul lor e predominant nocturn (deci aparține “regimului nocturn al imaginarului” colectiv), dar nu lipsesc și atestările diurne: “joacă împreună toată ziua în aer” (Id.: 141), “joacă noaptea în unele nopți” / “la lumina lunii” (Id.: 140); “umblă, zboară prin văzduh, mai ales noaptea, cântând și jucând” (Mușlea, Bîrlea 1970: 210); “cutreieră într-o singură noapte peste nouă mări și nouă țări. O dată pe an revin prin toate locurile pe unde au fost și anul trecut.” (Id.: 211) Într-o memorată II se spune: “Tata, ducându-să la vânătoare, a văzut ielele jucândă. A fost douăsprezece iele care a fost îmbrăcate în alb și cântau ielele. El a stat mult și-a ascultat la ele și când a simțit la el au fugit, au plecat. (...) Noaptea le-a văzut dansu jucândă.” (Canciovici 1995: 238)

Perimetrul daemonofanic e multiplu, deopotrivă celest – văzduhul și teluric – îndeosebi câmpurile. Răspunsurile la chestionarele Densușianu și Hașdeu consemnează ambii

³⁸ Inf. teren, Aurel Drăgan, 53 ani, 1981, Romos, jud. Hunedoara. Culegător: Lucia Apolzan (Apolzan 1987: 165)

³⁹ Ludicul, la rândul lui, e o determinație a sacrului, gratuită (neorientată teleologic) și operațională (se consumă în act și gestualitate). Despre relația dintre *ludus* și *sacer* vezi Huizinga 1977: 50-69 și Caillois 1967²: 45-249.

topoi: “Umblă-zboară (cântând și jucând) pe vânturi, în bolboacă sau în vârtejul de vânt, pe sus ori pe jos, pe câmpuri și pustietăți, pe pământ, peste câmpii, pe hotare, peste văi și dealuri, prin răzoare părăsite, pe drumuri, mai ales pe la răspântii (Mușlea, Bîrlea 1970: 211). (1) “Ielele, rusaliile sau șoimanele dansează prin aer la cântecul cimpoierului (Id.: 211); “fac hori și cântece în aer ca să atragă pe oameni”, “joacă pe sus (Fochi 1976: 141). Jocul ielelor e asociat și manifestărilor magico-meteorologice: “Când se întâmplă vreun vârtej de vânt, zic că ‘joacă ielele sau frumoasele’.” (Id. : 140) Ielele “umblă noaptea pe câmp și joacă (Id. : 141) și nu numai că “joacă pe pământ” (Id. : 140), ci se “scaldă și joacă mai ales prin gunoaiile ce se scot din casă”⁴⁰ – s.n. (Id.: 141). Tradițiile populare consemnează și un motiv particular, cel al consecințelor magice ale jocului ielelor: demarcarea netă a spațiului sacru al epifaniei (interzis prezenței umane) de spațiul profan din jur⁴¹. Potrivit unei informații de la sfârșitul veacului al XIX-lea, ielele sunt “femei sau fete nevăzute, ce joacă noaptea în câmpuri. Locul în care au jucat devine periculos: are însușira de a desfigura sau de a înțepeni picioarele aceluia ce l-a călcat. Cearcâne de iarbă mai închisă, ce se găsesc în câmpuri, zic a fi urmele danțului lor.” (Costinescu I: 374) A doua mărturie pe care o invocăm e mai tânără cu 100 de ani, atestând remarcabila vitalitate a acestor tradiții: ”Fiind copil la o târlă la Dăuasa, așa eram de vreo doisprezece - treisprezece ani, am ieșit afară noaptea și-am auzit cântândă, trecândă pe sus așa un fel de stol, ca cum ar fi fete mari. Da cânta cântece care n-am auzit io, nici de-atunci încoace, nici până atunci. Trecea din nord încoace înspre sud. Și la un moment dat a trecut acolo, s-a lăsat pe un șas și-a-nceput hotă a juca. Da șesul a fost aproape de mine, de târlă așa. A-nceput a juca acolo și cânta jucând acolo pe locu ăla, acolo. Și când, dimineața, m-am uitat acolo, acolo era terenu, nu mai avea iarbă, unde jucaseră. De-acolo a zburat iar în sus, cântândă și-a plecat încoace. Și-ntrre timpu ăla acolo, după un an de zile se fac necureți, unde a jucat ele.” (Canciovici 1995: 239)

A treia determinație se referă la acompaniamentul instrumental dansului ielelor (spre deosebire de cel al Fetei Pădurii): “joacă noaptea cu lautari și cimpoieri (Mușlea, Bîrlea 1970: 211), “joacă la cântecul cimpoiului; un unchiaș le cântă din fluier⁴². “Au ele un cimpoier care le cântă; au cimpoi și fluier; au cu ele lăutari.” (Fochi 1976: 140) Instrumentiștii care alcătuiesc taraful “ielesc” au, de obicei, proveniență umană, fiind muzicanți aleși de iele “șoimăniți”, “făcuți de ele” neoameni prin inducerea unei stări de nympholepsie.

