

UNIVERSITA KARLOVA FILOSOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

Diplomová práce

Autor: Romana Henčová
Vedoucí práce: prof. PhDr. Anna Housková
Konzultant: PhDr. Vlasta Dufková

Portugalské lidové lyrické čtyřverší

Portuguese folklore lyric tetrameter

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Resumé

A QUADRA TRADICIONAL PORTUGUESA

O tema deste trabalho é a quadra tradicional, o género da Literatura Oral e Tradicional¹ mais abundante, a sua análise formal e semântica.

O primeiro capítulo toma pelo seu objecto a característica geral da Literatura Oral e Tradicional, a terminologia dela e as etapas principais da história da recolha e da edição dos textos da LOT. O corpus do presente trabalho constitui o *Cancioneiro popular português* de José Leite de Vasconcelos², que mais adiante chamamos simplesmente „o Cancioneiro.

Os textos da LOT são textos transmitidos oralmente e constituem textos complexos, porque as práticas músico-gestuais fazem uma parte imprescindível deles.

Para nós, o texto da LOT é „um programa virtual, sujeito constantemente a transformação, como consequência do próprio processo de memorização e re-produção de versões pelos sucessivos (e simultâneos) transmissores do saber tradicional“.

O segundo capítulo chama-se „Para uma descrição formal da quadra tradicional“.

Embora a quadra é uma composição da pequena extensão, a única característica que apresentam todos os autores em questão é a irregularidade rítmica. A definição mais certa é a da Luísa Freire: „Quatro versos em metro setessilábico, acentuados na 3^a ou 4^a sílaba; rima de esquema *abcb* ou, em alguns casos, *abab*.“³ Em quanto à rima, a análise duma parte do capítulo X do Cancioneiro mostrou, que da totalidade de 365 composições analisadas, 321 têm o esquema *abcb*. Os versos são ou da rima completa, ou da incompleta. Do ponto da vista da sílaba portadora da rima, o número das rimas oxítonas e paroxítonas é comparável. Os versos proparoxítonos não se mostram presentes no nosso corpus, sendo as palavras proparoxítonas

¹ mais adiante usamos a abreviatura LOT

² VASCONCELOS José Leite de. *Cancioneiro popular Português Tomo I – III*, Universidade de Coimbra, 1975 – 1983

³ FREIRE Luísa. *O Feitiço da Quadra*, Lisboa: Vega, 1999, s. 38

pertencentes mais à língua culta, que não é aceita pelo povo, o criador da LOT. As quadras demonstram também outros fenómenos da versologia, as rimas boa, suficiente e imperfeita.

A linguagem da quadra é determinada pela sua função específica, vinculada ao canto e à dança. Como, as vezes, é necessário modificar o verso para que este corresponda à melodia, as composições em questão demonstram a existência de alguns recursos linguísticos que reduzem ou, ao contrário, aumentam o número das sílabas. Trata-se da epêntese, da aférese, da síncope, da apócope e da sinalefa. Algumas quadras servem também do exemplo da kakofonia ou eufonia da linguagem popular, o mostramos num exemplo dos versos sibilantes.

Cada composição da LOT é o conjunto das suas variantes. Em quanto às variantes, existem estudos diversos. José Leite Vasconcelos⁴ e Pavão Júnior⁵ reconhecem dois tipos básicos delas. Variantes formais são caracterizadas pela diferença de vocábulos ou expressões, pela divergência de pequenos elementos, como seja o sexo das personagens ou manifestas numa melhoria do ritmo ou da cadência do verso. As variantes ideológicas diferem total ou parcialmente no conteúdo. Esta divisão consideramos básica, não pode abranger todos os tipos diferentes de variantes que vivem na tradição. Os estudos mais modernos reconhecem dois níveis – o nível paradigmático e o sintagmático, sendo o paradigmático o valor semântico do texto, cuja representação é regida pelo nível sintagmático. Carlos Nogueira define 7 tipos dos processos variáveis:⁶

- 1) a anástrofe
- 2) a supressão
- 3) a analogia / sinonímia
- 4) o eufemismo
- 5) a repetição
- 6) a contaminação
- 7) a actualização

No presente trabalho apresentamos exemplos de todos os tipos destes processos, usando as composições de corpus e, nalguns casos, as do texto de Carlos Nogueira.

⁴ VASCONCELOS José Leite de. *Ensaios Etnográficos IV*, Lisboa: Livraria Clássica, 1910

⁵ PAVÃO Junior. *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981, s. 226

⁶ *ibid*, s. 216

Acerca da análise do Carlos Nogueira temos que acrescentar dois pontos:

1. C. Nogueira acha que as unidades lexicais na posição sujeita à rima não são afectadas pelos processos da variação. Os exemplos do nosso corpus provam que esta teoria não é aceitável, as posições rimáticas podem ser modificadas pelos estes processos, só o repertório destes é limitado. A unidade léxica que substitui outra na posição rimática tem que ter as mesmas características – e.a. ambas têm que ter as características em quanto à rima iguais, ou, noutro caso, sofrem da substituição ambas posições rimáticas da composição.
2. Não estamos de acordo com o término da „contaminação“. É o processo da variação que resulta a aparição duma parte da composição pertencente a outro género na quadra. Esta aparição é o processo natural dentro da LOT e confirma a existência dos motivos funcionais recorrentes no seu domínio.

O terceiro capítulo é „A semântica da quadra tradicional“. Primeira parte deste capítulo trata do fenómeno típico da quadra, a sua chamada dicotomia. A maioria das composições pode ser dividida em duas partes, sendo cada uma constituída por dois versos. A definição das relações entre estas partes da estrutura dicotómica é o objecto do estudo de muitos folcloristas portugueses. Apresentamos uma das definições: „Na economia de quatro versos, de formulação binária, se contêm uma proposição, o 1º e o 2º versos, e uma conclusão, o 2º e 4º versos: a proposição do primeiro membro, 1º e 2º versos, afirma, ou por correlação, oposição, ou imagética, a informação veiculada no 2º membro, 3º e 4º versos, tensa e eficazmente em termos linguísticos e comunicativos.“⁷ As vezes os caminho do pensamento vão demasiado longe, na busca da definição da dicotomia da quadra até o *haikai* japonês. Não aceitamos esta comparação, sendo o *haikai* composição erudita, do âmbito cultural distante. O segredo da dicotomia é no paralelismo, o instrumento poético as vezes chamado „primitivo, pela sua extensão na LOT de culturas diferentes. Há várias classificações do paralelismo, a mais aceitável nós parece a seguinte:

1. paralelismo verbal
2. paralelismo estrutural
3. paralelismo semântico

⁷ FREIRE Luísa. *O Feitiço da Quadra*, Lisboa: Vega, 1999, s. 210 - 211

Temos que acrescentar, que o paralelismo não é só a questão da manifestação linguística, do paralelismo falamos também no caso do isossilabismo e da repetição rítmica.

A segunda parte do terceiro capítulo analisa o tema do motivo. É possível dividir a quadra nas partes mais pequenas, mais semanticamente unidas? A análise dos motivos romancísticos, elaborada pela Nieves Vázquez Recio,⁸ nos serve de base em quanto à nossa própria análise dos motivos nas quadras tradicionais. O ponto da partida é definição do motivo como „um micro-relato definido pela uma acção e caracterizado pelo certo grado da estabilidade com o qual ocorre nas diferentes versões duma romance e, simultaneamente, noutras romances. O motivo pode ser uma acção, uma personagem ou uma circunstância.“⁹

Os critérios para segmentação das composições são:

- a recorrência do motivo nas composições várias
- o significado secundário, específico dentro do domínio da LOT portuguesa
- o seu uso no contexto determinado
- a presença do elemento narrativo

O corpus usado nesta segunda parte do terceiro capítulo é o capítulo X do Cancioneiro, chamado „Amores Amores“. A análise demonstra a interpretação dos motivos na base do corpus e na base dos romances peninsulares.

A análise demonstra a existência de todos os tipos dos motivos ou outras formas definidos pela Vázquez Recio:

- os motivos funcionais recorrentes – motivos que se repetem nas suas variantes dentro do género em questão e noutros géneros
- os motivos funcionais isolantes – os motivos que ocorrem só com escassez
- os motivos simbólicos – motivos que constituem símbolos dum profundo valor secundário

⁸ VÁZQUEZ RECIO Nieves. Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional, Universidad de Cádiz, 2000, s. 80

⁹ cf. *ibid.*, s. 80

- as fórmulas – indícios textuais – formas que possuem um valor semântico secundário e a sua presença no texto pode modificar o contexto

Aparte dos motivos e fórmulas analisamos também as personagens e a sua representação.

Práce se zabývá portugalskou lidovou slovesností. Předmětem práce je rozbor portugalské quadry neboli lidového lyrického čtyřverší. První kapitola definuje rysy lidové slovesnosti obecně a její odlišnost od literatury psané, dále se zabývá historií vědeckého zájmu o portugalskou lidovou slovesnost a současným stavem sbírek a vědeckého výzkumu v této oblasti. Korpusem stanoveným pro konkrétní rozbor lidového lyrického čtyřverší je *Cancioneiro popular português* José Leite de Vasconcelose. Druhá kapitola se zabývá formálním strukturou skladeb a výběrem jazykových prostředků, následuje nástin problematiky variant s vazbou na konkrétní příklady korpusu. Třetí kapitola je věnována obsahové analýze skladeb s důrazem na strukturální a obsahovou analýzu motivů a ostatních jednotek, které mají svou specifickou roli v diskurzu.

The topic of the present study is the portuguese folklore lyric tetrameter. The first chapter defines the characters of the folklore literature in general and its distinctive characteristic in comparison with the literature in written form, continues with the history of the scientific research in the area of the Portuguese folklore literature and about the actual situation of the collections of the folklore literature performances and the actual situation in the area of research. The basic corpus is the *Cancioneiro popular português* edited and published by José Leite de Vasconcelose. Second part studies the formal structure of the tetrameter and linguistic instruments, treats as well the question of variants. The third part is the semantic analysis of the compositions and tries to define the motif and other units which participate on the semantic value of the enunciation.

OBSAH

Úvod.....	9
1. Obecná charakteristika lidové slovesnosti s přihlédnutím k lidové slovesnosti portugalské, její terminologii a historii jejího sběratelství.....	11
1.1. Definice pojmu textu v lidové slovesnosti.....	11
1.2. Problematika terminologie pojmu lidové slovesnosti v portugalské tradici.....	13
1.3. Vývoj sběratelství a korpusu portugalské lidové slovesnosti.....	14
1.4. Žánrové dělení portugalské lidové slovesnosti.....	15
2. Formální popis portugalského lyrického lidového čtyřverší.....	19
2.1. Definice portugalského lyrického lidového čtyřverší z hlediska versologického....	19
2.2. Jazykové prostředky udržující pravidelný počet slabik.....	25
2.3. Problematika variant a distribuce lexikálních jednotek.....	30
3. Sémantika portugalského lyrického lidového čtyřverší.....	40
3.1. Obsahová struktura skladeb.....	40
3.2. Sémantická analýza motivů.....	48
3.2.1. Problematika motivu v lidové slovesnosti.....	49
3.2.2. Rozbor a interpretace motivů lidového lyrického čtyřverší.....	56
3.2.2.1. Motivy opuštění domova a děje s nimi související.....	56
3.2.2.2. Postavy a jejich prezentace v quadrách.....	71
3.2.2.3. Motivy ztráty nevinnosti.....	82
3.2.2.4. Klasifikace analyzovaných motivů.....	85
3.2.2.5. Shrnutí problematiky motivu.....	92
Závěr.....	93
Seznam použité literatury.....	96

Úvod

Předmětem této práce je portugalské lidové lyrické čtyřverší,¹⁰ jejím cílem je jeho popis formální i obsahový, tedy zkoumání povahy z hlediska vnější i vnitřní struktury textu.

Jaké povahy jsou útvary lidové slovesnosti? Jaké jsou jejich charakteristické vlastnosti a čím se liší od literatury umělé? Tyto útvary existují ve formě mluvené i psané. Forma psaná je buď reflexí formy mluvené, či tvoří samostatný korpus, do něhož náleží kramářská literatura a rovněž „folhas volantes“ – volně prodejné listy. Forma mluvená je však, dá se říci, formou pro tento druh literatury typickou. Fixace těchto útvarů pomocí paměti vyžaduje jisté znaky, které je odlišují od literatury psané:

- neexistence konkrétního autora, texty „lidové“ jsou dílem anonymním a kolektivním
- existence různých verzí jedné skladby
- komplexnost textů
- jednoduchost a elementárnost sdělení, kdy daná fakta nepotřebují být charakterizována a jsou redukována a zjednodušena na nejvyšší možnou míru, texty tedy vykazují vysokou míru sémantické hustoty
- motivy a symboly
- stabilní forma a struktura ulehčující zapamatování a přenos textu

V této práci se budeme zabývat všemi výše uvedenými rysy útvarů lidové slovesnosti na konkrétním příkladu portugalského lyrického lidového čtyřverší. Rozvržení kapitol je následující:

1. kapitola – Obecná charakteristika lidové slovesnosti s přihlédnutím k lidové slovesnosti portugalské, její terminologii a historii jejího sběratelství

1.1. Definice pojmu textu v lidové slovesnosti

1.2. Problematika terminologie pojmu lidové slovesnosti v portugalské tradici

¹⁰ V zadání diplomové práce je uveden název „Portugalské lyrické lidové čtyřverší“, po úvaze však volím termin „lidové lyrické čtyřverší“, neboť v rámci portugalské lidové slovesnosti neexistuje žádné „epické“ či jiné čtyřverší, takže původní řazení přívlastků bylo chybné. (pozn. autorky)

1.3. Vývoj sběratelství a korpusu portugalské lidové slovesnosti

1.4. Žánrové dělení portugalské lidové slovesnosti

2. kapitola – Formální popis portugalského lyrického lidového čtyřverší, varianty

2.1. Definice portugalského lyrického lidového čtyřverší z hlediska versologického

2.2. Jazykové prostředky udržující pravidelný počet slabik

2.3. Problematika variant a distribuce lexikálních jednotek

3. kapitola – Sémantika portugalského lyrického lidového čtyřverší

3.1. Obsahová struktura skladeb

3.2. Sémantická analýza motivů

Přínosem práce je její komplexnost, tedy podrobný rozbor povrchové i hloubkové struktury skladeb. Takovýto celistvý rozbor lidového lyrického čtyřverší v portugalské odborné literatuře prozatím chybí. Dalším přínosem je i použití širokého spektra odborné literatury týkající se problematiky lidové slovesnosti, podrobný rozbor problematiky hloubkové struktury a pokus o definici motivu a jeho chování v těchto skladbách na základě nejnovějších teorií uplatněných při výzkumu motivů ve španělských romancích.

1. Obecná charakteristika lidové slovesnosti s přihlédnutím k lidové slovesnosti portugalské, její terminologii a historii jejího sběratelství

1.1. Definice pojmu textu v lidové slovesnosti

Skladby lidové slovesnosti jsou definovány jako texty komplexní. Komplexní proto, že jejich přednes je spojen buď s určitým časovým zařazením či s pracovní nebo jinou činností společenství, ke kterému se vztahují, a také proto, že jejich nedílnou součástí je složka hudební. Přesto náleží mezi texty literární, neboť vykazují vysoký stupeň poetické organizace.

Dalším zvláštním rysem je existence různého množství verzí jedné skladby. João David Pinto-Correia nabízí dva možné přístupy ke skladbám lidové slovesnosti jako k textu:

1. text tvořený souhrnem všech verzí jedné skladby
2. každá z verzí je samostatným textem – avšak vždy musíme na text pohlížet jako na pouhou možnou reprezentaci metajazykové invarianty¹¹

Pinto-Correia se přiklání k variantě první, kdy archetypální text, metatext, existuje pouze jako virtuální vzorec, „langue“, jehož konkrétní realizací jsou jednotlivé verze, „parole“ – ve smyslu definice folklórního textu, stanovené Jakobsonem a Bogatyrevem.¹²

Španělský folklorista Diego Catalán definuje povahu textu lidové slovesnosti (zde ve vztahu k romancím) takto:

1. každá známá realizace romancí a jejich souhrn by měly být považovány za rovnocenné reprezentace otevřeného, dynamického modelu
2. je nutné odhalit to, co je jejich invariantou (tzn. metatextem na pozadí jejich variant)¹³
Text lidové slovesnosti je strukturou otevřenou, jeho jednotlivé varianty jsou strukturou zavřenou.

Povaha skladeb, jejich množství a takřka neexistující datace nám dovolují vytvořit pouze hypotetickou genealogii, neboť z hlediska časové chronologie můžeme skladby

¹¹ PINTO CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 27

¹² *ibid.*, s. 27

¹³ *ibid.*, s. 28

porovnávat alespoň na základě časového údaje o době sběru skladby, tedy skladby například z různých sbírek utvořených s odstupem let. Každá z alternací původního, originálního textu, je anonymním osobním příspěvkem do procesu přenosu textů lidové slovesnosti. Toto tvrzení je ovšem napadnutelné, jak ukazuje Margit Frenková ve své studii „*Autenticidad folklórica de la antigua lírica 'popular'*“¹⁴, pokud chceme o textu lidové slovesnosti hovořit jako o textu původním, lidovém, bez jakýchkoliv zásahů zvenčí. V případě, že je skladba lidové slovesnosti oceňována a přejímána vzdělanou částí společnosti, má tento fakt zpětný vliv na samotnou lidovou slovesnost – imitace skladeb lidové slovesnosti, i přes případné inovace, mohou zevšednět a zlidovět.¹⁵ V tomto případě se jedná o skladbu na lidové téma (canción popularizante), která zlidověla a stala se součástí ústního předávání. Příkladem takovýchto skladeb mohou být následující lidová lyrická čtyřverší:

Eu vi Amor entretetido
À borda duma ribeira,
Com uma cana pescando
Corações por brincadeira. (Z1, s. 313)¹⁶

Obraz bůžka lásky Amora, který na břehu říčky pro radost loví srdce, patří do repertoáru kultivované poezie. Stejně tak i obraz bůžka lásky Kupida, který pronikl do následujících skladeb:

Cupido foi pelas serras
Trilhando entre «felores»,
Dizendo: «Viva quem ama,
Morra quem não tem amores!» (Z1, s. 309)

Nejde pouze o slovník a obraty, ani básnický postup neodpovídá postupům obvyklým pro žánr lyrického lidového čtyřverší – jedním ze znaků lidové slovesnosti jsou právě konstantní struktura a básnické postupy.