În basme, caracteristici choreutice daemonice au zînele propriu-zise – motivul zînei care scapă din “legătura” matrimonială prin dansul în hainele *zînești* (Șăineanu 1978²: 186-202) sau al fetelor din *camera interzisă*, care joacă după ce își primesc veșmintele transumane, “rochițele” și “aripioarele”⁴³ – dar și unele personaje umane “șoimănite” de zmei, precum cele 12 fete de împărat posedate⁴⁴ sau cele 11 prințese plecate în zbor la *sabatul vrăjitoarelor*⁴⁵.

⁴⁰ cf. *supra* despre credințele și practicile magice referitoare la gunoi.

⁴¹ Forma ficționalizată a acestei interdicții magice apare în basme, în motivul larg atestat al interdicției eroului de a călca într-un anumit loc (împărăția lui *Jumătate-om-călăre-pe-jumătate-iepure-șchiop*, împărăția *Arăpușchii*, *Valea plângerii* etc.) și al încălcării consecvente a acesteia ca stadiu preliminar al scenariului eroico-inițiativ.

⁴² cf. unchiașul extramundan din basme

⁴³ “Ele și-au îmbrăcat rochițele, l-au ascuns pe Vanușa la sân și s-au apucat să dănțuiască un cadrul.” (Zelenin 1914, ap. Propp 1973: 120). Propp interpretează veșmintele fermecate ca “măști și costume totemice” (Propp 1973: 120)

⁴⁴ P. Ispirescu, *Cele douăsprezece fete de împărat și palatul cel fermecat*

⁴⁵ În basmul maghiar *Păstorașul nevăzut*, unsprezece prințese călătoresc noaptea în palatul extramundan, călăuzite de un duh nevăzut și joacă cu 12 tineri (= zmei – n. n.), pe o “muzică măiastră”. Ele sunt “demascate” de “păstorașul nevăzut” și arse ca vrăjitoare, iar eroul se însoară cu mezina (ap. Șăineanu 1978²: 505). Elementele specifice acestui basm sunt, evident, influențate de imageria sabetică inchiizitorială: acțiunea duhului nevăzut; ungerea umerilor din ligheanul cu licoare, pentru a dobândi

§ 5. Experiențe extatice și inițieri “șamanice” în antichitatea clasică

Credința în riscul contactării unei nebunii vaticinatorii de către imprudentul care se expune la soarele amiezii și vede forme acvatice vii ține de religiozitatea populară, fiind forma târzie a unui tabu arhaic, legat de vederea neașteptată a unei zeițe a fecundității în stare nudă sau de faptul de a-i vedea pe zei fără consimțământul lor expres. Această interdicție, mai puțin comprehensibilă pentru intelectualii epocii elenistice, e tradusă de aceștia în scenarii mitico-ficționale “galante”, precum motivul sacrilegiului comis de cel care surprinde o zeiță îmbăindu-se.

Motivul e ilustrat exemplar de Callimach în episodul lui Tiresias, Pallas și nimfa Chariclo, pe care-l adaptează potrivit normelor esteticii elenistice a mitului: Tiresias o surprinde pe Athena îmbăindu-se în vremea amiezii și e orbit în numele unei vechi legi a lui Kronos, primind în schimb darul divinației și profeției, adică o “nimfolepsie cronică”⁴⁶. Întrucât, în termenii mitului, aventura profetului nu e altceva decât aventura unui nimfoleptic, fapt argumentat și de simptomele recuzate de Tiresias: imposibilitatea de a se mișca și de a vorbi (Call., *In lav. Pall.* 183). Pe una dintre culmile Muntelui Cytheron era o peșteră consacrată nimfelor sfragitide; localnicii mergeau acolo și se lăsau posedați de nimfe, spre a obține capacități profetice (prezicerea viitorului). În aceeași peșteră se opera și vindecarea celui posedați, *nympholeptoi* (Caillois 1988: 92).

Trebuie aici să facem distincția între nimfolepticii pacienți, care solicită vindecarea în calitate de bolnavi și nimfolepticii care ajung să își stăpânească starea de posesie și să o convertească în vocație mistică, devenind tehnicieni ai sacralului de factură șamanică⁴⁷. Acesta din urmă e cazul lui Tiresias și al celor care reușeau să utilizeze capacitățile profetice obținute prin starea de *enthousiamos*.

În măsura în care se operează cu un concept mai larg al șamanismului decât cel propus de Eliade, cum ar fi, de exemplu, tematizarea șamanică la Ginzburg (pe baza unor serii de izomorfisme culturale) și la Culianu (analiza șamanismului ca sistem dinamic sau ca obiect ideal constituit la interferența unor reguli cognitive), se poate avansa ipoteza înrudirii dintre aedul arhaic și șaman (Samona 1984), întrucât amândoi sunt oameni cu o memorie “lărgită” (Rudhardt 1988: 37-62. Bouvier 1988: 63-78). În acest sens, este semnificativă apropierea cântecului sirenic de către om și transfigurarea lui în inspirație poetică (cazul lui Orfeu). Sirenele homerice sunt profetice și omnisciente, știind “tot ce se întâmplă pe pământul hrănitor” (Hom., *Od.*, 12, 191). Cel care reușește să reziste tentației thanatice insuflată de cântecul sirenelor, dobândește o putere oraculară similară (Germain 1954 : 382-390. Pucci 1988: 1-9).

Muzele sunt protectoarele cântăreților mitici – Orfeu, Musaios, Linos, Thamyris, Rhesos (Otto 1956: 40-53, 69-88), fiind legate de aceștia prin relații de factură extatică (Samona 1984. Barmeyer 1968. Camilloni 1998. Bing 1988. *Enciclopedia Virgiliana*, 1987, III: 625-641) și consacându-l pe poet ca *sacerdos Musarum* (Verg., *Georg.* II, 476). Muzele sunt protectoarele unor confrerii filosofice (pythagorice, platonice, aristotelice), create inițial ca asociații cultice (*thiasoi*) în cinstea Muzelor (Boyancé 1937. Eliade 1995: 143-151).

aripi; deznodământul tipic proceselor cu vrăjitoare (arderea pe rug).

⁴⁶ vezi nota lui Hesychius despre nimfoleptici ca “ghicitori și inspirați” (*Lex.*, s.v.).

⁴⁷ cf. distincția dintre simplii bolnavi, cei stăpâniți de “maladia arctică”, și șamani, cei care ajung să stăpânească ei înșiși boala (Eliade 1997: 37-45).

§ 6. Inițierile “șamanice”. Posesiuni, transe și experiențe extatice

În morfologia posesiunii daemonice feminine apar o serie de elemente care apropie fenomenul acesta de experiențele extatice și de complexul magico-religios al șamanismului (inițiere prin “pocire”, zbor în stare de extaz, călătorie extramundană, întâlnirea cu spiritele etc.). Vom examina o serie de texte referitoare la câteva aspecte ale *nympholepsiei*.

Câteva memorate din Maramureș și zona Apusenilor abordează tema învățării de la *Fata Pădurii* a cântecelor (*horilor*) acesteia, mai rar grație simpatiei daimonului silvan și, cel mai frecvent, prin constrângere – capturarea daimonului feminin și obligarea acestuia de a-și împărtăși secretele, cunoașterea buruienilor vindecătoare și a cântecelor (Bilțiu 1999: 182-259). Mai mult, darul *horitului* se transmite de la alesul *Fetei Pădurii* și la urmașii acestuia. Într-o memorată II, o bătrână mărturisește: “Moșu o horit mândru. Ș-o horit fain mama me și tăț părinții mnei o horit mândru. Și io am horit și tăte câte surori am fost. Și asta care-i la Cioti, Măriuța asta și Ileana horește bugăt de fain. Ș-api zăce moșu: ‘– Api, io am auzit Fata Pădurii și am zâs cătă ie să-mni deie grai să pot hori frumos ca ie.’ C-așe să zăce că la cine cre ie, apoi îi dă grai mândru. D-api s-aleje. D-api era bătrân, că era de 90 de ai trecut și încă hore. Și noi așe știm că avem grai mândru de la Fata Pădurii.” (Ioniță 1982: 89-90)

În cazul *ielelor*, sunt atestate două modalități de asimilare a darului melodic: memoratele ficționale III și IV vorbesc despre alegerea *ielească* a celor meniți să le fie instrumentiști vreme nedefinită, în timp ce, în memoratele magice, sunt relatate mijloacele de obținere a fluierului fermecat, instrument muzical cu largă utilizare magico-religioasă (Brânda 1991: 427-434. Itu 1994: 83-89). Astfel, documentele etno-folclorice consemnate la sfârșitul secolului al XIX-lea afirmă solidaritatea dintre *iele* și muzicanții umani aleși după criterii cvasi-șamanice. Mai multe memorate vorbesc despre proveniența umană a instrumentiștilor care le însoțesc în mod constant pe *iele* (*rusalii*, *șoimane*): acestea “dansează prin aer la cântecul cimpoierului” sau “joacă însoțite de lăutari sau cu cântece și lăutari” (Fochi 1976: 140), iar uneori “au muzicanți proprii” – cimpoier, toboșar, cobzar (Mușlea, Bîrlea 1970: 211).