Podle Margit Frenkové jsou jedinými pravými skladbami lidové slovesnosti takové skladby, které nebyly rozšířeny ve vzdělané části společnosti a o jejichž existenci máme

¹⁴ FRENK Margit. *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Editorial Castalia, 1978, s. 115 - 136

¹⁵ *ibid.*, s. 119

¹⁶ VASCONCELOS José Leite de. *Cancioneiro popular português* I-III. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1975-1983, dále značeno Z + číslo příslušného svazku a číslo stránky

pouze izolovaná a náhodná svědectví.¹⁷ Již v období středověku a zejména v období renesance byla lidová slovesnost oblíbeným zdrojem inspirace pro vzdělané básníky a dramatiky oněch epoch. Jejich úsilí sběratelské či spisovatelské zanechalo svědectví o mnohých skladbách lidové slovesnosti mnohem starší datace než jsou sbírky z 19. století. Zanechali nám tyto zdroje skladeb:

- divadelní hry soudobých dramatiků (Gil Vicente) či díla prozaická (Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*)
- zpěvníky – *Cancionero Popular de Palacio* z konce 15. a počátku 16. století, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* ze 16. století
- soudobé sbírky přísloví; prozaická pojednání týkající se mluvnické, hudby; slovníky (např. Fernão de Oliveira v pojednání *Gramática da linguagem portuguesa* z roku 1536 nebo João de Barros v *Gramática da língua portuguesa* z roku 1540, sbírka přísloví Antonia Delicada *Adagios portuguezes reduzidos a lugares communs* z roku 1651)¹⁸

1.2.Problematika terminologie pojmu lidové slovesnosti v portugalské tradici

V oblasti portugalské lidové slovesnosti existuje velká rozkolísanost termínů, která je důsledkem snahy o co nejpřesnější zachycení zvláštní povahy tohoto typu literárního diskurzu. Samotný název pro lidovou slovesnost prodělal od počátku zájmu o tuto oblast písemnictví v polovině 19. století poměrně dlouhý vývoj. Profesor Manuel Viegas Guerreiro (1912 – 1997) se od 60. let snažil prosadit název „literatura popular,“ neboli lidová literatura. Tento termín ovšem skrývá úskalí právě v termínu „lidová“ – může se jednat o literaturu tvořenou lidem jako takovým, či o literaturu určenou pro lid. Takto by do této oblasti spadala i literatura populární, která však tvoří naprosto samostatnou podskupinu. Španělský filolog Ramón Menéndez Pidal (1869 – 1968) a portugalský jazykovědec Luís Filipe Lindley Cintra (1925 – 1991) prosazovali termín „literatura tradicional,“ tedy literatura tradiční. Tento termín je již o něco blíže samotnému obsahu lidové slovesnosti, „tradice“ v sobě nese sémantický význam onoho ústního přenosu, charakteristického pro texty lidové slovesnosti. Ovšem dalším sémantickým rysem tohoto lexému, jenž se nám objevuje na pozadí našeho metajazykového nevědomí, je právě ukončenost, minulost a stáří něčeho, co je tradováno.

¹⁷ ibid, s. 119

¹⁸ ibid, s. 129

Potřebujeme nějaký termín, který by v sobě nesl i fakt, že tento typ literárního diskurzu je stále obnovován a de facto nestárne – jak si i dále v této práci ukážeme. Tento problém doposud není úplně vyřešen a zřejmě se vyřešit zcela nedá. V současné době je v portugalských vědeckých kruzích užíván termín „literatura oral e popular,“ tedy ústní lidová slovesnost, zkráceně LOT. Pro účely této práce se budeme držet českého termínu „lidová slovesnost.“

1.3. Vývoj sběratelství a korpusu portugalské lidové slovesnosti

Lidová slovesnost v souvislosti s rozvojem umělé literatury nezankla, obě tyto formy vyjádření existovaly a soužily vedle sebe. Období středověku a novověku až do devatenáctého století můžeme charakterizovat jako období nepřímého zachycování textů lidové slovesnosti. Tyto texty nám zůstávají uchovány ve formě citací, částečně i v prepisech celých skladeb (Gil Vicente, Baltasar Diaz, Sá Miranda, Camões), či v nepřímých odkazech. V 19. století se s nástupem romantismu zvyšuje zájem o lidovou tvorbu jako takovou, nastává období registrace a klasifikace útvarů lidové slovesnosti. Jedním z prvních sběratelů lidové slovesnosti byl Almeida Garrett,¹⁹ který v roce 1843 vydal první svazek své sbírky romancí *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, druhý a třetí svazek vyšel v roce 1851. Jeho počín byl následován Teofilem Bragou (1843 – 1924), Adolfem Coelhoem (1847 – 1919), kteří sbírky rozšířili i o další žánry, pohádky, písně, přísloví a další, z nichž nejznámější jsou sbírky pohádek *Os Contos Populares Portugueses* Adolfa Coelhoa z roku 1879 a *Contos Tradicionais do Povo Português* vydané roku 1883. První ucelenou a vědecky významnou prací byla práce pozitivisty Josého Leite de Vasconcelose, jehož sbírky zahrnují výsledky terénních výzkumů od konce 19. století až po 40. léta století dvacátého. Zároveň se ve druhé polovině 19. století objevují také první regionální zpěvníky, jako např. *Cancioneiro da Madeira* od Álvara Rodriguese de Azevedo z roku 1880.

Dnes můžeme za nejvýznamnější zdroje lyrických textů portugalské lidové slovesnosti označit:

- 3 svazky *Cancioneiro popular português* José Leite de Vasconcelose²⁰
- *Cancioneiro Popular Português* Michela Giacomettiho, obsahující také nahrávky jednotlivých písní, tento bohužel nezahrnuje regiony Azorských ostrovů a Madeiry²¹

¹⁹ João Baptista da Silva Leitão, visconde de Almeida Garrett, 1799 - 1854 (*visconde* = hrabě, pozn. autorky)

²⁰ VASCONCELOS José Leite de. *Cancioneiro popular Português Tomo I – III*, Universidade de Coimbra, 1975 – 1983

- soubory sbírek Josého Alberta Sardinhy: *Portugal, as raízes* - set šesti CD²², *As tradições populares da Estremadura*²³

V současné době ve sběratelské a klasifikační práci pokračuje Centrum portugalských lidových tradic Manuela Viegase Guerreira při Filozofické fakultě Lisabonské univerzity.²⁴

V této práci budeme vycházet z korpusu tvořeného třemi svazky *Cancioneiro popular português* Josého Leite de Vasconcelose, který dále uvádíme jako Zpěvník. Všechny příklady skladeb jsou v závorce označeny číslem svazku (Z 1 - 3) a číslem stránky, na které se skladba nachází.

1.4. Žánrové dělení portugalské lidové slovesnosti

Texty portugalské lidové slovesnosti dělíme na tři základní části:

1. texty lyrické
2. texty narativní
3. texty dramatické

Objektem zájmu této práce jsou texty lyrické, avšak pro úplnost se v této části zmíníme o obsahu a žánrovém rozlišení textů narativních a dramatických.

Narativní texty portugalské lidové slovesnosti dělíme do dvou podskupin, na texty explikativně exemplární a texty základní, zaznamenávající. Mezi texty explikativně exemplární zahrnujeme mýty, legendy (v portugalské slovesnosti není legendou pouze vyprávění o životech svatých jako v češtině!) a pověsti, bajky. Texty zaznamenávající popisují historickou či všední událost, děj, a patří mezi ně tradiční romance, povídky a historiky všeho druhu, anekdoty.

Texty dramatické dělíme na tři podskupiny, na texty exemplární, mezi něž patří tragédie, komedie a jednoaktovky, texty kritické, obvykle satiricko-parodické, mezi něž náleží nejrůznější druhy meziher, a opět texty zaznamenávající, jež jsou svědectvím o nejrůznějších historických událostech a mohou mít buď formu statickou, podobnou našim pašijovým hrám,

²¹ GIACOMETTI Michel. *Cancioneiro Popular Português*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1981

²² SARDINHA José Alberto. *Portugal – as raízes*, set 6 CD, Lisboa: Journal de Notícias, 1998

²³ SARDINHA, José Alberto. *As tradições populares da Estremadura*, Vila Verde: Tradisom, 2000

²⁴ Centro de Tradições Populares Portuguesas Manuel Viegas Guerreiro,
<http://www.fl.ul.pt/unidades/centros/ctp/index.htm>

či formu dialogu. Krásným příkladem takto zachovaného dramatického textu, který pravidelně ožívá ve své tradiční reprezentaci, je „Tchiloli“ z ostrova Svatého Tomáše. Jde o pětihodinové představení, původně sepsané Baltasarem Diazem v 16. století coby „Tragédie Markýze z Mantovy“. Poprvé bylo předvedeno u příležitosti návštěvy místokrále na ostrově Svatého Tomáše, a od té doby je pravidelně každý rok znovu hráno, přežívající v paměti mnoha a mnoha generací, již nepodobné původnímu Diazovu textu, a proto lidově původní, žijící vlastním životem a krásou.

Portugalská lidová lyrika zahrnuje nepřehledné množství skladeb, nastává zde tedy problém jejich rozřazení do různých kategorií. Hlediska mohou být různá, například Michel Giacometti ve své pozoruhodné sbírce dělí celý materiál do skupin, nazvaných „passos,“ a to na základě agrárního života společnosti a jeho norem. Giacomettiho kritériem je ovšem hledisko muzikologické. *Cancioneiro popular português*, obsahující sbírku Josého Leite de Vasconcelose, uspořádanou Marií Armindou Zaluar Nunesovou, je rozdělen na tři díly, obsahující celkem 38 oddílů. Klasifikace skladeb bere v potaz hlediska účelu skladby a jejího tématu:

DÍL PRVNÍ je rozdělen na následující oddíly:

I – Cantigas do Começo	<i>Písňe zahajovací</i>
II – Cantigas às Cantigas	<i>Popěvky</i>
III – Cantigas da Natureza	<i>Písňe o přírodě</i>
IV – Rimas Infantis	<i>Dětská říkadla</i>
V – Cantigas de Roda	<i>Písňe k tanci</i>
VI – Modas	<i>Způsoby</i>
VII – Divertimento	<i>Písňe zábavné</i>
VIII – Cantigas do Trabalho	<i>Písňe k práci</i>
IX – Ritmos	<i>Rytmiická říkadla</i>
X – Amores, Amores	<i>Láska</i>

DÍL DRUHÝ:

XI – Amor e Tristezas	<i>Láska a smutek</i>
XII – Em Expectativa	<i>Písňe o čekání</i>
XIII – Família	<i>Rodina</i>
XIV – Conselhos a Namorados	<i>Rady zamilovaným</i>

XV – Solteiros, Casados e Viúvos	<i>Svobodní, vdaní a ženatí, ovdovělí</i>
XVI – Da Vida Quotidiana	<i>Z běžného života</i>
XVII – Usos e Costumes	<i>Zvyky a obyčeje</i>
XIX – A Terra Amadea	<i>Písň vlastenecké</i>
XX – Cantigas Conceituosas	<i>Písň poradní</i>
XXI – Simbolismo de Cores e de Plantas	<i>Symbolika barev a rostlin</i>
XXII – Subtilezas	<i>Trapnosti</i>
XXIII – Culto pelos Jogos Verbais	<i>Jazykové hříčky</i>
XXIV – Bocas do Mundo	<i>Lidské řeči</i>
XXV – Graças, Chalaças e „Cantigas às Aversas“	<i>Písň žertovné, výsměšné a protiklady</i>
XXVI – Cantigas Satíricas	<i>Písň satirické</i>
XXVII – Em Teror de Números	<i>Hrůza z čísel</i>
XXVIII – Superstições	<i>Pověry</i>
XXIX – Idades da Vida	<i>Etapy života</i>
XXX – Crepúsculo e Ocaso da Vida	<i>Soumrak života</i>
XXXI – Assuntos Vários Versados em Décimas	<i>Desetislabičné strofy na různá témata</i>
XXXII – Ecos de História de Portugal	<i>Ohlasy portugalské historie</i>

DÍL TŘETÍ:

XXXIII – Cantigas Geográficas e Tópicas	<i>Písň zeměpisné a místopisné</i>
XXXIV – Cantigas Religiosas	<i>Písň náboženské</i>
XXXV – Calendário	<i>Kalendář</i>
XXXVI – Saudações	<i>Zdravice</i>
XXXVII – Remates de Cantigas	<i>Závěry písní</i>
XXXVIII – Cantigas de Despedida	<i>Písň na rozloučenou</i>

V současné době se klasifikací jednotlivých útvarů portugalské lidové slovesnosti zabývá profesor João David Pinto Correia, vedoucí již zmíněného výzkumného střediska Centro de Tradições Populares Portuguesas Manuel Viegas Guerreiro při Filozofické fakultě Lisabonské univerzity. Ve svém pojetí třídění navrhuje podobnou metodu, jaká je použita pro

mezinárodní třídění pohádek – jednotlivé skladby jsou očíslovány a indexovány podle zařazení do příslušného žánru.²⁵ Lyrické čtyřverší náleží do kategorie L2b – Cantigas.

Vidíme tedy různé možnosti, jak skladby lidové slovesnosti třídit. Které z nich je optimální? Nelze hovořit o jediném, nejlepším systému třídění. Není možné vzít v úvahu pouze formu skladeb a roztrždit je na základě dělení z hlediska metrického, neboť, jak uvádí i Margit Frenková,²⁶ podrobné studie zabývající se otázkou versologie lidové lyriky ve folkloristice Pyrenejského poloostrova doposud chybí. M. Frenková také pro účely rozboru skladeb z hlediska literární kritiky navrhuje třídění s ohledem na zvyky a činnosti, při kterých jsou skladby obvykle přednášeny.²⁷ Za nejobjektivnější považuje tematické třídění skladeb, skladby však není možné roztrždit čistě z hlediska tematického bez ohledu na jejich funkci a žánrovou charakteristiku.²⁸ Hledisko tematického třídění s přihlédnutím k žánru dodržuje i José Leite de Vasconcelos, nové třídění zavedené Manuelem Viegasem Guerreirem klade větší důraz na žánrové zařazení skladby s ohledem na formální strukturu a na funkci skladby, téma je faktorem druhotným. Ač M. Frenková hledisko funkce skladby nepovažuje za relevantní, při snaze o rozlišení žánru se tomuto hledisku nemůžeme úplně vyhnout. V každém případě je Guerreirovo třídění detailnější a propracovanější. Pro naše účely je třídění Zpěvníku, který je základem této práce, postačující, neboť všechny tři svazky Zpěvníku obsahují tematicky roztržděná lyrická lidová čtyřverší.

²⁵ João David Pinto Correia, *Os Géneros da Literatura Oral Tradicional*, in *Revista Internacionál de Língua Portuguesa*, No. 9 – Julho de 1993, Lisabon, 1993

²⁶ FRENK Margit. *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Editorial Castalia, 1978, s. 147

²⁷ *ibid.*, s. 147

²⁸ *ibid.*, s. 148

2. Formální popis portugalského lyrického lidového čtyřverší

2.1. Definice portugalského lyrického lidového čtyřverší z hlediska versologického

Portugalské lyrické lidové čtyřverší je v portugalské nazýváno „quadra.“ Z hlediska versologického je strofou o čtyřech verších, obvykle sedmislabičných, s rýmy abba, aaaa, abab. Počet slabik ji řadí mezi „estrofes vulgares“,²⁹ tzn. strofy lidové, ve španělské terminologii „arte menor“, neboli „menší umění“. Pokud se na quadru podíváme jako na útvar lidové slovesnosti, situace se rázem komplikuje. Dochází k nejasnostem pod vlivem splývání terminologie – jak vidíme, pro strofický útvar, který je součástí poezie lidové i poezie umělé, se užívá stejný název jako pro nejdůležitější a nejhojnější útvar Zpěvníku, monostrofické čtyřverší. Z tohoto důvodu si musíme definovat užití terminologie v této práci. Termín „quadra“ v dalším textu bude znamenat vždy a pouze lyrické monostrofické čtyřverší typické pro portugalskou lidovou slovesnost. Dávám přednost užití nepřeloženého termínu quadra, v případě strofického útvaru obecně budu užívat český termín čtyřverší.

Dalším problémem jsou těžkosti, jež quadra jakožto útvar lidové poezie klade při pokusu o svou definici a jednotící popis. Mnozí autoři se neshodují ani v popisu formálním, který se zdá být nejjednodušším. Amorim de Carvalho uvádí, že quadra ve své lidové formě má čtyři sedmislabičné verše a pouze jediný rým – „rima cruzada“ neboli obkročný rým (jedná se tedy o strukturu abcb).³⁰ Podle Carla Nogueiry se jedná o sedmislabičné čtyřverší s rýmovým schématem abba a jednoslabičným rýmem,³¹ shoduje se s ním Maria Aliete Galhozová, hovořící o „quarteto heptassilábico, redondilha maior“.³² V čem se autoři shodují, je jeden z rysů, a to v rytmické nepravidelnosti quadry.