Preferința pentru anumiți lăutari ține, în primul rând, de felul instrumentului muzical predilect (cimpoiul, fluierul) și de calitatea interpretării. Se spune că *ielele* umblau “însoțite de cimpoiieri care le cântă, ele joacă. Sunt oameni care cântă cu cimpoiul și asta e cântecul care le place lor și dacă s-ar duce în pădure, ele ar veni să joace până ce cântă cocoșii, apoi se fac nevăzute (Fochi 1976: 140). De asemenea, ele “joacă pe sunetul fluierului” (Mușlea, Bîrlea 1970: 211), ajungând chiar să se îndrăgostească de “cântărețul la fluier”, pe care îl și răpesc (Mușlea, Bîrlea 1970: 214). Mai multe texte din aceeași perioadă, atestă modul în care *ielele* își formează tariful ultramundan, prin răpirea și *șoimănirea* unor lăutari umani, selectați după criteriul performanței muzicale: “Au cu ele cimpoiieri care cântă, foarte frumos, *luați dintre lăutarii de pe pământ ce le-au plăcut lor și pe care i-au șoimănit (damblagit).*” “*Cântă și joacă noaptea după lăutari și cimpoiieri făcuți tot de ele.*” (Fochi 1976: 140) “Iau pe sus pe cine știe să cânte dintr-un instrument ca să le cânte lor. *Se îndrăgostesc de cine cântă bine din gură sau din fluier, îl duc să le cânte, apoi îi iau mintea.* (– s.n.) (Mușlea, Bîrlea 1970: 214) Cităm, în acest context, povestea unui păstor răpit de *iele* și ținut captiv timp de șapte ani, din pricina calităților sale muzicale: “El a umblat cu acele zîne șapte ani, cântând cu fluierul care părea că produce niște sunete de o mie de ori mai frumoase ca mai ‘nainte. Că ele erau 12 la număr, tot una și una de tinere și frumoase. În mijlocul unei păduri nemărginite, aveau niște palaturi de străluceau ca soarele. Acel păstor, după șapte ani a fost adus și lăsat pre acoperișul casei părinților săi. Însă, fără aripi și c-o mare carte, de unde a învățat fel de fel de descântece. Cu acele descântece a făcut o avere bunicică, având leac la orice descântec.” (Hasdeu 1997: 259)

Un alt criteriu de selecție a muzicantului ales să le acompanieze dansul este performarea, la nimereală, a cântecului lor. Cântărețul care nimerește involuntar și din

întâmplare cântecul ielelor riscă fie pedeapsa acestora⁴⁸, fie elecțiunea lor: “Ielele ar avea un cântec a cărui melodie e necunoscută. Când se găsește vreun om care să le nimerească cântecul, ielele – oriunde ar fi – aleargă de joacă după cum le cântă, iau pe cântăreț pe sus, cu ele, îl duc la locuința lor, ținându-l foarte bine și nepunându-l decât să le cânte.” (Mușlea, Bîrlea 1970: 211) “Dacă se găsește un om care să le nimerească cântecul lor, atunci – oriunde ar fi, ielele aleargă de joacă după cum le cântă, iau pe cântăreț pe sus, îl duc la locuința lor, ținându-l foarte bine și punându-l numai să le cânte.” (Id.: 212) “Iau și duc prin văzduh pe cine cântă cântecul lor sau care să-l poată cânta; îl chinuiesc; îl țin (foarte bine) să le cânte, ca să joace.” (Id.: 214)

Trebuie să precizăm că acesta este, de altfel, și unul dintre modurile terapeutice operate de călușari până recent: aceștia cântă mai multe melodii, până ce *nimeresc* cântecul pe care pacientul a fost *luat din căluș/luat de iele*, adică acel cântec cu care ielele l-au *șoimănit* pe pacient. Fiecărui grad al nympholepsiei îi corespunde o anumită categorie de melodii călușerești, care e aleasă conform diagnosticului clinic pus de vătăful cetei pe baza simptomelor manifestate la bolnav. Menționăm că această tehnică musicoterapeutică nu mai apare decât rar în călușul actual, fiind mult mai frecventă în materialele etnologice interbelice⁴⁹ sau postbelice⁵⁰. Cântecele și jocul ielelor este sursă de transă, în vreme de melodiile cântate de călușari și jocul acestora sunt sursă de vindecare. Relația ambivalentă dintre muzică, dans și transă (Rouget 1990²: 19)

Călușarii sunt performerii etnografici ai repertoriului muzical și choreutic *ielesc*, în vreme ce cântăreții *șoimăniți* din narațiunile orale sunt performerii melodici ficționali. O a doua diferență constă în faptul că aceștia din urmă sunt ei înșiși victimele bolnave (de *nympholepsie*) ale elecțiunii ielelor, în vreme ce călușarii își controlează maladia prin terapeutici magico-rituale, întocmai cum șamanii siberieni își stăpănesc simptomele maladiei arctice. Confreria magico-religioasă a călușarilor e atestată, în forme arhaice, până spre mijlocul secolului al XIX-lea în Transilvania, iar în Olt și Dolj până în prezent (Oprișan 1969: 19-141. Petruțiu 1976: 263-274. Pop 1998, II: 219-221, 267-279. Kligman 2000).

În memoratele magice culese în ultimele două secole, e atestat și celălalt mod de obținere a puterii cântecului și a excelenței muzicale, prin ungerea unui fluier nou cu lapte de capră roșie⁵¹ și prin ascunderea lui la o răspântie⁵². O memorată magică din Vrancea,

⁴⁸ Într-o memorată biografică II, culeasă la sfârșitul secolului al XIX-lea, Hasdeu relatează povestea unui flăcău din comuna Mărăști, care ar fi fost luat de *Iele/Dânsele* din acest motiv: “L-ar fi dus la mănăstirea Tarnița și l-au vârat într-o fântână, ținându-l cu chicioarele în apă, zicându-i: ‘De-acu înainte să nu mai cânti cânticul nostru!’ făcându-se nevăzute. Iar tânărul, deșteptându-se și uimindu-se în ce loc se afla și unde era, a pornit către casa sa, la comuna Mărăști. Pe drum, întâlnindu-l niște cunoscuți, l-au întrebat: ‘De unde vii așa galbin și cu părul alb?’ Dânsul i-au spus toată șiretenia (...). Și acel om mi s-a spus că și astăzi există, în zisa comună, cu părul alb ca zăpada. Și se mai spune că acele iele sau Dânsule au un cântic. Și cine știe acel cântic, îl ia Ielele sau Dânsule, după cum se zice că l-au luat pe flăcăul de mai sus.” (Hasdeu 1997: 258)

⁴⁹ apud Ileana Benga, cercetător la IAFC; pentru clasificarea morfologică a materialului interbelic din AFC vezi tipologia propusă de Ileana Benga (lucr. în ms.).

⁵⁰ Ne referim la cercetarea întreprinsă în vara anului 1958 de o echipă de etnologi din București și Cluj, asupra călușului din satele Giurgița și Bârca, Dolj. Plecând de la această experiență de teren, Mihai Pop nota: “Călușarii spuneau că te ia ‘din Cal’ sau ‘din Chisăr’ sau ‘din Florică’ și deci diagnosticarea se făcea de fiecare dată prin muzică, executându-se, pe rând, anumite melodii ale diverselor ‘jocuri’ care alcătuiesc dansul călușarilor” (Pop 1998: 81)

⁵¹ Capra, în tradițiile antice grecești, era un animal cu un puternic simbolism infernal.

⁵² “[Ielele] au pe cei mai iscusiți muzicanți luați de prin lume, pe lăutarul sau fluieratorul ce își a îngropat lăuta sau fluierul.” (Mușlea, Bîrlea 1970: 211)

înregistrată în anii '90, descrie întregul ritual: "Ielele, ele cântă din vioară, din fluier, tot felu de cântece. Și iată câte unu, care a dresat, sânt unii care se dreseză să cânte din fluier. Cumpără un fluier nou, mulge nouă capre roșii și de la nouă biserici ceară roșie. Umplesse fluieru cela de lapte și-l înfundă cu ceară roșie la borte, c-are nouă borte, are fluieru. Și-l duce, să duce cu el, cu mâinile la spate, să duce-ntr-un răspinten, răspinten la o crucișătură de drum, noaptea și-l îngroapă, face groapă cu mâinile-napoi, îl îngroapă acolo pe fluier și la trei zile se duce și-l dezgroapă și bea laptele cela din fluier și p-ormă pleacă cântând și ielele după dânsul. Cântă și el nu să uită-napoi, că dacă să uită, îl uimește. Îl strigă: 'Măi cutare, stai mă!', că-s niște fete acelea, îs niște fete. Îs multe fete, nu știu io." (Canciovici 1995: 236)

Ritualul nu e însă lipsit de riscuri, presupunând și elemente de "tortură șamanică" (pierderea unui mădular, pocirea, amorțirea). Într-o memorată IV, culeasă la sfârșitul veacului al XIX-lea, eroul nu respectă regulile magice și e paralizat: "A fost odată un cioban și a vroit să învețe să cânte din fluier și nu putea. Așa, unul dintre ciobanii cei bătrâni îl învăță cum trebuie să învețe să cânte. Îi spune: – 'Ia un fluier și-l umple cu lapte dulce, astupă-i însă toate găurile. După aceea să-l îngropi la răspântie. Și după trei zile să te duci și să-l iei. Și, în același timp, să începi a cânta cu el. Dar, înapoi să nu te uiți, că nu-i bine! Ielile, auzindu-te cântând, are să înceapă să joace și să strige după tine ca să te uiți. Îndată ce te-i uita, ai să te smintești.' Astfel a făcut ciobanu, dar, când a cântat, el n-a putut să rabde să nu se uite. Și, astfel, i s-a luat ambele picere." (Hasdeu 1997: 260)