Tak, jako čeština tíhne k verši sylabotónickému, pro portugalskou je nejpřirozenejší verš sylabický, jehož jedinou konstantou je počet slabik. Z hlediska metrického se počet slabik ve verši v portugalské určuje podle poslední přízvučné slabiky. Podle pozice této poslední přízvučné slabiky hovoříme o verších oxytonických, paroxytonických a proparoxytonických – tedy o verších, jejichž poslední slovo má přízvuk na poslední slabice (oxytonický verš), předposlední slabice (paroxytonický verš) či na třetí slabice od konce

²⁹ CARVALHO Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa: Edições 70, s. 159

³⁰ *ibid.*, s. 159

³¹ NOGUEIRA Carlos. „Quadra Tradicional: Estutura e Forma“ in *Estudos da Literatura Oral*, No. 7-8, Lisboa, 2001-2002, s. 207

³² GALHOZ Maria Aliete. „O Mar e o ‘outro’ na visão feminina expressa no Cancioneiro popular português“ in *Literatura e Pluralidade de Culturas*, Lisboa: Edições Colibri, 1999, s. 863

(proparoxytonický verš). Sedmislabičnost jej řadí k tzv. veršům lichým – „*ímpar*,“ lichost je typická pro verš zpěvní.³³ Toto je ve shodě s dalším rysem quadry, již výše zmíněnou rytmickou nepravidelností.

Vlastní rytmus není ve zpěvním verši samostatným prvkem, jeho metrum je podřízeno nápěvu. Josef Hrabák popisuje vztah mezi rytmem zpěvního verše a rytmem nápěvu následovně: „...oba se stále prolínají, jsou mezi nimi stálé shody a neshody, přitom však v celém plánu daného tvaru je nápěv nadřaděn verši a členění na verše a stopy je nadřaděno členění jazykovému“.³⁴ Nepravidelnost v umístění přízvuku můžeme vidět na příkladu následující sedmislabičné strofy:

Das **veias** o **sangue esfria**,
O **coração** não descansa
Apenas **trago** a **lembrança**
A **minha antiga** **alegria**.
De mil **glórias** algum **dia**,
Meu **pensamento** **adornou**;
Mas **quanto mais** me **encantou**,
Quando a **julguei** mais **segura**,
Qual relâmpago, a **ventura**
Bateu as **asas**, **voou**.³⁵

Nepravidelnost platí ve většině případů, avšak jak uvidíme na následujícím příkladu, je možno dosáhnout i určité pravidelnosti – v následující quadře je přízvuk ve všech verších na předposlední slabice, čímž skladba získává pevný rytmický rámeček:

O amor é fraco, é forte,	x <u>x</u> x <u>x</u> x <u>x</u> x
É fogo, é frio, é quente,	x <u>x</u> x <u>x</u> x <u>x</u> x
É cruel, é desumano,	x <u>x</u> x <u>x</u> x <u>x</u> x
Apaixonado e contente.	x <u>x</u> x <u>x</u> x <u>x</u> x

(Z 1, s. 321)

³³ CARVALHO Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa: Edições 70, 1974, s. 51

³⁴ HRABÁK Josef. *Úvod do teorie verše*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986, s. 61

³⁵ CARVALHO Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa: Edições 70, 1974, s. 34

V tomto případě je rytmus posílen ještě dalším jazykovým prostředkem, aliterací.

V lidové poezii ovšem není rytmus a jeho pravidelné rozložení primárním prostředkem, neboť „v ľudovej písní je nostieľom rytmickej organizácie popri texte aj hudobná zložka, takže rytmické stvárnenie jej textu nemusí byť ani také intenzívne, ani sústavné.“³⁶

Nyní se podíváme na rozložení rýmů v jednotlivých quadrách. Pro rozbor jsem vybrala kapitolu X, strany 301 až 333. Z celkového počtu tří set šedesáti pěti skladeb jich tři sta dvacet jedna vykazalo formu abcb, třicet osm skladeb mělo formu abab, dvě skladby měly rýmy aaba, a čtyři skladby se odlišovaly formou abac, abbc, abca a abcd. Můžeme tedy konstatovat, že lidová quadra má ve většině případů jediný rým, „rima cruzada“, jak uvádí Amorim Carvalho, vyskytuje se však také varianta s rýmy ve formě abab, a ojediněle i další možné kombinace. Forma abcb však budiž brána jakožto forma pro quadru typická, strukturální konstanta odpovídající melodii přednesu quadry a umožňující uskutečnění variačních procesů v souladu se zachováním požadavku na zapamatovatelnost skladeb.

Porovnejme si jednotlivé rýmy, jako východisko vezmeme opět skladby z kapitoly X, a to 321 skladeb s nejčastější formou, abcb, tedy skladby s prvním a třetím veršem nerýmovaným a s rýmovaným druhým a čtvrtým veršem. Rým je zvukovou shodou na konci rytmických řad, přičemž existuje rozdíl mezi chápáním rýmu v češtině a v portugalštině. V češtině hovoříme o dvou typech zvukových shod, o asonanci a vlastním rýmu,³⁷ v portugalštině je rýmem i shoda pouze vokalická či dokonce pouze konsonantická, jež v češtině označujeme jako asonanci. Portugalská tradice dělí rýmy na dva druhy, „rima completa“ a „rima incompleta,“ jejichž obecná charakteristika se kryje s definicí vlastního rýmu a asonance. „Rima incompleta vocálica“ je shodou vokalickou, shodují se pouze samohlásky, kdežto souhlásky na švu slabik jsou rozdílné:

Candeia que não dá luz

Não se espeta na parede;

O amor que não é firme

Não se faz mais caso dele. (Z1, s. 308)

„Rima completa“ odpovídá českému vlastnímu rýmu, shoda je tedy vokalická i konsonantická:

³⁶ MARČOK Viliam. *Estetika a poetika ľudovej poézie*, Bratislava: Tatran, 1980, s. 145

³⁷ HRABÁK Josef. *Úvod do teorie verše*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986, s. 148

Entre a salsa e o coentro
Hei-de dispor o cebolo;
Mais vale feio engraçado,
Que bonito sendo **tolo**. (Z1, s. 312)

Tak, jako v češtině hovoříme o rýmech jednoslabičných, dvojslabičných, atd.,³⁸ hovoříme v portugalštině o rýmech oxytonických, paroxytonických a proparoxytonických v závislosti na umístění přízvuku. Podívejme se na příklad rýmů oxytonických – tedy rýmů v jejichž případě je nositelem přízvuku poslední slabika:

1. Há mais mulheres que estrelas,
Que grãos de areia e **pó**,
Mas para amor verdadeiro
Não há mais que uma **só**. (Z1, s. 314)

Bylo by ovšem chybou domnívat se, že vlastní rým oxytonický se týká pouze jednoslabičných slov, vlastním rýmem oxytonickým jsou i rýmy v následujících dvou příkladech:

Não há machado que corte
A raiz ao aljabão;
Não há justiça que aparte
O amor do coração. (Z1, s. 317)

O amar e o querer bem
Moram ao pé do penar;
Quem não quiser padecer,
Há-de-se deixar de amar. (Z1, s. 312)

Následující strofa je příkladem verše paroxytonického – tedy verše, jehož poslední přízvučná slabika je slabikou předposlední:

2. Eu já vi Sol e chover,

³⁸ ibid, s. 148

Luar e fazer **escuro**,
Apartar-se o bem-querer
Onde ele está mais **seguro**. (Z1, s. 312)

Na základě rozboru skladeb z kapitoly X prvního svazku Lidového zpěvníku můžeme říci, že podíl veršů oxytonických a paroxytonických je vyrovnaný.

Rým proparoxytonický, tedy případ verše s přízvukem na třetí slabice od konce, se v quadrách Zpěvníku nevyskytuje. Tato skutečnost je zřejmě ovlivněna jednak malým podílem proparoxytonických slov v běžné slovní zásobě a jednak jejich vlastnostmi rytmickými. Většina proparoxyton je tříslabičná, přízvuk je na první slabice. Druhá a třetí slabika jsou tedy nepřízvučné a vytvářejí tak nepřízvučnou pauzu, jež je příliš dlouhá pro zapamatování a pro stabilitu struktury, jež je nutná pro přenos rytmických struktur.

Výše uvedený rozbor potvrzuje definici quadry uvedenou Luísou Freire: „Quatro versos em metro setessilábico, acentuados na 3ª ou 4ª sílaba; rima de esquema *abcb* ou, em alguns casos, *abab*.“³⁹

Rýmy se dále dělí na několik podskupin.

„Rima boa,“ neboli štěpný rým v české terminologii, je utvořen slovy s odlišným významem a rýmuje se kmenová část slov:⁴⁰

Ó oliveira do adro,
Não assombres à **igreja**,
Que na era em que estamos,
Ninguém logra o que **deseja**. (Z2, s. 255)

O „rima suficiente“ neboli o planém rýmu hovoříme, jestliže se jedná o shodu odvozovacích přípon. Do této skupiny dle portugalské tradice náleží:

1. zdobněliny s příponou „inho“:

³⁹ FREIRE Luísa. *O Feitiço da Quadra*, Lisboa: Vega, 1999, s. 38

⁴⁰ CARVALHO Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa: Edições 70, 1974, s. 83

Os pombinhos inocentes
Namoram-se e dão **beijinhos**,
Falemos, amor, falemos,
Seremos como os **pombinhos**. (Z1, s. 560)

2. odvozená příslovce s příponou „mente,“
Queria-te bem, na verdade:
Amava-te **sèriamente**.
Soube que amavas a outrem,
Retirei-me **airosamente**. (Z1, s. 374)

3. přídavná jména končící na „oso,“
A ter amores contigo,
por seres o mais **extremoso**.
Fui à horta colher trevo,
Achei o trevo **cheiroso**. (Z1, s. 367)

4. podstatná jména končící na příponu „ão,“ „ência“
Já o mar verte de cheio,
Já lhe deitei um **torrão**;
Já te deitei de arremesso
Fora do meu **coração**. (Z1, s. 527)

5. slovesa stejné slovesné třídy se shodou v osobě, čísle, čase a způsobu:
Bem sei que te andas gabando,
Eu também me **gabarei**:
Que me deste calabaça
Eu é que fui que ta **mandei**. (Z1, s. 564)

„Rima imperfeita“ je takový rým, u kterého je shoda pouze částečná:

1. v případě neshody některého z distinktivních rysů konsonantů (zde znělý – neznělý):
Amorzinho com´ó meu
Não no achas tu, não, **não**,

Inda que ronde'lo mundo
C'uma candeia na **mão**. (Z1, s. 564)

Ao meu amor fui ingrato,
Confesso foi infeliz,
Mas não 'stou arrependido:
Foi meu gosto, assim o quis. (Z1, s. 371)

Z hlediska lexika se rýmy dělí na „rima rica“ a „rima pobre.“
„O bohatém rýmu hovoříme v případě, že se jedná o neobvyklá slova nenáležící do běžné slovní zásoby. Naopak, chudý rým je tvořen slovy běžné slovní zásoby, které přicházejí na mysl bez větší námahy.“⁴¹ Jak jsme již mohli vidět na uvedených příkladech z bohatství Zpěvníku, quadry jsou krásným příkladem využití běžné slovní zásoby – jak uvádí Viliam Marčok, „Lud stvárňoval v intenciách zmyslami vnímateľnej reality.“⁴²

2.2.Jazykové prostředky udržující pravidelný počet slabik

Jak jsem již uvedla v předchozím oddílu, zpěvný verš umožňuje přizpůsobit délku slov a rytmus nářevu či melodii. Tím dochází k některým jevům, které jsou v poezii umělé považovány za narušení rytmické a melodické čistoty veršů. Příklady těchto jevů, které můžeme nalézt ve Zpěvníku, uvádím pro zajímavost níže. Tyto příklady nikterak nepodporují možné tvrzení o nedokonalosti lidové poezie, jsou důkazem možností jazyka a jeho využití.

„Versos comprimidos,“ zhuštěné verše, v následujícím příkladu coby řetězec krátkých slov, mají za následek zhuštění přízvuků a následné zborcení rytmu:

Sou tecedeira **há três anos**,
Inda num **dou o nó bem**:
Quando é ao **dar da volta**,
Foge-me **o nó p'í além**... (Z1, s. 255)

⁴¹ „A rima diz se rica, se é de palavras raras, tiradas do vocabulário que não pertence à linguagem corrente, por oposição à rima pobre que é tirada do vocabulário corrente, cujas palavras ocorrem com facilidade.“ In CARVALHO Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa: Edições 70, 1974, s. 83

⁴² MARČOK Viliam. *Estetika a poetika ľudovej poézie*, Bratislava: Tatran, 1980, s. 41

Další příklad demonstruje řetězení jednoslabičných slov:

Eu fui o que dix' à Luã,
Cando vim pera a jinela,
Que num dê na tua rua,
Que tu brilhas mais do que ela. (Z1, s. 354)

Jako nežádoucí se v umělé poezii pocítuje také setkání dvou přízvuků na švu slov:

O amor **nasce** da vista,
Desta passa ao coração:
Entra na correspondência,
Acaba na ingratidão. (Z1, s. 321)

Zároveň můžeme na quadrách demonstrovat řadu jazykových prostředků, které jsou jak v poezii lidové, tak i v poezii umělé používány pro udržení počtu slabik a v případě poezie umělé i metra. Obecně můžeme tyto prostředky rozdělit do dvou skupin, první skupina se řadí k prostředkům zkracujícím počet slabik, druhá skupina sdružuje jazykové prostředky, které počet slabik naopak rozšiřují. Zde je nutno poznamenat, že v případě lidové poezie se opět nejedná o vědomé využití jazykových a stylistických prostředků, ale o podvědomé dodržení tendence k izosylabismu, případně o místní dialektické difference.

Epenteze je vložení fonému doprostřed slova – tento jev je v quadrách poměrně častý:

Fui ao jardim passear,
Espalhar a minha dor,
Encontrei teu nome escrito
Na mais mimosa **felor**. = *flor* (Z1, s. 355)

Fui esta tarde ao meu campo,
Achei tudo **felorido**, = *florido*
Apareceu lá uma rosa,
Que se parecia contigo. (Z1, s. 355)

Více příkladů ovšem najdeme na prostředky, které počet slabik naopak snižuje. Velice častá je afereze, tedy krácení slov, ve skladbách našeho korpusu toto krácení vzniká odstraněním jednoho nebo více počátečních fonémů:

‘**Stou** em casa do meu pai,
Ninguém ‘**stá** melhor do que eu:
Estou como o peixe na água,
Que em saindo já morreu. (Z1, s. 423)

Synkopa je příkladem vypuštění fonému uprostřed slova:

Que alegria pode ter
Uma triste rapariga?
Por amar e **qu´rer-te** bem
Já quem tirar-me a vida! (Z1, s. 399)

Fui ao jardim de São Pedro,
Encontrei-me com o Senhor;
Pela altura me **apar´ceu**
O meu primeiro amor. (Z1, s. 355)

Nejedná se o jevy nikterak řídké, v následující skladbě se setkává afereze se synkopou, a to dokonce v rámci jednoho slova:

Passe pela junça verde
Com ‘**sp´ranças** de lavrador: = *esperanças*
Não há ribeira sem água,
Nem donzela sem amor. (Z1, s. 326)

Apokopa je další variantou, jedná se o vypuštění fonému na konci slova, v tomto případě je apokopa kombinována se synkopou, opět v rámci jednoho slova:

Quando eu te vi logo disse:
Que lindos olhos **pr´amar!** = *para amar*

Logo gritou tua mãe:

- Não os hás-de tu lograr! (Z1, s. 399)

Počet slabik také ovlivňuje výslovnost hiátů, často dochází k tzv. vynucené synalefě, jevu, který zabraňuje dodržování oddělené výslovnosti hiátů či oddělené výslovnosti vokálů na švu slov:

O que o vento é para o fogo

É a ausência p'ro amor – *é / a / ausência / para / o / amor*

Se é pequeno, apaga-o logo,

Se é grande, toma-o maior. (Z1, s. 325)

Denazalizace poslední slabiky slova:

Raparigas são diabos,

Diabos são raparigas,

Que **faze'** andar os rapazes = *fazem*

De noite como as formigas. (Z1, s. 330)

Da minha janela à tua

São duas varas medidas:

O meu coração **co' o** teu = *com o teu*

São duas almas unidas. (Z1, s. 405)

Kromě toho je častým jevem také metateze, neboli záměna postavení fonémů uvnitř slova, tento jev však neovlivňuje počet slabik:

Água do rio vai **truba** (*turba*)

Eu não fui que a **intrubei** (*inturbei*)

Vou tomar amores novos,

Qu'os velhos já os deixei. (Z1, s. 409)

A-i-**auga** daquele rio (*agua*)

Porguntou à do ribeiro

Q'al amor era mais firme,
S'ó segundo, s'ó primeiro. (Z1, s. 364)

Tyto případy, na kterých můžeme popsat některé jazykové a stylistické zvláštnosti, svědčí o preciznosti zápisů Josého Leite de Vasconcelose. Snažil se do grafického zápisu přenést autentický přednes skladeb co nejpřesněji, skladby se nesnažil upravovat a „vylepšovat.“

Krátce se zmíníme i o jazykových prostředcích ovlivňujících zvukovou podobu skladby.