Într-o memorată magică ottocentescă, e menționată explicit posibilitatea pierderii unui deget: "Cine vrea să aibă fluierul (sau alt instrument muzical) fermecat de iele, îi astupă găurile cu ceară curată, îl unge și-l umple cu lapte dulce. Îl îngroapă noaptea la o răspântie, omul fiind în pielea goală și cu mâinile îndărăt. Lasă fluierul acolo una sau trei nopți. *La miezul nopții vin ielele și-l întrebă ce vrea? El le cere darul cântecului. Ele îi cer în schimb un membru. Omul să le promită numai degetul mic de la mână. Când vor să-și ia făgăduiala, trebuie să le înșele cu vorba până la cântatul cocoșilor, când dispar. Așa scapă nevătămat.* Apoi tot gol și cu mâinile îndărăt dezgroapă fluierul fermecat de iele, fiindcă ele l-au luat din pământ, au cântat cu el și l-au pus la loc. De acum, omul are 'darul ielelor', 'cântă, parcă e luat din iele'". (Mușlea, Bîrlea 1970: 211-212) Tema pocirii prin luarea unui deget apare și în contextul mai larg al deplasărilor ultramundane ale *ielelor*, în "căruța de foc" și al întâlnirii lor cu oameni izolați, care dorm în locuri interzise: "umblă cu căruța; dacă li se strică ceva la căruță, iau de la oamenii pe care îi gălesc culcați; căruța o au de pe pământ și caii la fel." (Fochi 1976: 141) În mod similar, femeile care încalcă anumite interdicții lucrative (muncesc vinerea sau în Vinerea Milostivelor), sunt pedepsite de *Frumușele* (variante septentrională a *ielelor*) cu amorțirea unui deget sau unui alt membru: "Uită-te aici! Vezi ce am pățit de când o vinit Frumușelile? Vântu' acesta, vezi mi-i dejitu? Și l-a scos și i-a picat mai tot degetul. Apoi că din vântul acela i-a picat sau nu, ea a rămas cu gândul că a trecut vântul acela rău peste ea." (Bîlțiu 1999: 262)

Tematizarea magică a degetelor (și a mâinii), în contextul tehnicilor de capturare (*legare*) a daimonilor feminini, apare atât în memorate – *Fata Pădurii e legată* de feciori prin stratagema prinderii degetelor într-o crăpătură făcută în lemn (Id.: 246-248), cât și în poveștile fantastice – prinderea degetelor ielești "în inima unui cireș de 7 ani"⁵³. În memoratele magice și în cele ficțional-legendare, luarea degetelor (sau a picioarelor) este o boală de natură neurologică, fiind denumită și paralizie (nympholeptică), în vreme ce, în textele ficționale fiabistice, se vorbește despre pierderea efectivă de mădulare, care sunt luate la modul propriu de iele.

⁵³ P. Ispirescu, *Mogârzea și fulul său*. O. Bîrlea, *Tei legănat* (în Bîrlea 1966, I: 252-253).

Pocirea prin sustragerea unui mădular (degetul, în cazul nostru) se înscrie în clasa morfologică a torturilor de tip șamanic, atestate atât în versiuni mai puțin ficționale, cât și în basme. O informație de secol XIX lărgeste aria demonstrației noastre înspre complexul mitico-religios al osului din culturile “șamanice” (Ginzburg 1996: 233-299): “Din osul piciorului de cocor se face un fluier din care poți cânta orice, fără să fi învățat vreodată.”⁵⁴ Motivul fluierului “de os” e atestat și în lirica pastorală, într-o serie de variante ale “Mioriței” și în cea funebră. În poveștile rusești, corespondentul fluierului-cu-deget-uman (omologia simbolică dintre fluier, deget, falange) este “guzla-care-cântă-singură”, confecționată din strune făcute din vene de om: “I-a dus meșterul în atelier; îndată au răstignit un om pe o mașinărie, iar el s-a apucat să-i tragă venele afară.”⁵⁵ Varianta consemnată aici e destul de recentă, fiind influențată vizibil de motivul *sparagmos*-ului sabatic (vrăjitoarele care extrag organe umane, spre a le utiliza în scopuri magice). În versiunile românești, acțiunea extragerii vinelor este atribuită *ielelor* sau *zmeoicei*⁵⁶ (pandantul mitico-ficțional al vrăjitoarelor, anterior din punct de vedere cronologic acestora), socotite responsabile de “pocirea” omului. Alte documente folclorice atestă procesul desemnificării motivului instrumentului muzical fermecat potrivit coordonatelor hermeneutice specifice unei culturi populare încreștinate. Cităm aici un exemplu care provine din cercetările noastre de teren în zona Chioarului: vioara fermecată (care “cântă singură”) a cetărășului țigan Elec, despre care se spune că-l avea avea pe dracul în vioară⁵⁷, întrucât fusese ales de draci ca cetărăș (memorate I și II): “O cântat la draci, și nu le-o plăcut un dans care l-o cântat el, c-o zâs că nu-i după cum le place la ei [lor]. Și l-o luat la bătaie dracii că o vinit în sânje acasă. El mni-o povestit. Pe cealaltă zî o mârș iară la o nuntă nu știu unde, și o zâs că tât cu scândura l-o dat în cap dracii și l-o dus pă vale, și l-o târât, până și hainele de pe el și le-o pierdut. O vinit în ptelea golă acasă. (...) Da’ l-o bătut de vo câteva ori, nu o dată. Le-o cântat, și nu le-o cântat cum le-o plăcut la draci. Apoi dracii l-o culcat pă Valea Re, acolo cătă Teuț. Și nu le-o plăcut cum o cântat și ceatăra o cântat sângură. O pus-o jos și sângură o cântat ceatăra. O zâs că el s-o mirat de ceatăra lui. Când o zâs dracu, nu mai cânta, s-o oprit. S-o uitat la ceatără și atunci și-o adus aminte că-i dracu. Ș-o dat sama că-i dracu și o apucat de și-o făcut cruce, altfel, scopu lor [era] ca să-l potă să-l limiteze, să-l omore. Și el și-o adus aminte după ce-o văzut că ceatăra nu mai cântă o știut că-i dracu și s-o oprit. O zâs că i-o spus dracii să nu mai spuie la nime că cu cine o avut treabă. După ce o mârș pă ceia zî, le-o spus acasă la oameni. ‘Dacă tu ni-i spune la cineva, noi te vom omorî.’ Când o încercat a treia oră, o vinit fără haine. Atâta bătaie le-o dat, în el, ferească Dumnezo. Și femeia și copii tât o plâns. Și io eram copil atunci.” (AEO)