Za disonanci je považována například převaha stejných konsonantů.⁴³ Tvrdými verši, „versos duros,“ nazýváme verše s převahou hlásky r:

Entre o trevo nasce o trevo
Entre o trevo nasce a salsa;
Mais vale uma feia firme
Do que uma bonita falsa. (Z1, s. 311)

Nežádoucím jevem je také převaha sykavek a frikativ, takové verše označujeme termínem „versos sibilantes:“

Nasce o Sol e põe-s' a Lua
Vai-se a Lua, fica o vento;
Vai-se um amor, finquim dois,
Vai-se assim passando o tempo. (Z1, s. 316)

Zde je nutno poznamenat, že eufonie a kakofonie jsou v moderní poezii považovány za legitimní jazykové prostředky a výše uvedené „nežádoucí“ rysy mohou být prostředkem uměleckého vyjádření. V lidové poezii není dosažení zvukomalebnosti či jiného zvukového efektu primárním cílem a většinou nemívá obsahovou motivaci.⁴⁴

⁴³ CARVALHO Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa: Edições 70, 1974, s. 69

⁴⁴ MARČOK Viliam. *Estetika a poetika ľudovej poézie*, Bratislava: Tatran, 1980, s. 44

2.3. Problematika variant a distribuce lexikálních jednotek

Každá skladba lidové slovesnosti je ve své podstatě souhrnem svých variant. Carlos Nogueira⁴⁵ hovoří o provizorním charakteru těchto skladeb, daném již výše uvedeným faktem, že není možné determinovat archetyp ve smyslu literární kritiky.⁴⁶ Samotný přenos a produkci variant můžeme popsat jako akt tvorby, podání a příjmu, tvořící nekonečný řetězec. Viliam Marčok popisuje zmnožení funkcí v případě každého aktéra tohoto procesu: „Tvorca je vždy aj podávateľom a príjemca zas aspoň potencionálnym pretvárateľom a podávateľom.“⁴⁷

José Leite Vasconcelos⁴⁸ a Pavão Júnior⁴⁹ ve svých studiích ke sbírkách dělí varianty na obsahové a formální. Varianty obsahové jsou charakterizovány užitím stejné formy, avšak s obsahem úplně či částečně rozdílným, varianty formální zachovávají stejné téma a základní myšlenku, ovšem za užití rozdílných lexikálních jednotek. Formální varianty mohou vykazovat pouze minimální rozdíl – například změnu rodu, případně záměnu pouze jedné lexikální jednotky:

À tua porta, menina,	À tua porta, menina,
Está um fio ou cordão ,	‘Stá um fio de algodão ;
Todos passam, não se prendem,	Todos passam não se prendem,
Só eu caí na prisão.	Só eu fiquei na prisão. (Z1, s. 343)

V jiných případech ovšem vykazují rozdíly mnohem větší, jednak z hlediska lexikálního, jednak z hlediska versologického:

O meu amor é um cravo,	<i>Můj miláček je karafiát</i>
Anda no mar em cruzeiro,	<i>brázdí moře na křižníku</i>
Inda vem fora da barra	<i>ještě ani nepřirazil k molu</i>
Já em casa está o cheiro.	<i>a jeho vůně již se line domem.</i>

(Z1, s. 271)

⁴⁵ NOGUEIRA Carlos. „Quadra Tradicional: Estrutura e Form“ in *Estudos de Literatura Oral*, Lisboa: Universidade Clássica, č. 7-8, 2001-2, s. 212

⁴⁶ HRABÁK Josef. *Poetika*, Praha: Československý spisovatel, 1973, s. 43

⁴⁷ MARČOK Viliam. *Estetika a poetika ľudovej poézie*, Bratislava: Tatran, 1980, s. 45

⁴⁸ VASCONCELOS José Leite de. *Ensaio Etnográfico IV*, Lisboa: Livraria Clássica, 1910

⁴⁹ PAVÃO Junior. *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981, s. 226

O meu amor é um cravo,	<i>Můj miláček je karafiát,</i>
Que anda no mar, em cruzeiro,	<i>jenž brázdí moře na křižníku,</i>
Deu-lhe o vento, desfolhou-se,	<i>opřel se do něj vítr a odfoukl mu okvětní lístky</i>
Arrasou-se o mar com cheiro.	<i>jeho vůně zklidnila vlny.</i>

(Z1, s. 271)

Vidíme, že téma i smysl skladeb zůstaly zachovány, na rozdíl od příkladu následujícího, který dle výše uvedených parametrů můžeme označit za variantu obsahovou:

Hei-de-me casar c'um coxo	O coxo, lá por ser coxo,
Para me fartar de rir:	O coxo também se ama;
Fazer a cama bem alta	O coxo, por ser um coxo,
Para o coxo não subir. (Z2, s. 353)	Vai aos saltos para a cama. (Z2, s. 360)

Tématem je „kulhavec,“ označení „coxo“ se užívá pro osoby, které přišly o jednu z končetin či pro osoby, které silně kulhají. První příklad má smysl výsměšný, dívka se má provdat za „kulhavce,“ který je jí k smíchu, aby mu nemusela být po vůli, stačí mít dost vysokou postel, na kterou se takto postižený jedinec „nevyškrábe.“ Druhá skladba naopak popisuje „kulhavce“ jakožto osobu hodnou lásky, která bude své lásce věrná a bude si cenit tělesného sblížení.

Z výše uvedených příkladů vyplývá, že rozdělení na varianty formální a obsahové je nedostačující, neboť nemůže postihnout celou šíři variant, které bohatství lidové poezie nabízí. V návaznosti na novější studie, vycházející zejména z teorií F. Saussura, z tradice Pražského lingvistického kroužku, a také v návaznosti na studie Chomského můžeme tyto procesy popsat podrobněji z hlediska povrchové a hloubkové struktury textu.

Povrchovou strukturou je osa paradigmatická, hloubkovou osa syntagmatická.⁵⁰ Paradigmatem obecně rozumíme linie vertikální, volby, dle kterých obsazujeme pozice z možností paradigmatu. Oproti tomuto je syntagma linií horizontální, souborem pozic, které

⁵⁰ NOGUEIRA Carlos. „Quadra Tradicional: Estrutura e Form“ in *Estudos de Literatura Oral*, Lisboa: Universidade Clássica, č. 7-8, 2001-2, s. 215

mohou být obsazeny. Paradigmatickou osou je tedy sémantický obsah skladby, který je souborem možných pozic, ovšem tyto možné pozice jsou ovlivněny osou syntagmatickou, jež tyto pozice omezuje s ohledem na syntaktická pravidla.⁵¹ Osa horizontální, syntagmatická, je osou konstant, kdežto osa paradigmatická, vertikální, má charakter dynamický, a je tedy osou variant.⁵²

Konstanty jsou reprezentovány souhrnem svých variant, přičemž každá z těchto variant může být v okamžiku produkce zároveň konstantou.⁵³

Carlos Nogueira ve své práci rozlišuje sedm typů variačních procesů:⁵⁴

- 1) inverze (anastrofa)
- 2) vynechání
- 3) analogie / synonymie
- 4) eufemismus
- 5) opakování
- 6) kontaminace
- 7) aktualizace

Ad 1) Anastrofou (inverzí) se rozumí změna postavení dvou lexikálních jednotek v rámci jednoho syntaktického celku. Jedná se o proces změny ve struktuře povrchové, tedy o variační proces paradigmatický. Slovosled skladeb obsažených ve Zpěvníku je poměrně stálý, jeden z mála nalezených příkladů na tuto variační změnu je následující:

Se eu morrer, **enterrareis-me**

Onde vós fordes à missa;

Ainda depois de morta,

Quero estar à vossa vista.

Se eu morrer, **me enterrareis**

No adro duma capela;

Deitai-me por auga benta

Lágrimas duma donzela.

Ad 2) Dalším procesem je vynechání jednoho či více lexémů. Důvody pro takovéto vynechání mohou být různé, například vynechání paměti. Příklady variant způsobených vlivem tohoto

⁵¹ SILVERMAN David. *Interpreting Qualitative Data*, London: SAGE Publications, 2000, s. 72

⁵² NOGUEIRA Carlos. „Quadra Tradicional: Estrutura e Form“ *in Estudos de Literatura Oral*, Lisboa: Universidade Clássica, č. 7-8, 2001-2, s. 215

⁵³ *ibid*, s. 216

⁵⁴ *ibid*, s. 216

procesu se velmi těžko determinují, neboť prázdné pozice ve struktuře skladby jsou ihned nahrazeny jinými lexikálními jednotkami.⁵⁵

Ad 3) Nejfrekventovanějším variačním procesem je analogie / synonymie, proces probíhající na rovině paradigmatické. Je velmi těsně spojen s výběrem lexémů obsazujících jednotlivé pozice ve variačním procesu. Tento proces produkuje sémantické varianty, ovšem v rovině syntagmatické udržuje tematickou jednotu.

Následující příklad je dokladem variant synonymických ve vlastním slova smyslu:

O meu amor é **um faia**

É **um faia** todo fino:

Usa bigode e mosquinha,

Calças à boca e sino.

O meu amor é **um fadista**

É **um fadista** todo fino:

Usa bigode e mosquinha,

Calças à boca e sino. (Z2, s. 211)

Lexikální jednotky v rýmové pozici vykazují poměrně velkou stálost – jejich pozice a podřízenost suprasegmentálním jednotkám skladby omezuje jejich komutaci. Následujících několik skladeb toto tvrzení podporuje:

Da pera que ´stás comendo,

Amor, dá-me um **bocadinho**,

Desses braços um abraço,

Dessa boca um **beijinho**. (Z1, s. 555)

Dá-me pera a metade,

Da maçã um **bocadinho**;

Inda espero de te dar

Nessa boca um **beijinho**. (Z1, s. 555)

Dá-me da pera a perada,

Da maçã um **bocadinho**,

Da laranja dá-me um gomo,

⁵⁵ ibid, s. 217

Da tua boca um **beijinho**. (Z1, s. 555)

Dá-me da pera madura,

Da maçã um **bocadinho**,

Desses braços um abraço,

Dessa boca, um **beijinho**. (Z1, s. 555)

Vidíme, že variační změny se projevily v každém z veršů, pouze rýmová pozice zůstala nedotčena. Ovšem závěr Carlose Nogueiry, že lexémy v rýmové pozici jsou tímto procesem nedotčeny,⁵⁶ je nesprávný. Korpus tvořený Lidovým zpěvníkem toto kategorické tvrzení vyvrací – podívejme se na následující skladby, kde jsou analogicky nahrazeny lexikální jednotky právě v pozici rýmové:

Atirei c'uma azeitona

À menina da **janela**:

A azeitona caiu dentro;

A menina, quem **ma dera**! (Z1, s. 381)

Atirei c'uma azeitona

À menina da **varanda**:

A azeitona caiu dentro,

A menina, já **cá anda**! (Z1, s. 381)

Nejedná se o synonyma jako v prvním uvedeném příkladu (dvojice faia – fadista), ale i tak se jedná pouze o změnu paradigmatickou, neboť téma skladeb zůstává nedotčeno. Vlivem změny lexikální jednotky ve druhém verši došlo k analogické změně ve verši čtvrtém tak, aby zůstalo zachováno stejné rytmické schéma. Povšimněme si, že lexémy v rýmových pozicích mají stejný počet slabik a jejich přízvuk je zachován na stejné pozici, jedná se tedy o rýmovou shodu bez ohledu na konkrétní naplnění distribuce těchto lexémů. Tento fakt potvrzuje určitou omezenost ve výběru sémanticky shodných lexikálních jednotek, které mohou obsadit rýmovou pozici. V případě analogického nahrazení lexikální jednotky v rýmové pozici

⁵⁶ ibid, s. 218

jednotkou s odlišným počtem slabik, a tedy s odlišnými rytmickými vlastnostmi dochází k reformulaci verše.

À noite, quando eu me deito,
É quando me resta tempo,
Devagar pego no sono,
Contigo no pensamento. (Z1, s. 401)

À noite, quando me deito
Na cama p'ra descansar,
O sono de mim se ausente
De estar em ti a pensar. (Z1, s. 401)

Téma skladeb, tedy nutnost myslet na svou milou před usnutím, zůstalo zachováno – ač jsou verše reformulovány, syntagmatická osa jakožto nositel významu zůstala zachována.

Ad 4) Dalším paradigmatickým variačním procesem je zjemnění výrazu, které se užívá v případě výskytu slov či situací charakteru vulgárního či obscénního. Rozeznání těchto jemných významových rozdílů je jednak velice těžké pro nerodilého mluvčího (většina výkladových slovníků tuto vrstvu jazyka ignoruje), jednak je zřejmě velice těžké při terénním výzkumu takovéto skladby nasbírat z důvodu puritánství, případně nejsou v „seriózních“ sbírkách uvedeny. Proto pro představu uvádím příklad uvedený Carlosem Nogueirou:

1.	2.	3.
O largato mais a cobra	O sardão e a sarda	O caralho e a cona
Fizeram uma patuscada;	Fizeram uma patuscada;	Fizeram uma patuscada;
O largato comeu tudo	O sardão comeu tudo	O caralho comeu tudo
E a cobra não comeu nada.	E a sarda não comeu nada.	E a cona não comeu nada.

(NOGUEIRA Carlos. *Quadra Tradicional: Estrutura e Forma*, s. 219)

V prvním příkladu jsou aktéry ještěrka a had, ve druhém případě se jedná o druh ještěrky (o sardão) a lidové označení pro rybu (a sarda), třetí příklad obsahuje vulgární označení mužských a ženských pohlavních orgánů. Povšimněme si, že ve všech příkladech se jedná vždy o jedince mužského a jedince ženského rodu, „fizeram uma patuscada“ znamená,

že společně uspořádali „žranici,“ zároveň ale sloveso *comer*, které figuruje ve třetím a čtvrtém verši, má kromě významu jíst také přenesený význam „possuir alguém sexualmente.“⁵⁷ Dvojznačnost slovesa *comer* tedy naznačuje další, skrytý význam skladby, odhalitelný pouze v rámci společenství, jež užívá toto sloveso v přeneseném významu.

Ad 5) Dalším procesem, tentokrát povahy syntagmatické, je opakování. Carlos Nogueira o tomto jevu hovoří jako o opakování lexému, syntagmatu či celého verše se změnou slovosledu z důvodu zdůraznění opakovaného elementu.⁵⁸

Aqui s'tou eu mais meu primo,

O meu primo 'está mais eu;

Ambos morremos de amores,

Nem ele casa nem eu. (Z1, s. 397)

V následující skladbě je první a třetí verš totožný:

O trevo diz que se atreve,

O trevo é bem atrevido,

O trevo diz que se atreve

A tomar amor comigo. (Z1, s. 574)

Ad 6) O kontaminaci hovoříme v případě, že skladba do sebe vtělí verše či segmenty jiných skladeb stejného či rozdílného žánrového zařazení. Tento proces můžeme nazvat procesem syntagmaticko-paradigmatickým, neboť ovlivňuje obě roviny.

Vzhledem k rozsahu korpusu obsaženého v Lidovém zpěvníku a k nutnosti podrobné znalosti velkého množství skladeb lidové slovesnosti i skladeb umělých, sahám zde k příkladu uvedenému ve stati Carlose Nogueiry:

Cuidavas que eu te queria,	Julgavas que eu te queria,	Cuidavas que eu te queria,
Já te andavas a gabar,	Já te andavas a gabar,	Já te andavas a gabar,
Agora que t'eu não quero,	Vai à mãe que te dê leite,	Pelas tuas gabações
Não fazes senão chorar.	Que te acabe de criar.	Os meus olhos te hão-de enganar.

⁵⁷ *Dicionário Universal Língua Portuguesa*, Porto: Texto Editora, 2001, s. 382

⁵⁸ *ibid.*, s. 219

K označení tohoto jevu za „kontaminaci“ se ještě vrátíme v závěrečné části práce, neboť souvisí s otázkou segmentace skladeb na jednotlivé motivy a jejich chování. Použití verše, či celé sloky, v různých skladbách není však věcí vyjímečnou, protože ...mnohé sloky lidových písní se vyznačují tím, že prostupují různými konkrétními písněmi, že vytvářejí mnohotvárné kombinace a že se podstatným způsobem podílejí na variačním procesu.⁵⁹

Ad 7) Posledním procesem je aktualizace, jež probíhá na rovině paradigmatické. Aktualizace přizpůsobuje skladbu sociálnímu prostředí, geografickému umístění a v neposlední řadě také fázi vývoje kultury a vědy ve společnosti.

Tento proces je nejmarkantnější v případě vlastních jmen a toponym.

Dei um lenço ao **Cupido**
Sem a minha mãe saber;
Cupido, dá-me o meu lenço,
Que já lho foram dizer!

Dei um lenço ò **Lourenço**
Sem a minha mãe saber;
Ó **Lourenço**, dá-me o meu lenço,
Que já lo foram dizer!

Carlos Nogueira o takovýchto quadrách hovoří jako o „prefabrikovaných modelech“,⁶⁰ které umožňují užití v podstatě jakéhokoliv vlastního jména v dané pozici. Zároveň poznamenává, že se jména osob nacházejí nejčastěji v prvním a třetím verši, které jsou nerýmované. Následující příklady ukazují distribuci vlastních jmen ve čtvrtém verši - změna čtvrtého verše, který je nositelem rýmu, analogicky způsobuje změnu ve verši druhém z důvodu zachování rýmu a suprasegmentálních činitelů:

Já o rio não leva água,
Senão folhas de **alecrim**,
Onde eu ia lavar o lenço
Do meu amor que é **Joaquim**.

Já o rio não leva água,
Senão folhas de **papel**,
Onde eu ia lavar o lenço
Do meu amor que é **Manuel**.

Další příklady ukazují možnost obsazení pozice druhého verše označením časovým, reprezentovaným jménem svatého, připadajícího na daný svátek:

⁵⁹ HOLÝ Dušan. *Zpěvní jednotky lidové písně: jejich vztahy a význam*, Brno: Univerzita J.E. Purkyně, s. 33

⁶⁰ NOGUEIRA Carlos. „Quadra Tradicional: Estrutura e Forma.“ *in Estudos de Literatura Oral*, č. 7-8, Lisboa: Universidade Clássica, 2001-2002, s. 221

O anel que me tu destes,
Antoninho lavrador,
Era-me largo no dedo,
Apertado no amor.

O anel que tu me deste,
Francisquinho da Trindade,
Era-me largo no dedo,
E apertado na vontade. (Z1, s. 610)

O anel que me tu deste
Na noite de São João
Fica-me largo no dedo,
Apertado ao coração.
(Z1, s. 612)

O anel que me tu deste
No domingo da Trindade
Fica-me largo no dedo,
Apertado na amizade.

O anel que me tu deste
No domingo do Senhor
Fica-me largo no dedo,
Mais largo é o nosso amor.

Opět si změna druhého verše, tedy rýmové pozice, vyžádala analogickou změnu ve čtvrtém verši.

Další z možností aktualizace quadry jsou povolání a lidské činnosti, které jsou odvozeninami charakterizovanými příponou –eiro a stejným počtem slabik (srov. carpinteiro, pedreiro, sapateiro), a dovolují tedy volnou distribuci těchto pojmenování v dané pozici.