Caracterul inițiativ și extatic, cu posibile rădăcini cognitive șamanice al învățării sau furtului magic al cântecelor daimonice (Samona, 1984) poate fi decelat însă numai printr-o lectură comparată istorico-religioasă, dat fiind caracterul fragmentar, de *puzzle*, al informațiilor folclorice târzii (vechi de cel mult 100-130 de ani) de care dispunem.

⁵⁴ Hasdeu, vol. XVII, p. 93, ap. Mușlea 1972, II: 430-431.

⁵⁵ A. M. Smirnov, *Culegerea de basme velikoruse a Arhivelor Societății de geografie din Rusia* (43), Petrograd, 1917; cf. Afanasiev, *Guzla-care-cântă-singură*. (ap. Propp 1973: 119).

⁵⁶ Petre Ispirescu, *Țugulea, fiul unchiașului și al mătușei*.

⁵⁷ “Cum fluiera pasărea, așa făcea din vioară”, “i-o cântat ceatăra în cui, la nuntă”, iar când a murit “i-o cântat viora, o pus-o cu el în sicriu și cânta sângură” și i-au “i-o bătut urechile în copârșeu (...) cu cuie, să nu mai poată ieși afară”. (AEO) Acest ultim motiv dă o tentă faustică pactului muzical dintre cetărăș și diavol, integrându-l în clasa morfologică a strigoilor (credința comună că cei care au de-a face cu dracul în timpul vieții se “strigoiesc” după moarte).

Bibliografie

1. Studii despre religiile antichității clasice

- Barmeyer, Eike, *Die Musen: ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München, W.Fink, 1968.
- Borgeaud, Philippe, *Recherches sur le dieu Pan*, Biblioteca Helvetica Romana XVII, Geneve, 1979.
- Boyancé, Pierre, *Le culte des muses chez les philosophes grecs (Etudes d'histoire et de psychologie religieuses)*, E. de Boccard Editeur, Paris, 1937.
- Boyancé, Pierre, *Les Muses et l'harmonie des spheres, Melanges dédiés a la memoire de Felix Grat*, vol. I, Mad. Pecqueur-Grat, Paris, 1946.
- Buschor, Ernst, *Die Musen des Jenseits*, München, Bruckmann, 1944.
- Camilloni, Maria Teresa, *Le Muse*, Editori Riuniti, Roma, 1998.
- Cerquand, J. -F., *Etudes de mythologie (Ulisse et Circe. Le sirenes)*, Librairie Academique, Paris, 1873.
- Cumont, Franz, *Lux perpetua*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1949.
- Cumont, Franz, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1966.
- Delatte, A., *Etudes sur la litterature pythagoricienne*, 1915.
- Friedrich, Paul, *The Meaning of Aphrodite*, University of Chicago Press, Chicago – London, 1978.
- Lecleq-Marx, Jacqueline, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age. Du mythe païen au symbole chrétien*, Classe des Beaux-Arts, Accademie Royale de Belgique, 1997.
- Martina, M., *Aedes Herculis Musarum*, în “Dialoghi di Archeologia” 1, Roma, 1981, pp. 49-68.
- Moutsopoulos, E., *Muzica în opera lui Platon*, tr.ro., Editura Omonia, București, 2006.
- Paduano Faedo, L., *I sarcofagi romani con Muse*, în ANRW II, 12,2, pp. 65-155.
- Paduano-Faedo, L., *I sarcofagi romani con Muse*, în H. Temporini & W. Haase, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 12. 2, Berlin - New York, 1981, pp. 65-155
- Pollard, John R.T., *Muses and Sirens*, în “The Classical Review”, N.S. II, 2 (juin 1952), pp. 60-63.
- Pucci, Pietro, *The Song of the Sirens. Essays on Homer*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham, Boulder, New York, Oxford, 1998.
- Samona, Giuseppe A., *Gli itinerari sacri dell'aedo. Ricerca storico-religiosa sui cantori omerici*, Bulzoni Editore, Roma, 1984.

Dicționare și enciclopedii

- *** *Enciclopedia Virgiliana*, s.v. *Muse*, vol. III, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1987, pp. 625-641.
- Ferrari, Franco; Fantuzzi, Marco; Martinelli, Maria Chiara; Mirto, Maria Serena, *Dizionario della Civiltà Classica*, vol.I, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1993.
- Grimal, Pierre, *Enciclopedia della Mitologia*, tr.it., Garzanti, 1999; tr. ro. *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Editura Saeculum I.O., București, 2001.
- Meyer, M., art. *Musai*, în “PW”, vol. XVI, 1 (1933), pp. 680-757.
- Rocher, N.H., *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Teubner, Leipzig: s.v. *Musen* (O. Bie), t. II, Teubner, Leipzig, 1894-1897, pp. 3237-3295; s.v. *Sirenen*, t. IV, 1910-1915, col. 610-639.
- Zwicker, F., *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumwissenschaft*, t. III A, 1, V, art. *Sirenen*, Halbband, 1927, col. 288-308.

2. Culegeri folclorice și studii despre cultura populară românească

- Apolzan, Lucia, *Carpații – Tezaur de istorie. Perenitatea așezărilor risipite pe înălțimi*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987, pp. 162-168.
- Bilț, Valentin, *Poezii, tradiții și obiceiuri populare din Maramureș*, I, Editura “Grai și Suflet” – Cultura Națională, București, 1996.
- Bilț, Valeria, *Literatura și obiceiurile vieții de familie din Maramureș*, II, Editura “Grai și Suflet - Cultura Națională”, București, 1996
- Bilțiu, Pamfil, *Poezii și povești populare din Țara Lăpușului*, Editura Minerva, București, 1990.
- Bilțiu, Pamfil și Bilțiu, Maria, *Izvorul fermecat. Basme, povești, legende, povestiri și mitocredințe din județul Maramureș*, Editura Gutinul, Baia-Mare, 1999.
- Canciovici, Mihai Alexandru, *Povestitul în Vrancea*, Editura Neuron, Focșani, 1995.
- Coman, Mihai, *Sora Soarelui. Schițe pentru o frescă mitologică*, Editura Albatros, București, București, 1983.
- Costin, Lucian, *Basme, istorioare, legende și anecdote. Din popor adunate și poporului redade*, Institut de Arte Grafice “Cartea Românească”, Suc. Timișoara, 1926.
- Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara, 1997.
- Fochi, Adrian, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, Editura Minerva, București, 1976.
- Gazda, Klara, *Leagănul și legănatul în tradiția populară maghiară*, în “Anuarul Arhivei de Folclor”/2000 (în curs de apariție).
- Hasdeu, B. P., *Omul de flori. Basme și legende populare românești*, Editura Saeculum I.O. – Editura Vestala, București, 1997.
- Ioniță, Maria, *Cartea vâlvelor (Legende din Apuseni)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
- Kligman, Gail, *Călușul. Transformări simbolice în ritualul românesc*, tr.ro., Editura Univers, București, 2000.
- Mușlea, Ion și Bîrlea, Ovidiu, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hașdeu*, Editura Minerva, București, 1970.
- Oprișan, Horia Barbu, *Călușarii. Studiu*, E.P.L., București, 1969.
- Petruțiu, Emil, *Forme tradiționale de organizare a tineretului: Călușarii (Din materialele Arhivei de Folclor Cluj)*, în Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei, 1976, pp. 263-274.
- Pop, Mihai, *Folclor românesc II. Texte și interpretări*, ediție îngrijită de N. Constantinescu și Al. Dobre, Editura Grai și suflet – Cultura Națională, București, 1998.
- Șăineanu, Lazăr, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legatură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, București, 1978².

3. Studii generale

- Brükner, Aleksander, *La mitologia slava*, Nicola Zanichelli, Bologna, 1923.
- Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris, 1967².
- Culianu, I. P., *Călătorii în lumea de dincolo*, Nemira, 1994.
- Eliade, Mircea, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, Humanitas, București, 1997.
- Ginzburg, Carlo, *Istorie nocturnă. O interpretare a sâmbătăi*, Editura Polirom, Iași, 1996.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, tr.ro., Editura Univers, București, 1977.
- Propp, V. I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, București, 1973.
- Rouget, Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, 1990².