Podívejme se ještě, jak jsou vlastně quadry přednášeny. Luísa Freire uvádí přednes těchto skladeb typický pro oblast Alenteja: „Jsou zpívány sólistou a skladby jsou poté sborem opakovány. Zpěv je doprovázen tamburínou a kastanětami, tyto dva nástroje jsou nástroji základními a dostačujícími pro doprovod zpěvu, neboť udávaný rytmus slouží takřka výhradně jakožto opora textu. Quadry jsou přednášeny jedna po druhé a tvoří tak téměř nekonečný, monotónní řetězec, jako ostatně všechny melodie typické pro Alentejo. Ke slovu, hlasu a rytmu se přidává ještě čtvrtý prvek – pohyb, který je reprezentován velice jednoduchým a choreograficky nenáročným tancem.“⁶¹ Quadry jsou obvykle řazeny tématicky, v následujícím příkladu je společným jmenovatelem polibek:

⁶¹ „Numa performance pública, o canto é acompanhado a pandeireta e a castanholas. Estes são os instrumentos básicos e suficientes para apoiar o canto, pois a moda serve apenas de suporte à palavra. Daí que o mesmo apoio musical se estenda, quase infindavelmente, ao longo de múltiplas quadras, num encadeamento monótono, como acontece com toda a toada alentejana.

À palavra, à voz e à moda, vem então associar-se um quarto elemento – o movimento – representado pela dança, de coreografia muito simples e elementar.” FREIRE Luísa. *O Feitiço da Quadra*, Lisboa: Vega, 1999, s. 101

Ao primeiro beijo choraste,
Ao segundo já te riste,
Ao terceiro arrependeste,
Ao quarto já m'ó pediste.

Dá-me um beijo, eu dou-te dois,
A minha paga é dobrada;
É o brio de quem ama
Pagar e não dever nada.

Um beijo pede-se e dá-se,
Quem dá um log'outro quer.
Maldito de quem não goste
De beijos de uma mulher.

As estrelas do céu correm
Todas numa carreirinha;
Assim corresse os beijos
Da tua boca p'rá minha.

As estrelas do céu andam
Todas numa carreirinha;
Assim teus beijos corresse
Da tua boca p'rá minha.

Dos beijos que tu me deste
E dos beijos que te dei
Diz se a conta já fizeste,
Porque fazê-la não sei.⁶²

Problematikou verzí a variačního procesu jsme uzavřeli část zabývající se pouze povrchovou strukturou quadry a přejdeme ke struktuře hloubkové.

⁶² ibid, s. 128-129

3. Sémantika portugalského lyrického lidového čtyřverší

3.1. Obsahová struktura skladeb

V souladu s portugalskou tradicí můžeme každou quadru rozdělit z hlediska obsahového na dvě dvojverší, z nichž každé má jiný obsah a je nositelem jiného významu. Tyto dvě části jsou autonomní, a přesto mezi sebou vytvářejí vztah, napětí, a upřesňují sémantické vyznění celé skladby. Zachytit tento zvláštní rys quadry a popsat vztah jednotlivých dvojverší se snaží většina portugalských folkloristů.

První dvojverší má obvykle obecný význam s vazbou na vnější realitu, druhá část je aplikací první části na konkrétní příklad, který má funkci alegorickou a potvrzuje význam prvního dvojverší. Toto krátké vysvětlení je ovšem napadnutelné, jak uvidíme, nepostihuje ani zdaleka všechny možnosti, jež dichotomie skladeb poskytuje – a zároveň je ve své jednoduchosti dostačující, jak si ukážeme později.

Podívejme se na možné rozdělení vztahů, které mezi sebou dvojverší v rámci quadry mohou vytvářet, tak jak je uvádí Carlos Nogueira:⁶³

1. komparace – ve většině případů je vztah vyjádřen spojkou „*como*“, příslovcem „*também*“
2. juxtaopozice - dvojverší nejsou spojena žádným sémantickým prostředkem, v tomto případě první dvojverší pouze uvádí druhou část skladby a je s ní spojeno pouze rýmem ve druhém a čtvrtém verši (tzn. typická struktura a,b,c,b). Význam celé skladby je koncentrován do druhého dvojverší
3. rozvití – pokračuje rozvinutí tématu prvního dvojverší
4. identifikace – Leite Vasconcelos tento případ pojmenovává jako „*absorção*“ neboli splynutí – v tomto případě se dva členy komparace kombinují, spojení obou částí je sémanticko-strukturální. Z tohoto důvodu např. Pavão Junior či Agostinho da Silva preferují název „quadra da estrutura unitária“, tzn. taková skladba, kterou není možné stejnoměrně rozdělit na dvě autonomní části

Maria Aliete Galhozová shrnuje tuto dichotomii následovně: „V prostoru ohraničeném čtyřmi verši binární povahy obsahují první dva verše návrh a následující dva nabízejí závěr. To, co je načrtnuto prvními dvěma verši, třetí a čtvrtý verš buď potvrzují, nebo zde existuje jiný

⁶³ „Na economia de quatro versos, de formulação binária, se contém uma proposição, o 1º e o 2º versos, e uma conclusão, o 2º e 4º versos: a proposição do primeiro membro, 1º e 2º versos, afirma, ou por correlação, oposição, ou imagética, a informação veiculada no 2º membro, 3º e 4º versos, tensa e eficazmente em termos linguísticos e comunicativos.“ *ibid*, s. 210 - 211

vzájemný vztah – protiklad či přirovnání na základě básnického obrazu. V každém případě je informace obsažená v druhé části, tedy ve třetím a čtvrtém verši, úzce spjatá s částí první, a to jak na úrovni jazykové, tak na úrovni komunikační.⁶⁴ Hovoří tedy o korelaci, opozici či rozvítí.

Portugalští autoři quadru často přirovnávají k japonskému *haiku*,⁶⁵ a to zejména právě pro její již zmiňovanou dichotomickou strukturu. S tímto tvrzením nesouhlasím z následujících důvodů:

1. *haiku* je skladba umělá, která sice vychází z lidové tvorby (řazené básně zvané *renga*), ale její funkce, formální výstavba a obsah jsou od původní značně odlišné
2. cílem je dosáhnout zvukomalebnosti, opakováním počátečních hlásek dosáhnout větší účinnosti verše

Haiku je rozděleno pauzou do stejně velkých nebo rozdílně velkých významových celků – tato pauza vzniká přirozeně přizpůsobením slovosledu japonštiny. Tyto celky se však často navzájem liší.⁶⁶ Právě rozdělení do dvou celků zřejmě vedlo portugalské folkloristy k dnes již téměř konvenčnímu přirovnání.

Domnívám se, že při hledání podobnosti není třeba sahat tak daleko, tento typ skladeb prochází napříč evropskou lidovou kulturou a v rámci lidové slovesnosti není ničím výjimečným. U slovenských skladeb si tohoto základního rysu povšiml již v 19. století Ján Kollár: „že sa počiatok piesne obyčajne od niektorého prírodného úkazu a predmetu berie a k nemu sa cit alebo myšlienka nenútene pripája, alebo nejaká prípadnosť sa na ňom ako na dajakej tabuli maľuje“⁶⁷ Řešení otázky zvláštního sémantického vztahu dvou autonomních částí quadry nabízí termín ve folkloristice běžný – **paralelismus**. „Paralelizmus je nejelementárnější spôsob vytvárania básnického obrazu. Subjekt a okolitý svet sa v ňom konfrontujú ako dve rovnocenné veličiny.“⁶⁸ O paralelismu se hovoří jako o skrytém či volném přirovnání, neboť porovnávací vztah mezi oběma členy není vyjádřen formou, pořadí členů je opačné – první je obraz přírody a až za ním následuje obraz lidského nitra.⁶⁹ Srovnání je provedeno na principu metaforickém, který však není vyjádřen významovou návazností, ani není naznačen shodou formální. Vlastnosti, vztahy, pocity, fantazijní a abstraktní představy,

⁶⁴ ALIETE GALHOZ Maria. O Mar e o „outro“ na visão feminina expressa no Cancioneiro popular português. in *Literatura e Pluralidade de Culturas*, Lisboa: Edições Colibri, 1999, s. 863

⁶⁵ cf. NOGUEIRA Carlos. „Quadra Tradicional: Estrutura e Forma.“ in *Estudos de Literatura Oral*, č. 7-8, Lisboa: Universidade Clássica, 2001-2002, s. 230

⁶⁶ dostupné na: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Haiku>

⁶⁷ Ján Kollár in MARČOK Viliam. *Estetika a poetika ľudovej poézie*, Bratislava: Tatran, 1980, s. 52

⁶⁸ ibid, s. 54

⁶⁹ ibid, s. 54

myšlenky a přání se v lidové poezii vždy materializují.⁷⁰ Toto spojení lidského a přírodního motivu je základním principem lyriky, objektivizuje myšlenku a uvolňuje vnitřní napětí, jedná se o osvobození estetické povahy.⁷¹

Jednotlivé paralelické postupy můžeme rozdělit do tří druhů:

1. paralelismus příroda–člověk: obraz přírody je zde východiskovým motivem k vyjádření obsahů s paralelicko-metaforickým vztahem i bez něj
2. obraz přírody je stálým návratným motivem a spíná výčtovou řadu
3. princip kontrastu: pomocí lineárního zobrazení skutečnosti odhaluje její rozporuplnost; může nabýt i podoby paradoxu

V quadrách, mimo jiné vzhledem k jejich rozsahu, se objevují typy paralelismu č. 1 a 3.

Eugenio Asensio⁷² rozděluje paralelismus na dva typy:

1. protiklad – dialektický kontrast dvou prvků
2. doplnění významu

Zároveň uvádí, že v korpusu zpěvníků Pyrenejského poloostrova se první typ paralelismu vyskytuje pouze vzácně. S tímto tvrzením můžeme souhlasit, neboť náš Zpěvník opravdu skladby tohoto typu neobsahuje, jedním z mála příkladů je tato skladba:

Dá gostos de ouvir cantar
Aqueles que cantam bem;
Aqueles que cantam mal
Não dão gostos a ninguém. (Z1, s. 174)

Druhý typ je častý, je tvořen dvěma symetrickými součástmi, jejichž význam se navzájem podtrhuje a násobí.

Tu dizes que não, que não,
Eu digo que sim, que sim;
Tu dizes que não me amas,
Eu sei que gostas de mim. (Z1, s. 396)

⁷⁰ ibid, s. 66

⁷¹ ibid, s. 55

⁷² ASCENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, 2^a ed., 1970

Jedním ze základních rysů paralelistického básnického postupu je opakování. Opakování vládne celé skladbě a organizuje jazykový materiál. Pod opakováním si však v tomto případě nelze představit pouze opakování lexému či celého verše, opakováním je i izosylabismus a rým, aliterace, přízvuk, pauzy. Můžeme jej rozdělit na tři druhy:

- a) paralelismus slovní – opakování se vztahuje na jednotlivé lexémy
- b) paralelismus strukturální – ovlivňuje syntaktickou a rytmičnou strukturu skladby
- c) paralelismus sémantický – paralelismus vztahový, významový⁷³

ad a) slovní paralelismus – lidová slovesnost nabízí tři možnosti opakování lexémů.⁷⁴

1. opakování verše a rytmu, obměněn je pouze konec verše – slovo tvořící rým je nahrazeno synonymem

Quem me dera um val´verde

Onde a água sobe e desce!

Quem me dera um amor

Donde ninguém o soubesse! (Z1, s. 395)

2. rozdvojení konceptu pomocí negace

Já te quis, já te não quis,

Já te ameí, já te não amo;

A tua pouca assistência

Me faz dar o desengano. (Z1, s. 527)

3. opakování celého verše buď s obměnou syntaxe, s hyperbatonem či změnou rytmu

Oh triste da minha vida!

Oh triste da vida minha!

Quem me dera ir contigo

Onde tu vais, andorinha! (Z1, s. 435)

Ad c) příkladem tohoto typu paralelismu je většina skladeb našeho korpusu, přičemž vztah jednotlivých dvojverší může být buď komparací, rozvitím či protikladem. Zároveň platí, že i

⁷³ ibid, p. 72

⁷⁴ ibid, p. 78

skladby, které jsou příkladem sémantického paralelismu, obsahují i jeho další typy, přítomnost jednoho typu paralelismu nevylučuje přítomnost dalších.

V úvodu k této podčásti jsem hovořila o „konvenční struktuře quadry.“ Tímto výrazem je myšlen název čtyřverší a tradiční, neměnné pojmání struktury quadry. Viliam Marčok považuje čtyřveršovou strofu za citlivé místo, „za skutečné štvorveršové strofy možno považovať len tie, ktorých všetky verše sa rýmujú a zároveň zreteľne sú rytmicko-syntaktickými jednotkami.“⁷⁵ Rytmickeo-syntaktické uzavření verše je pravidelně ohlášeno jednak graficky, jednak rýmem. Takzvané „nepravé čtyřveršové strofy“ jsou strofy s neúplným rýmovým schématem a syntaktickým signálem ukončení verše⁷⁶ – tzn. strofy se strukturou abcb, tedy nejtypičtější strukturou pro portugalskou quadru. Pokud budeme uvažovat tímto způsobem, quadra se nám rozdělí na dva šestnáctislabičné verše, každý z nich rozdělený cézurou na hranici původního prvního a třetího verše. Takováto struktura je typická pro hrdinské zpěvy a romance, útvary tvořící součást orálního kulturního dědictví, nikoliv literatury psané.

Podívejme se na definice formální stránky portugalských romancí:

„lidové básně,....., složené v šestnáctislabičném verši, rozdělené na dva hemistychy po osmi verších, svázané asonancí na poslední či předposlední slabice, připadající na sedmou, čtrnáctou, dvacátou první a dvacátou osmou slabiku verše.“⁷⁷

„Verš typický pro romance je tvořen dvěma osmislabičnými či šestnáctislabičnými hemistychy (v portugalštině šestnácti či osmislabičnými nebo dokonce i pěti či šestislabičnými) které obvykle ohraničují syntaktický celek a každý z nich tvoří *sirréma*, neboli samostatný polovětný celek.“⁷⁸

⁷⁵ MARČOK Viliam. *Estetika a poetika ľudovej poézie*, Bratislava: Tatran, 1980, s. 123

⁷⁶ *ibid.*, s. 124

⁷⁷ „poemas populares,...., em versos de dezasseis sílabas, divididos em dois hemistíquios de oito, com rimas consonantes nas 7.^a, 14.^a, 21.^a e 28.^a sílabas, versos agudos ou graves“, FIGUEIREDO Fidelino de in PINTO CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 22

⁷⁸ „O verso-tipo do romance encontra-se constituído por dois hemistíquios ou octossilábicos ou hexassilábicos (em português heptassilábicos ou octossilábicos ou ainda pentassilábicos ou hexassilábicos), que costumam abarcar uma unidade sintáctica, e costumam ser cada um deles um *sirrema*, isto é, um sintagma subfrásico.“ CATALÁN Diego in PINTO CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 24

Tento formální rys hrdinských zpěvů a romancí hovoří pro nový pohled na quadru a na přizpůsobení grafického zápisu, neboť tento tvar je bezesporu přirozený a „ověřený“ jako jedna z nejvhodnějších forem ústního přenosu v lidové tvorbě Pyrenejského poloostrova. Podíváme-li se na tradiční portugalské romance⁷⁹, každý verš splňuje výše uvedenou podmínku, tedy syntaktickou ucelenost a prezenci rýmu, navazujícího na verš předešlý či následující. To, že romance jsou zapisovány jako šestnáctislabičné verše s pauzou na rozhraní osmé a deváté slabiky, a quadry jsou zapisovány jako pravidelná čtyřverší, je tedy pouhou zvyklostí. Tuto myšlenku můžeme také podepřít výzvou Margit Frenkové: „Domnívám se, že pro správné rozdělení veršů bychom se nejprve měli zbavit konvencí grafického zápisu a systematicky vybrat syntaktické a rytmické celky a samozřejmě také rýmy, a těmito se řídit.⁸⁰ Souhlasím s Margit Frenkovou, že je třeba překonat navyklost transkripce a více se podvolit zvláštním zákonitostem lidové poezie – některé skladby svou strukturou samy nabízejí vhodné řešení, jiné jsou z hlediska formálního složitější. Nemalou měrou se na procesu inovace transkripce skladeb lidové slovesnosti podílí osobní interpretace toho, kdo skladbu přepisuje, tato interpretace by nikdy neměla podléhat emocím.⁸¹

Podívejme se na několik příkladů z tohoto hlediska:

1. Agora é que eu danço,
Agora é que eu brinco,
Agora é que eu estou,
Nos meus vinte e cinco. (Z1, s. 419)

V tomto případě je rozvržení skladby do čtyřverší adekvátní, neboť každý z veršů je ze syntaktického hlediska samostatným větným celkem, plnovýznamovou výpovědí a může existovat i samostatně. Jednotlivá dvojverší mezi sebou nemají žádný zvláštní vztah, není rozdíl mezi prvním a druhým veršem a mezi druhým a třetím, verše jsou mezi sebou v rovnocenném vztahu – jsou výčtem, který je ukončen pointou tvořenou čtvrtým veršem.

⁷⁹ *Romanceiro Popular Português, Tomo I – Romances Tradicionais*, Lisboa: Centro de Estudos Geográficos, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987

⁸⁰ „Pero pienso que como primer paso deberíamos prescindir de las convenciones gráficas, buscar sistemáticamente, en cada caso, las unidades sintácticas y rítmicas y regirnos por ellas – y por las rimas, naturalmente – para la distribución de los versos.“ FRENK Margit, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Editorial Castalia, 1978, s. 149

⁸¹ *Ibid*, s. 150

2. Debaixo das frias ondas
Cansa o peixe de nadar;
Só eu não canso, menina,
De te querer e adorar. (Z1, s. 460)

Tato skladba je typickým příkladem paralelismu mezi prvním a druhým dvojverším. První dvojverší je obrazem přírody, druhé dvojverší aplikuje tento obraz na konkrétní lidskou zkušenost. Ucelenou výpovědí je pouze celé dvojverší, skladba se rýmuje ve druhém a čtvrtém verši, v tomto případě by tedy byl odpovídající zápis

Debaixo das frias ondas cansa o peixe de nadar;
Só eu não canso, menina, de te querer e adorar.

Sám José Leite de Vasconcelos ve svém přepisu považoval za vhodné tato dvě dvojverší oddělit středníkem, naznačujícím větší syntaktickou pauzu a oddělenost obou výpovědí. Nejedná se o náhodu, ve Zpěvníku je takto interpunkčně ošetřena řada skladeb a vždy jde o skladby vyznačující se napětím mezi dvojveršími, strukturou abcb, přičemž druhý a čtvrtý verš jsou spjaty bohatým rýmem.

Dalším příkladem je způsob samotného přednesu quadry. Luísa Freire popisuje přednes quader takto: „Quadry nebo také *saias*, jsou přednášeny jako podpora během třetí části prací při sklizních. Posluchači si nejprve vyslechnou celou skladbu, předzpívanou sólistou, a jako sbor ji přezpívají znovu tak, že ji rozdělí v polovině. Nejprve zopakují třetí a čtvrtý verš a teprve poté se vrátí k prvnímu a k druhému verši. Tento způsob opakování, které známe díky přednesu skladeb, může být považován za pozůstatek prastarého paralelismu, nebo může také asociovat původ této struktury.“⁸² Fakt podvědomého dělení skladby na dvě části v podstatě podporuje tvrzení, že většina skladeb je v podstatě dvouveršová. Luísa Freire je přesto zastáncem čtyřveršového zápisu quadry, který podporuje teorii o jejím vývoji. Poukazuje na jedny z nejstarších památek písemnictví Pyrenejského poloostrova, na *jarchas*.

⁸² „Na interpretação das quadras ou *saias* que, como já referi, constituem o suporte da terceira parte deste trabalho, o povo, depois de escutar a trova cantada na sua totalidade pelo solista, repete-a em coro quebrando-a pelo meio: canta o 3º e 4º versos e, só depois, volta ao 1º e 2º.
Esta forma de repetição, de que o canto nos dá conta, pode ser considerada uma reminiscência de um antigo paralelismo, ou pode também associar-se, como já vimos, à origem da própria estrutura.” FREIRE Luísa. *O Feitiço da Quadra*, Lisboa: Vega, 1999, s. 43

Většinu těchto skladeb můžeme charakterizovat jako čtyřverší se strukturou *abab*, díky níž náležejí do tradičních typů skladeb Pyrenejského poloostrova.⁸³ Podívejme se na jednu z nich:

Garid vos, ay yermanelas,	<i>Ora dizei-me irmãzinhas</i>
Com' contener e meu mali?	<i>Como posso a dor parar?</i>
Sin el habib no vivreyu	<i>Sem meu amigo não vivo</i>
Ed volarei demandari. ⁸⁴	<i>E voarei p'ra o buscar.</i>

Počet slabik i struktura *abcb* odpovídá definici quadry coby sedmislabičnému čtyřverší, s obvyklou strukturou *abcb*. Jako další možnost vývoje quadry uvádí liturgické nápěvy, tvořené dvěma paralelickými verši, které jsou pravidelné a opakují se. Tyto nápěvy byly běžné zhruba od 9. do 12. století n.l. a mimo církevní půdu byly přebírány a adaptovány na světské úrovni, s jinými tématy – coby *psalmi vulgari*, *psalmi compositi*, *psalmi plebei*.⁸⁵ Tento litanický styl, charakteristický určitou monotónností a opakováním, se objevuje v paralelistických písních, v písních s refrémem a posléze i v quadrách a později dokonce i ve fado.⁸⁶ Podle této teorie tedy quadra vznikla rozdělením patnáctislabičného liturgického verše tak, že první a třetí verš byly spojeny rýmem paroxytonickým a druhý a čtvrtý verš rýmem proparoxytonickým.⁸⁷

Tyto dva názory zahrnují dva teoretické proudy o původu evropské poezie vůbec, a to tezi arabsko-andaluzskou a tezi latinskou. Naším úkolem není zabývat se touto problematickou, pouze však k výše uvedené monotónnosti liturgických nápěvů z 9. až 12. století – co když není lidová poezie nápodobou monotónnosti liturgických nápěvů, ale naopak nápěvy imitovaly lidovou poezii tak, aby její struktura a přednes nebyly posluchačům cizí a mohli si je tak lépe osvojit? Tato domněnka není nerealistická, neboť Milan Leščák jako jeden z pramenů českých lidových písní uvádí kancionály z 15. a 16. století – obsahují záznamy začátků lidových písní, na jejichž nápěvy se zpívaly duchovní písně.⁸⁸

⁸³ *ibid*, s. 32

⁸⁴ *ibid*, s. 32

⁸⁵ *ibid*, s. 33

⁸⁶ *ibid*, s. 34

⁸⁷ *ibid*, s. 39

⁸⁸ cf. LEŠČÁK Milan, SIROVÁTKA Oldřich. *Folklór a folkloristika*, Bratislava: Smena, 1982, s. 53

Tímto jsme mírně odbočili od problematiky zápisu quadry, domnívám se však, že i náhled na možný původ skladeb lidové poezie může být vodítkem.

3.2.Sémantická analýza motivů

Ponořme se nyní ještě hlouběji do sémantické struktury textu, do pestrého a tajemného světa motivů, symbolů a jejich významu.

Nejprve se podívejme na interpretaci konkrétní skladby Zpěvníku:

Minha maçã *vermelhinha*,
Se te como, morrerei;
Peço- te que não descubras
O que eu contigo passei. (Z1, s. 392)

Překlad této skladby zní:

Mé červeňoučké jablíčko,
sním-li tě, zemřu;
prosím, neprozrad',
co jsem s tebou prožil/a.

Jedná se o skladbu lyrickou, tedy takovou, jež vyjadřuje osobní zážitky, city a postoje.⁸⁹ Přítomný čas užitý v této skladbě je pro lidovou lyriku příznačný – je formou okamžitého vnímání a přežívání.⁹⁰ Všimněme si užití zdobněliny *vermelhinha* a užití přivlastňovacího zájmena *minha* v prvním verši. Jedná se o jazykové prostředky typické pro lidovou slovesnost, zdobněliny a přivlastňovací zájmena jsou znakem emocionálního vypětí, momentu („najčastejšie ho signalizujú zdobneliny, prisvojovacie zámená a hodnotiace podfarbenie pomenovania: „Koníček môj, pekný, vraný...“)⁹¹ Tím, kdo k nám prostřednictvím skladby hovoří, je lyrický hlas. Ovšem kdo je schovaný za oním lyrickým hlasem? Záměrně jsem v prvotním překladu ponechala obě možnosti, hovořícím může být muž či žena - bez

⁸⁹ MARČOK Viliam. *Estetika a poetika ľudovej poézie*, Bratislava: Tatran, 1980, s. 44

⁹⁰ *ibid*, s. 43

⁹¹ *ibid*, s. 39

znalosti symboliky portugalské lidové lyriky je tato skutečnost nezřetelná. Skrytý význam celé skladby se skrývá v prvním dvojverší. Lexém *maçã* je v portugalské lidové slovesnosti symbolem muže, ačkoliv je rodu ženského – prostřednictvím lyrického hlasu k nám tedy hovoří osoba pohlaví ženského. Druhý verš, *se te como, morrerei*, skrývá pod povrchem také jiný význam – již dříve jsme narazili na užití slovesa *comer* ve smyslu sexuálního vztahu, a *morrer* má vedlejší význam „cítit velkou náklonnost“. Interpretace celé skladby s ohledem na skrytý význam zní:

*Můj mladý jinochu,
pokud tě pomiluji, budu vášní zmírat;
prosím, neprozrad'
co jsem s tebou prožila.*

V této kapitole se tedy budeme podrobně věnovat problematice motivů v portugalských quadrách. Základním korpusem pro tuto kapitolu nám bude první svazek Zpěvníku, Kapitola X – *Amores, Amores*.⁹²

3.2.1. Problematika motivu v lidové slovesnosti

Je možné quadru rozdělit na menší celky? Ve druhé kapitole jsme se věnovali formálnímu popisu quadry a pro tyto účely jsme hovořili o dvojverší, verši, případně poloverši. Nyní nás však zajímá, zda je možné skladbu rozdělit na menší celky podle jiných než formálních kritérií. Tím se dostáváme k termínu užívanému ve folkloristice – k **motivu**.

Termín motiv pochází z latinského *motivus*, tzn. „mající vztah k pohybu.“ Jako termín literární kritiky se objevuje v 19. století a není náhodou, že právě v terminologii užívané folkloristy a etnografy.⁹³ Z nejvýznamnějších jmen můžeme uvést A. N. Veselovského, Vladimira Proppa či Borise Tomaševského – každý z nich se pokusil o vlastní definici motivu, definici univerzálně platnou pro všechny texty lidové slovesnosti. Zatímco podle Veselovského je motiv „empirickým prvkem eklektické povahy, jež nemusí nutně být povahy

⁹² LEITE DE VASCONCELOS José, uspořádala Maria Arminda Zaluar Nunes. *Cancioneiro Popular Português*, Universidade de Coimbra, 1975, s. 301 - 675

⁹³ VÁZQUEZ RECIO Nieves. *Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Universidad de Cádiz, 2000, s. 23

dějové (může se jednat o postavy, objekty, okolnosti, atd.)⁹⁴, většina dalších vědců omezuje motiv na minimální jednotku narativního charakteru, v portugalské tradici takto motiv definuje například João David Pinto-Correia.⁹⁵ Motiv tedy byl a je aplikován zejména na skladby narativního charakteru, zejména na pohádky, povídky, a romance. Jednou z nejznámějších prací je *Motif-Index of Folk-Literature* S. Thompsona, který navázal na dílo finského folkloristy A. Aarneho.⁹⁶ Jak ovšem dokazuje studie španělské autorky Nieves Vázquezové Reciové «*Una Yerva Enconada*“: *Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*»,⁹⁷ je třeba definovat motiv pro každý druh skladby lidové slovesnosti zvlášť. Její podrobná studie otázky motivu v romancích nám bude vodítkem a teoretickou oporou pro definici motivu platnou pro portugalskou quadru.

Proč právě romance? Romance jsou svou povahou útvarem nejbližším lyrickým žánrům portugalské lidové slovesnosti. Již Ramón Menéndez Pidal⁹⁸ definoval romance jako epicko-lyrické skladby.⁹⁹ Není to však pouze přítomnost lyrických prvků, které mají romance společné s jinými lyrickými útvary portugalské lidové slovesnosti, včetně quadry.

João David Pinto Correia charakterizuje romance jako skladby, které svou povahou náležejí do korpusu lidové slovesnosti a zdůrazňuje dva základní rysy romancí:

- jsou to veršované skladby krátkého rozsahu, pro které je příznačný patnácti či šestnáctislabičný verš, rozdělený cézurou na dva poloverše, obvykle mezi sedmou a osmou slabikou, verše jsou spojeny asonancí
- jsou povahy narativně-dramatické či pouze dramatické, často proložené lyrickými částmi
- od jiných narativních žánrů, zejména od pohádek, se liší svým realismem a absencí nadpřirozených prvků

⁹⁴ *ibid.*, s. 26

⁹⁵ PINTO-CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 38

⁹⁶ THOMPSON Stith. *Motif-Index of Folk-Literature*, Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1955 – 1958

⁹⁷ VÁZQUEZ RECIO Nieves. *Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Universidad de Cádiz, 2000

⁹⁸ PIDAL, Ramón Menéndez, 1869 – 1968, španělský filolog, historik, folklorista a medievalista, tvůrce španělské filologické školy, člen Generace 98; věnoval se španělské lidové slovesnosti, zejména romancím a položil základy moderní klasifikace romancí (pozn. autorky)

⁹⁹ PINTO CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 34

Profesor Pinto Correia zároveň upozorňuje, že je treba v korpusu romancí rozlišit dva základní druhy skladeb:

- a) tradiční romance
- b) lidové romance a výpravné písně

ad a) **Tradiční romance** můžeme rozdělit na 2 základní tématické okruhy:

- romance popisující skutečné historické události, mají původ v hrdinských zpěvech Pyrenejského poloostrova (např. Rei Rodrigo, Cid, Infantes de Lara) nebo v hrdinských zpěvech francouzských (např. Beltrão, Floresvento)
- romance-pověsti, které popisují buď domnělé historické události, nebo události smyšlené či vycházejí z hagiografie¹⁰⁰

ad b) Témata **lidových romancí a výpravných písní** zahrnují běžné situace lidského života, reflektují morální kodex daného sociálně-kulturního okruhu a to buď ve vážné či zábavné formě. Nejčastěji pojednávají o tématech lásky a smrti.¹⁰¹ Romance lidové a výpravné písně jsou skladby novější datace než romance tradiční, v korpusu těchto skladeb najdeme skladby týkající se První světové války, některé hrdinky pracují v továrně, atd.¹⁰²

Převládajícími stylistickými prostředky v romancích jsou vyprávění a zejména dialog, proto jsou romance často označovány jako žánr narativně-dramatický či pouze dramatický. Vyprávění má důležitou roli jako prvek uvádějící do děje a spojuje jednotlivé dialogy. Dialogy jednoznačně převládají, jejich funkce je aktualizační, nemívají funkci didaktickou. Aktéři dialogu obvykle nebývají nijak uvedeni ani představeni, účastníci dialogu jsou identifikovatelní pouze na intrakontextuální rovině. Z této zvláštní povahy dialogů v romancích vyplývá jejich eliptický rys – je na příjemci sdělení, aby sledoval výstavbu děje a podle kontextu identifikoval aktéry děje a dialogu.¹⁰³ Nemůžeme však pominout již zmíněný lyrický prvek. Některé epizody či jejich části jsou rozvinuty v lyrické formě, obvykle souvisejí s vyjádřením lásky a věrnosti. Lyrický prvek se stává součástí diskurzu

¹⁰⁰ cf. PINTO CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 37

¹⁰¹ Cf. GALHOZ Maria Aliete. *Romanceiro Popular Português: svazek 2 – Romances Vulgares e Cantigas Narrativas*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988, s. 22-23

¹⁰² cf. GALHOZ Maria Aliete. *Romanceiro Popular Português: svazek 2 – Romances Vulgares e Cantigas Narrativas*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988

¹⁰³ cf. PINTO CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 33

prostřednictvím subjektivních sémiologických znaků vlastních danému sdělení, vždy propojují vyprávěnou situaci s postavami.¹⁰⁴ V korpusu romancí nalezneme i takové romance, ve kterých lyrický prvek převládá, například „Prisioneiro“ či „Fontefrida“.

Tato podrobná analýza povahy romancí je důležitá pro naši další práci, neboť jak již bylo naznačeno, romance nám budou východiskem pro analýzu a klasifikaci motivů v portugalských quadrách. Výše popsané stylistické prostředky nalezneme i v quadrách, řada skladeb obsahuje část dialogu či jsou samy o sobě dialogem, jako například následující skladba, která je dialogem mezi matkou a dcerou:

- Minha mãe, tomei amores.
- Ó filha, diz-me com quem?
- Tomei-os com um alfaiate
- Ó filha, cosia bem? (Z2, s. 129)

Zároveň také obsahují prvky narativně-dramatické a, samozřejmě, lyrické. Vzhledem k jejich krátkému rozsahu je jim také vlastní eliptický charakter. Z těchto důvodů nám proto analýza motivů na příkladu romancí může být nápomocna při analýze quadry. Podívejme se tedy na problematiku motivu v romancích.

Diego Catalán a jeho spolupracovníci stanovili tři roviny poetické organizace romancí:

Diskurz/zápletka

Zápletka/fabule

Fabule/výstavba děje

I tak však pro D. Catalána a jeho spolupracovníky zůstává motiv stále pouze narativní jednotkou. Všimají si ale rysu typického pro skladby lidové slovesnosti: preexistence motivů v paradigmatické rovině, tvořící soubor narativních jednotek, ze kterých vypravěč, znalec jazyka vlastního romancím, vybírá.¹⁰⁵

Rovina fabule: na této rovině má motiv určitý stupeň abstrakce

¹⁰⁴ cf. ibid, s. 34

¹⁰⁵ VÁZQUEZ RECIO Nieves. Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional, Universidad de Cádiz, 2000, s. 58

Rovina zápletky: motiv fabule se na této rovině konkretizuje a aktualizuje se prostřednictvím jiných fabulačních motivů, které s ním souvisejí

Definice motivu jakožto narativní jednotky je pro žánr romancí nedostačující. Jde spíše o jednotku vyjadřovacího systému lidové slovesnosti. Taková jednotka je charakterizována určitou neměnností, je předurčena k použití v konkrétním kontextu a náleží k paradigmatům, která zpěváci a recitátoři umějí použít tak, aby toto užití odpovídalo gramatice příběhu, popisovaného konkrétní romancí.¹⁰⁶

Jak však rozeznáme, ke které části zápletky motiv náleží a jak jej ve skladbě poznáme a vydělíme? Jedním z kritérií může být

- opakované užití v různých romancích se stejnou zápletkou
- ve stejném významu

s přihlédnutím k faktu, že se motiv může vyskytovat různě aktualizovaný a i tak splňovat tyto dvě podmínky.

Jak vidíme, nejedná se pouze o akce, ale také o okolnosti, které takovou akci aktualizují.

Motiv je tedy mikropříběh nebo narativní fráze, charakterizovaná určitým stupněm neměnnosti, která se opakovaně objevuje v různých verzích stejné romance a zároveň i v jiných romancích. Motiv může být akcí, postavou nebo okolností.¹⁰⁷

Problémem při analýze a klasifikaci motivů může být stupeň abstrakce, který zvolíme pro jejich třídění podle obsahu/významu. Podle tohoto kritéria můžeme sdružovat motivy, které mají rozdílnou významovou hodnotu v rámci výpovědi. Takto by motivy „cizoložné lásky“ a „nerovné lásky“ mohly být zahrnuty pod jeden motiv „zapovězená láska“, zároveň by motiv „zapovězené lásky“ mohl být zahrnut pod obecnější motiv „lásky“. „Je nutné přijmout skutečnost, že vymezení motivů je fakticky v rukou vědce provádějícího konkrétní analýzu, ale také, že na možnost stanovení skupin motivů se nesmí nahlížet jako na slabou

¹⁰⁶ cf. ibid, s. 58

¹⁰⁷ cf. ibid, s. 80

stránku, ale jako na přirozenou věc v rámci povahy tématického rozboru, který, vzhledem k tomu, že je rozbohem sémantickým, dovoluje rozvinout řetězec asociací.¹⁰⁸

Jak jsme již naznačili v definici motivu na předchozí stránce, motiv nemusí být jenom narativní jednotkou. Jde o jednotky, které jsou součástí diskurzu, neobsahují však narativní prvek. Jejich základní charakteristikou je druhotný význam, který je ustálený v daném okruhu lidové slovesnosti a je součástí užívaného „langue“. Klasifikace těchto jednotek se u folkloristů liší. Profesor Pinto Correia tyto jednotky označuje jako motivy, symboly či formule¹⁰⁹ Formule definuje jako malé úseky skladeb jazykové povahy, které se opakují v jednotlivých verzích romancí a mají dvě rozdílné funkce. První funkcí formulí je identifikace žánru příjemcem sdělení, druhou funkcí je, že formule jsou pomocným prostředkem pro reprodukci memorizovaného sdělení. Tyto formule obvykle uvozují skladbu a objevují se tedy v prvním verši.¹¹⁰

Milan Leščák a Oldřich Sirovátka hovoří o orálních formulích – „kladnými stabilními jednotkami epiky sú formuly, popisné frázy či stabilné epizódy. Podľa nich sa rozvíjajú línie ústného podania a štruktúry mechanizmov, ktoré oživujú pamäť interpreta, ale zároveň mu dovoľujú improvizovať v rámci zaužívaných pravidiel a noriem. Formuly a mechanizmy sú nadriadenými štrukturálnymi jednotkami témy.“¹¹¹

Zatímco motiv je jednotka narativní, **formule** je jednotkou na úrovni diskurzu, má charakteru tropu...Motivy tedy mohou být na úrovni diskurz/zápletka reprezentovány prostřednictvím jiných forem, které nejsou narativními jednotkami.¹¹²

S motivy úzce souvisí také problematika **sekvence**. Sekvence je součástí příčinně-časového řetězce. Událost či soubor událostí, které popisuje, určují budoucí akci, tedy vývoj

¹⁰⁸ „Hay que aceptar que la delimitación de los motivos en última instancia está en manos del investigador, pero también que la posibilidad establecer familias de motivos no debe verse como un fallo, sino como un hecho natural dentro de un estudio temático de esta índole que, como el semántico, permite establecer redes asociativas.“ ibid, s. 92

¹⁰⁹ cf. PINTO CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 33

¹¹⁰ cf. PINTO CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 31

¹¹¹ LEŠČÁK Milan, SIROVÁTKA Oldřich. *Folklor a folkloristika*, Bratislava: Smena, 1982, s. 77-78

¹¹² VÁZQUEZ RECIO Nieves. Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional, Universidad de Cádiz, 2000, s. 87

zápletky.¹¹³ Sekvence tedy může zahrnovat řetězec motivů, ale zároveň může být tvořena pouze jedním motivem. Rozdíl mezi sekvencí a motivem vidí Diego Catalán v tom, že motiv je jednotkou paradigmatickou, zatímco sekvence je jednotkou syntagmatickou.¹¹⁴

Funkční motivy – neměnné funkční jednotky

1. Jednotky na rovině zápletky/fabule, které představují minimální akci. Tato akce udává směr vyprávění a má neměnný význam v rámci fabule a jako taková má své místo v sekvenci.

Tyto jednotky můžeme rozdělit na dva druhy:

Izolované funkční motivy: Jsou to motivy velmi řídky reprezentované v rámci korpusu romancí, mají pouze okrajový význam v daném sociálně kulturním okruhu a v rámci gramatiky vyprávění.

Opakující se funkční motivy:

Motivy, které se objevují v různých romancích nebo se v romancích objevují řídky, ale jsou běžné v jiných žánrech. Mají buď význam funkční nebo jsou mikrovyprávěním pevně zakotvené v literárně kulturní tradici.

2. „Formy“, které jsou nositelkami zvláštního významu, který je více či méně neměnný v rámci korpusu romancí, někdy jsou společné celému poetickému jazyku lidové slovesnosti.

Symbolické motivy:

Mikrotémata spojená s atributy, které tvoří ucelené symboly s vysokou významovou hodnotou.

Formule – indexy:

Formule s vlastností indexiality, tedy takové formule, které mohou měnit kontext sdělení. Kromě přímého vztahu k označovanému jsou nositeli dalšího, přeneseného významu. V našem rozboru budeme tyto jednotky označovat jako formule.

K rozboru Vázquez Reciové je ještě třeba poznamenat, že nerozlišuje mezi romancemi tradičními a romancemi lidovými a výpravnými písněmi. Jako příklady používá všechny druhy skladeb bez rozlišení.

¹¹³ ibid, s. 88

¹¹⁴ cf. ibid, s. 89

3.2.2. Rozbor a interpretace motivů lidového lyrického čtyřverší

Jak poznáme, která část quadry je motivem? Jak jej můžeme v rámci skladby vymezit a je možné vymezit pravidla pro segmentaci skladeb na jednotlivé motivy? Základní vlastnosti motivu lidové slovesnosti jsou

- Opakovaný výskyt
- Specifický (druhotný) význam v rámci žánru či celého kontextu lidové slovesnosti
- Jeho užití v daném kontextu
- Prvek dějovosti

Naším korpusem je kapitola *Amores, amores*. Proč právě tento oddíl a proč téma lásky? Jak poznamenává David Fontana, nejsilnějšími symboly jsou archetypy: „Primitivní společnosti se soustřeďovaly na základní životní požadavky – teplo, potravu, přístřešek, oheň, slunce, déšť, sex. Pud přežít a množit se je nutil hledat významy, stále více ozřejmovat nezbytnosti, na nichž závisel život.“¹¹⁵ M. Leščák a O. Sirovátka potvrzují, že „láska je hlavní a prirodzenou témou folklórnej piesne. Často sa spieva o šťastnej, vernej a nplnenej láske – ale ešte častejšie o láske nešťastnej a nenaplnenej, o stroskotanom cite a ľúbostnom trápení, o oplakanej láske, ktorá sa rozbila pre klebety, hnev, neveru a často aj pre majetok a chudobu.“¹¹⁶ Luísa Freire k této tématice ještě poznamenává, že „v lidové lyrice jen velmi vzácně nalezneme téma lásky uchopené drsně či hrubě, většinou je tesklivá či je utrpením nebo je něžná.“¹¹⁷

3.2.2.1. Motivy opuštění domova a děje s nimi související

Opuštění domova, svého prostředí a cesta určitými místy či na určité místo umožní setkání postav a spustí řetězec akcí tak, jak se děje ve všech příbězích, v nichž je pohyb aktérů v prostoru hybatelem děje.¹¹⁸

¹¹⁵ FONTANA David. *Tajemný jazyk symbolů*, Praha: Paseka, 1994, s. 21

¹¹⁶ LEŠČÁK Milan, SIROVÁTKA Oldřich. *Folklór a folkloristika*, Bratislava: Smena, 1982, s. 158

¹¹⁷ „...na própria lírica popular, onde é raro ver-se o amor tratado de forma rude ou grosseira, assumindo quase sempre um carácter saudoso, sofrido ou terno.“ FREIRE Luísa. *O Feitiço da Quadra*, Lisboa: Vega, 1999, s. 35

¹¹⁸ VÁZQUEZ RECIO Nieves. *Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Universidad de Cádiz, 2000, s. 361

Takovýmto motivem je v quadrách motiv „jít pro vodu“, „jít se ke studánce napít“, „být poslán pro vodu“. Protagonistou je zde vždy dívka, která opouští chráněný prostor domova. Studánky jsou častým místem setkání, motiv setkání u studánky je jedním z nejstarších topoi románské literatury, objevuje se již v „cantigas do amigo“. „Jakmile se (v textu) objeví například studánka, potok, řeka či moře, můžeme si být jisti, že jsou zřejmě spojeny s erotikou a lidskou plodností, i když tyto nejsou v textu explicitně vyjádřeny.“¹¹⁹

Fui à fonte a buscar água	<i>Šla jsem s tykvicí</i>
Na casca da <i>belancia</i>	<i>ke studánce pro vodu,,</i>
Nem bebi, nem trouxe a água,	<i>ani jsem se nenapila, ani jsem vodu nedonesla,</i>
Nem falei com quem eu qu'ria.	<i>ani jsem nemluvila s tím, s kým jsem chtěla.</i>

(Z1, s. 582)

Po úvodní akci, opuštění domova a cesty ke studánce pro vodu, dochází k ukončení děje. Následné akce jsou negovány, nestaly se. Z tohoto důvodu budeme akce uvedené ve druhém dvojverší považovat za formule-indexy, nejedná se o děj, ale o okolnost. I přesto, že obsahuje pouze jeden motiv, má tato skladba dynamický charakter.

Fui à fonte beber água,	<i>Šla jsem se napít ke studánce,</i>
Bebi tornei a beber,	<i>napila jsem se a zas znova,</i>
‘Stava o meu amor defonte	<i>byl tam můj milý,</i>
Regalei-me de o ver! (Z1, s. 582)	<i>potěšilo mne, že jsem se s ním viděla.</i>

V této skladbě první dvojverší tvoří sekvenci: *šla jsem se napít ke studánce / napila jsem se / napila jsem se znovu*, následované motivem *viděla jsem se s mým milým*. Třetí dvojverší je opět indikátorem okolnosti – její milý byl u studánky, jedná se o okolnost, která umožňuje rozvinutí další akce, role milého je v této skladbě pasivní.

Minha mãe mandou-me à fonte	<i>Matka mne poslala pro vodu</i>
Pela hora do calor;	<i>v hodině horka;</i>

¹¹⁹ „Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se las mencione de manera expresa.“ FRENK Margit. *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Editorial Castalia, 1978, s. 128

Eu quebrei a cantarinha

džbáněk jsem rozbila

A dar água ao meu amor. (Z1, s. 585)

když jsem mé lásce vodu dávala.

V této skladbě se objevují celkem tři postavy. Matka, která poslala dívku pro vodu, samotná dívka a její milý, se kterým se u studánky setkala. Posloupnost akcí je následující: *matka poslala dívku pro vodu → dívka dala napít svému milému → rozbila džbáněk*. Z textu však vyplývají ještě další dějové skutečnosti, které nejsou explicitně vyjádřeny: *matka poslala dívku pro vodu → dívka se u studánky setkala se svým milým → dala mu napít → rozbila džbáněk*. Setkání s milým je indikováno i druhým veršem, který ve svém přímém významu celý děj časově zařazuje – matka poslala dívku pro vodu „v hodině horka“, tedy v době, kdy obvykle nemohou být prováděny žádné práce, v hodině odpočinku, která je v tomto smyslu také indikátorem setkání. Setkání je v tomto případě druhotným, odvozeným významem této formule - indexu. Motivy „dát napít svému milému“ a „rozbít džbáněk“ mohou být interpretovány jako fyzické oddání se svému milenci, tyto dva motivy by v tomto případě vykazovaly strukturu paralelického opakování téhož významu. Motivy svázané se slovesem „beber“, *napít se, pít*, interpretuje ve stejném smyslu i José de Almeida Pavão, na příkladu těchto dvou skladeb:

Vem cá meu copinho d'água,
Talhada de melancia;
Quem to come fica farto,
Quem te bebe passa o dia.

Vem cá meu copinho d'água,
Talhada de melancia;
Quem te beber, mata a sede.
Quem te comer, passa o dia.

Podle tohoto folkloristy výrazy ‘ficar farto’ a ‘matar a sede’, které mají v hovorovém jazyce význam nasycení se,¹²⁰ jsou v lidové poezii zjemněným vyjádřením sexuálního vztahu.¹²¹ Také zde vidíme paralelu se slovesem „comer“, které se s těmito výrazy shoduje

¹²⁰ výraz „ficar farto“ má dokonce význam „mít něčeho dost“, „být přesycen“ (pozn. autorky)

¹²¹ PAVÃO José de Almeida. *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981, s. 243

v prvotním i v přeneseném významu, jak jsme již komentovali ve 2. kapitole. Interpretaci vztahu motivů svázaných s utišením žízně jako fyzickým naplněním vztahu podporuje i následující skladba našeho korpusu:

I.

Fui à fonte sem ter sede,	<i>Šla jsem ke studánce, ač jsem neměla žízeň</i>
Bebi água como terra	<i>pila jsem vodu jako žíznivá země</i>
‘Stava o meu amor defronte,	<i>můj milý čekal na protější straně</i>
Atirou-me c’uma pedra.	<i>hodil po mne kamenem.</i>

II.

A pedra era de vidro,	<i>Kámen byl skleněný,</i>
Toda se encheu de flores:	<i>celý se naplnil květinami:</i>
Agora posso dizer	<i>Nyní můžu říci</i>
Que a beber tomei amores. (Z1, s. 583)	<i>že jsem pila a zároveň se milovala.</i>

Vypravěčem a zároveň hlavní postavou v této skladbě je dívka, kterou nám indikuje první motiv „šla jsem ke studánce“, zároveň nám tento fakt potvrzuje i reakce toho, kdo na ni u studánky čekal, protože motiv „hodil po mne kamenem“ je činností, která je ve skladbách našeho korpusu vyhrazena postavám mužským, podrobněji viz níže.

Počáteční rozebíraná skladba

Minha mãe mandou-me à fonte	<i>Matka mne poslala pro vodu</i>
Pela hora do calor;	<i>v hodině horka;</i>
Eu quebrei a cantarinha	<i>džbánek jsem rozbila</i>
A dar água ao meu amor. (Z1, s. 585)	<i>když jsem mé lásce vodu dávala.</i>

je dokladem vazby quadry na romance, objevuje se v takřka stejné podobě v romanci „A fonte do Salgueirinho“:

A FONTE DO SALGUEIRINHO

Minha mãe mandou-me à fonte	e pela hora do calore
2 E eu quebrei a cantarinha	e a dar água ao meu amore.
Ao dar água ao meu amore	e ao dar água à minha amada

- 4 E eu quebrei a cantarinha e que quebrei-a e tá quebrada.
Ó minha mãe não me bata com vara de marmeleiro
- 6 E estou muito doentinha manda chamar o barbeiro.
E o barbeiro já lá vem com uma lanceta na mão
- 8 Para sangrar a menina na veia do coração.
Na veia do coração, na veia mais delicada,
- 10 E eu quebrei o cantarinho e eu quebrei-a está quebrada.¹²²

STUDÁNKA U VRBIČKY

*Matička mne poslala pro vodu v hodině horka
a já jsem džbáněk rozbila, když jsem mému milému vodu dávala.
Když jsem mému milému vodu dávala když jsem mé milé vodu dával
a já jsem džbáněk rozbila, a já ho rozbila a zbyly jen střepy.
Ach, maměnko, nebijte mne kdouloňovým proutkem
A já jsem moc nemocňoučká dejte poslat pro lazebníka.
A lazebník už přichází s lancetou v ruce,
aby dívce pustil žilou, žilou co vede do srdce.
Žilou, co vede do srdce, tou žilou nejjemnější,
a já jsem džbáněk rozbila, a já ho rozbila a zbyly jen střepy.*

V jiných verzích této romance najdeme obměnu prvního motivu – např. „matka mne poslala ke studánce, abych džbáněk umyla“,¹²³ i obměnu následující akce: matka dívce nakázala, aby džbáněk umyla snítkou rozmarýnu, dívka jej však umyla pískem a tím džbáněk poškodila, z poškozeného džbánku matka odvodila, že se u studánky setkala se svým milým a následuje akce trestání dívky.¹²⁴ V jedné verzi matka dokonce dceři hrubě spílá, nazývá ji „perra traidora“ neboli „zrádná běhna“ a jejího milého, již méně hrubě, „naquele mancebo“ neboli „tamten mladej“.¹²⁵ Různé varianty této romance potvrzují naši domněnku, že rozbití džbánku nebylo motivem nevinným, ale bylo překročením norem, navázáním fyzického vztahu, tuto domněnku potvrzuje následující část jedné z verzí:

¹²² GALHOZ Maria Aliete. *Romanceiro Popular Português: svazek 2 – Romances Vulgares e Cantigas Narrativas*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988, s. 1363

¹²³ cf. ibid, s. 1364

¹²⁴ cf. ibid, s. 1363

¹²⁵ cf. ibid, s. 1363

- Anda cá, perra traidora, adonde tinha o sentido?
Tinha-lo naquele mancebo, que andava de amores contigo,
Deixa vir o teu pai à noite que ele te dará o castigo.¹²⁶

„Pojď sem, ty běhno zrádná, kde jsi nechala rozum?
Měl ho ten mladej, co jsi s ním chodila,
počkej na otce, ať on tě potrestá až se večer vrátí.“

Můžeme říci, že quadra popisující počátek děje této romance a jejích dalších verzí je částí této skladby, pouze její formální stránka ji řadí k žánru portugalské quadry.

Naši domněnku, že je motiv „rozbití džbánku“ metaforou fyzického sblížení, potvrzuje i následující skladba, ve které matka vyčinila své dceři za ztrátu nevinnosti :

Minha mãe me ralhou muito	<i>Matička mi vyčinila</i>
Por dar aquilo que é meu,	<i>za to, že jsem dala to, co je mé,</i>
Em tudo governa ela,	<i>o všem rozhoduje ona,</i>
Só nisto governo eu. (Z2, s. 128)	<i>jenom o tomto rozhoduji já.</i>

Ačkoliv se v této skladbě neobjevuje motiv „rozbití džbánku“, je zde spojení s negativní reakcí matky na dceřinu ztrátu nevinnosti. Jelikož je repertoár lidové slovesnosti založen na významových konstantách v závislosti na kontextu, je vysoce pravděpodobné, že naše interpretace aktu „rozbití džbánku“ jakožto fyzického sblížení milenců je správná.

Jiným případem je následující skladba:

Minha mãe mandou-me à fonte
Eu parti a cantarinha,
Minha mãe não me bateu
Por inda ser pequenina. (Z2, s. 128)

¹²⁶ cf. ibid, s. 1362

Zde do kontextu vstupuje atribut hlavní postavy dívky, dívka je ještě „malinká“, proto se nemůže dopustit překročení norem jako dívky v jiných variantách této skladby, proto ji matka nepotrestala. Postavy a jejich atributy v portugalských quadrách jsou také velice zajímavým tématem, kterému se budeme věnovat v následujícím oddíle.

Zajímavým příkladem je následující skladba, která se skládá ze dvou čtyřverší a obsahuje velkou část fabule písně „A fonte de Salgueirinha“:

1.

Minha mãe mandou-me à fonte
Pela hora do calor,
Eu quebrei a cantarinha
A dar água ao meu amor.

2.

Minha mãe, não me bata,
Que eu inda sou pequenina,
Inda hei-de ganhar dinheiro
Para outra cantarinha. (Z2, s. 128)

Tato skladba je složena ze dvou čtyřverší a měla by být považována za verzi výpravné písně „A fonte do Salgueirinho“, neboť existují i romance a výpravné písně složené ze sedmislabičných čtyřveršových strof.¹²⁷

Dalším z míst, které se v quadrách objevuje v souvislosti s motivem odchodu z domova je mše v kostele. Vzhledem k tomu, že se jedná o veřejné a navíc posvátné místo, nemůže dojít k fyzickému sblížení ani k verbálnímu kontaktu:

Eu, domingo, fui à missa,
Regalei-me de te ver;
Dei de comer òs meus olhos
Sem ninguém o perceber. (Z1, s. 389)

*V neděli jsem šla na mši,
potěšilo mne, že jsem tě tam viděla;
mé oči se nasytily
aniž by si toho někdo všiml.*

¹²⁷ cf. ibid, s. 1398 - 1399

„Mše“ je formulí specifikující místo setkání a zároveň svou povahou omezuje možný výběr motivů, které mohou v řetězci následovat.

V souvislosti s motivy, které uvozují děj a uvádějí do pohybu aktéry děje, Vázquez Reciová upozorňuje, že se v mnoha romancích není postava uvedena motivem „odchodu z domova“. V některých případech je uvedena do děje tím, že „se pohybuje“ v místě děje. Tyto motivy bývají většinou vyjádřeny slovesem „passar“, tedy projít, procházet.¹²⁸

Estavas à tua porta,	<i>Stála jsi ve dveřích</i>
Quando eu ia passando;	<i>když jsem kolem procházel;</i>
Deste-me um aceno de olhos	<i>očima dala jsi mi znamení</i>
E eu logo me fui chegando. (Z1, s. 383)	<i>a já hned přišel za tebou.</i>

Dívka stojí ve dveřích domu a mladík kolem prochází. Tyto dva motivy umožňují rozvoj zápletky, která se odvíjí od setkání těchto dvou aktérů děje. Tato počáteční akce je následována reakcí dívky, která dává znamení očima, čímž vyvolá další reakci mladíka, který za svou dívkou přichází. Pokud se podíváme na rozbor Vázquez Reciové, tento řetězec akcí odpovídá řetězci, který se opakuje v řadě romancí:

odchod → setkání → láska na první pohled / vyslání milostného signálu → reakce: vstup do cizího domu

stejný řetězec motivů obsahuje i komentovaná skladba:

dívka stála ve dveřích (statický motiv) – chlapec prošel okolo (dynamický motiv) → dívka dala znamení očima → reakce mladíka: ihned přišel za dívkou

Příklad částí romancí, které obsahují totožnou sekvenci motivů:

Statický motiv dívky – dynamický motiv mužské postavy, která prochází kolem → vyslání milostného signálu mužem

¹²⁸ cf. VÁZQUEZ RECIO Nieves. *Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Universidad de Cádiz, 2000, s. 253

„Alba Niña“

Estaba una damita sentadita en su balcón
Ha pasado un caballero y de ella se enamoró¹²⁹

*Jedna dámička seděla na balkóně,
když kolem projel jeden rytíř a zamiloval se do ní.*

„Claralinda“

Estando D. Filomena, assentada ao seu balcão,
Passou ali um soldado logo lhe apertou a mão.¹³⁰

*Když dona Filomena seděla na svém balkóně,
prošel okolo voják a ona ho najednou vzala za ruku.*

Zpět k variantám výše uvedených řetězců motivů v našem korpusu. V následující quadře je počáteční motiv setkání následován zmařením dalšího děje – matka dívce nedovolila s milým promluvit:

O meu amor inda ontem	<i>Již včera můj milý</i>
Pela porta me passou,	<i>prošel okolo mne, když jsem stála ve dveřích,</i>
Queria dar-lhe uma fala,	<i>chtěla jsem s ním promluvit,</i>
Minha mãe não me deixou. (Z1, s. 398)	<i>matička mi to nedovolila.</i>

„Již včera“ je formule zařazující děj do časového rámce, je součástí motivu „prošel okolo našich dveří. Následuje motiv vyjadřující vůli promluvit se svým milým, „chtěla jsem s ním promluvit“, tato akce však nebyla uskutečněna zásahem třetí osoby. V této skladbě jsou tedy celkem tři aktéři děje, milý, milá a její matka, která je překážkou uskutečnění setkání. Stejnou zápletku obsahuje i následující skladba:

Meu amor, ontem à noite,	<i>Včera v noci můj milý</i>
--------------------------	------------------------------

¹²⁹ ibid, s. 265

¹³⁰ GALHOZ Maria Aliete. *Romanceiro Popular Português*: svazek 1 – Romances Tradicionais, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987, s. 254

Pela porta me passou;	<i>prošel okolo mě, když jsem stála ve dveřích;</i>
Por causa da vizinhança	<i>kvůli sousedům</i>
Nem o chapéu me tirou!	<i>mi ani čepce nesundal!</i>

Součástí prvního motivu „včera v noci můj milý prošel okolo mne“ je formule „včera v noci“, která ještě více zpřesňuje časové zařazení děje než v předchozí skladbě – „již včera“ v porovnání s „včera v noci“. Aktérem, který vstupuje do děje jakožto příčina zmaření setkání jsou zde sousedé. Následuje neuskutečněný motiv „sundání čepce“. Domnívám se, že druhotný význam tohoto motivu je víceméně jasný, došlo ke zmaření prožití noci plné lásky, nedošlo tak k uskutečnění posledního motivu sekvence – „vstupu do cizího domu.“ Motiv „sundání čepce“ se v jiných skladbách našeho korpusu ani ve sbírkách romancí neobjevuje, můžeme jej proto zařadit mezi izolované funkční motivy.

Výše uvedené sekvence motivů se opakují v různých variantách:

Defronte da tua porta	<i>(Stál jsem) naproti tvým dveřím,</i>
Fiz sinal com um lenço,	<i>dal jsem ti šátkem znamení,</i>
Não te vi, não te falei,	<i>neviděl jsem tě ani jsem s tebou nepromluvil,</i>
Falar-te-ei no São Lourenço. (Z1, s. 382)	<i>promluvím s tebou na Svatého Vavřince.</i>

Fui-m'assar à varanda,	<i>Vyšla jsem ven na verandu,</i>
Ver se o meu amor passava:	<i>abych viděla, zda můj milý projde kolem:</i>
Demorou-se, nunca veio,	<i>opozdil se, nepřišel,</i>
Quando veio, já eu não estava.	<i>když přišel, já už tam nebyla.</i>
(Z1, s. 583)	

Toda esta noite eu ande	<i>Celou noc jsem chodil</i>
Ò redor da varandinha:	<i>kolem vaší verandičky:</i>
Procurei-te, não te achei,	<i>hledal jsem tě, nenašel,</i>
Triste sorte foi a minha! (Z1, s. 590)	<i>smutnou smůlu jsem měl!</i>

Z uvedených analyzovaných příkladů můžeme vytvořit dvě synopse motivů s přihlédnutím k jednotlivým variantám:

SYNOPSIS 1 (S = sekvence, M = motiv)

S 1. odchod z domova a příchod na místo setkání

M 1.1. dívka jde pro vodu / je poslána pro vodu

M 1.2. dívka jde na mši

S 2. setkání

M 2.1. dívka viděla chlapce

M 2.2. dívka si s chlapcem promluvila

S 3. naplnění účelu setkání

M 3.1. dívka mu dala pít

M 3.2. dívka rozbila džbánek

M 3.2. intenzivní zrakový kontakt (dívka chlapce „jedla“ očima)

Motivy M 3.1 a M 3.2 mohou být považovány za paralelistické vyjádření stejného významu, pokud se nacházejí řazeny za sebou v rámci jedné skladby tak, jako v našem příkladu.

SYNOPSIS 2

S 1. příchod na místo setkání

M 1.1. chlapec přichází na místo setkání, dívka je přítomna (ve dveřích, v okně, na verandě)

M 1.2. chlapec přichází na místo setkání, dívka tam není

S 2. vyslání milostného signálu

S 2.1. dívka dává znamení očima

S 2.2. zmaření vyslání milostného signálu matkou dívky

S 3.2. chlapec nevyšle milostný signál kvůli sousedům

S 3. vstup do cizího domu

S 3.1. chlapec ihned přichází za dívkou

Další z variant motivu „vyslání milostného signálu“ je vyjádření náklonnosti pomocí ovocných či jiných plodů:

Atirei c' ũa azeitona

Hodil jsem olivu

À menina da <i>jinela</i> ;	<i>dívce jež stála v okně;</i>
A azeitona caíu dentro,	<i>oliva spadla dovnitř,</i>
A menina....quem ma dera! (Z1, s. 426)	<i>a dívka...kéž je má!</i>

Milostný signál může vyslat i dívka:

Daquela <i>jinela-i-alta</i>	<i>Z toho okna vysokého</i>
M' <i>atiraro 'c'um limão</i>	<i>hodili mi citrón.</i>
A casca deu-me no peito,	<i>Jeho slupka mne udeřila do prsou,</i>
O sumo no coração. (Z1, s. 382)	<i>jeho šťáva vnikla do mého srdce.</i>

Sekvence motivů v této poslední skladbě je následující:

M 1 – dívka vyslala milostný signál (hodila z okna po chlapci citrón)

M 2 – láska na první pohled (vyjádřená metaforou)

Variantou motivu, kdy chlapec dívce hodí ovoce či jiný plod, je házení kamínků:

Não me atires com pedrinhas	<i>Neházej kamínky</i>
À barra da minha saia;	<i>na lem mé sukně;</i>
Minha mãe não me criou	<i>Maminka mne nevychovala,</i>
Para maganos da raia! (Z1, s. 530)	<i>pro takového šprýmaře!</i>

Atiraste-me com pedrinhas,	<i>Hodil jsi po mě kamínky,</i>
Estando a lavar a loiça:	<i>když jsem myla nádobí:</i>
Atira-me antes com beijos,	<i>raději po mě házej polibky,</i>
De modo que ninguém oiça. (Z1, s. 388)	<i>tak, aby to nikdo neslyšel.</i>

José de Almeida Pavão považuje tento motiv „házení kamínků“ za motiv zlomyslný či dětinský.¹³¹ V romancích ani výpravných písních se tento motiv nevyskytuje, pouze ve

¹³¹ PAVÃO José de Almeida. *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981, s. 179

výpravné písní „Antoninho e o pavão“¹³², je zde však použit v naprosto odlišném kontextu: Antonín hodí kamenem po pávovi, který patří jeho učiteli a tím páva neuváženě zabije. Tento motiv nemá v této skladbě žádný druhotný, přenesený význam. Proto můžeme motiv „házení kamínků“ považovat za izolovaný funkční motiv, tedy takový motiv, který se vyskytuje v quadrách pouze omezeně a není běžný ani v jiných žánrech.

Ještě se zmíníme o jednom z dalších motivů, který je ve skladbách velmi častý. Je to motiv darování, který můžeme zařadit mezi motivy „stvrzení lásky“.

Dalším motivem je motiv darování. Předmětem darování mohou být různé předměty: „Ve středověku dávali chlapci svým dívkám ozdobné šňůry, stuhy, šátky, zrcátka, prstýnky, batistové košilky, střevíčky z jemné kůže. V 16. století dívky dávaly spletené pramínky vlasů a „taštičky“ ze zeleného hedvábí se zlatě či stříbrně vyšitými písmeny SS. Mezi další tradiční dárky náleží: hrníčky s oušky, filigránová srdíčka, šátky s natisknutými verši, atd.“¹³³ V quadrách je nejčastějším dárkem šátek – *o lenço*. Šátek dávají dívky chlapcům i chlapci dívkám. Dívky obvykle šátek zdobí vlastní výšivkou. V následující quadře se hovoří o šátku z „královského pláténka“:

Já te podia ter dado

Um lenço de pano *rê*,

Porém tenho consid'rado:

Quem te namora to dê. (Z1, s. 610)

V poznámce pod čarou Leite de Vasconcelos uvádí, že „šátek z královského pláténka je červený šátek s růžičkami vyšitými kolem dokola, který chlapci dávají svým dívkám.“¹³⁴ Ve španělské tradici odpovídá „šátku z královského pláténka“ „un pañuelo de holanda“, taktéž šátek z jemné látky, ze které se šilo prádlo pro příslušníky vyšších vrstev,¹³⁵ přívlastek „de holanda“, holandský, se vztahuje k historickému španělskému území v oblasti dnešního Holandska a Belgie, kde se tyto jemné látky vyráběly.

¹³² GALHOZ Maria Aliete. *Romanceiro Popular Português: svazek 2 – Romances Vulgares e Cantigas Narrativas*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987, s. 1366 - 1369

¹³³ „na Idade Média os namorados davam às namoradas: cordas, barças, cintas, toucas, espelhos, anéis, briais, sapatos de cordovão. No século XVI, as raparigas davam tranças do seu cabelo e «bolsinha» de seda verde, lavrada toda com uns SS de ouro e prata. Outros presentes tradicionais são: pucarinhos, corações de filigrana, lenços com versos estampados, etc.“ LEITE VASCONCELOS José de, *Etnografia Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, s. 236

¹³⁴ „lenço do pano-rei é um lenço encarnado com silvinha à roda e que os rapazes davam às raparigas.“ Z1, s. 610

¹³⁵ cf. VÁZQUEZ RECIO Nieves. *Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Universidad de Cádiz, 2000, s. 334

Vázquez Reciová považuje motiv darování šátku za metaforu ztráty nevinnosti: „Žena takto odevzdává svůj nejcennější dárek: svou čest. *Látka, plátno, šátek* jsou termíny, které mají stejný metaforický význam svázaný s panenstvím, který se objevuje i mimo korpus romancí.“¹³⁶ Tento metaforický význam překračuje hranice lidové slovesnoti Pyrenejského poloostrova, dokladem je i tato česká lidová píseň:

Měla jsem chlapce,
nemám nic,
Dala jsem šátek,
nedám víc.

Ze skladeb našeho korpusu však tato interpretace nevyplývá, podívejme se na příklad několika skladeb:

Que lindo é o meu amor,
Outro como ele não há,
Que me trouxe este lencinho”
Lá das bandas do Pará! (Z1, s. 618)

Aceita este lenço,
Limpa o teu rosto,
São prendas de amor
Não causam desgosto. (Z1, s. 606)

Abre este lenço e verás
Quatro ramos *feloridos*,
No meio encontrarás
Nossos corações unidos. (Z1, s. 606)

Jediným příkladem, který ve Zpěvníku nalezneme a kde by interpretace motivu „darování šátku“ mohla mít druhotný význam ztráty nevinnosti, jsou následující dvě varianty skladeb:

¹³⁶ „La mujer entrega, por tanto, su prenda más valiosa: su honra. La *tela*, el *pañño*, el *pañuelo*, son términos que comparten el mismo significado metafórico asociado a la virginidad, como representación de ésta no sólo en el romancero...“, *ibid*, s. 335

Dei um lenço ò Lourenço
Sem a minha mãe saber;
Ó Lourenço, dá-me o lenço
Que já lo foram dizer. (Z1, s. 608)

Dei um lenço ao Cupido
Sem a minha mãe saber;
Cupido, dá-me o meu lenço
Que já lho foram dizer. (Z1, s. 608)

Ve skladbách se ve funkci dárku objevuje nejenom šátek, ale i jiné předměty. Obvyklým dárkem, který chlapci dávají dívkám, je prstýnek. V quadrách můžeme najít výrazy:

- o anel que me tu deste
- o anel das sete pedras
- o anel de oiro/ouro
- o anel de vidro

Stejnou váhu má ovšem také darovat květinu či snítku rostliny, která je také vyjádřením lásky – *o cravo*, *o alecrim/o raminho do alecrim*, *o raminho de manjariçãõ*, či *o raminho* bez specifikace, jako dárek ve skladbách figuruje i pomeranč, *a laranja*.

Bez ohledu na četnost výskytu (šátek se neobjevuje nikterak častěji než jiné předměty) Leite de Vasconcelos k šátku jako k dárku poznamenává, že „z uvedených skladeb s tématem dárků z lásky, které si mezi sebou zamilovaní vyměňují, je zřejmé, že šátek má pevnou pozici na prvním místě spolu s prstýnkem a květinami.“¹³⁷ Uzavřeme otázku motivu darování předmětu osobě, ke které dárce cítí náklonnost, závěrem, že se jedná o motiv stvrzení vztahu, přiznání lásky cítěné ke druhé osobě.

K šátku a jeho funkci v jiném motivu, než je motiv darování, se ještě vrátíme. Nejprve si však musíme rozebrat postavy a jejich prezentaci v quadrách.

¹³⁷ „Nas cantigas referentes a prendas de amor trocadas entre os namorados, verifica-se que o lenço ocupa um lugar de primeiro plano a par do anel e das flores.“ Z1, s. 618

3.2.2.2. Postavy a jejich prezentace v quadrách

Nejdůležitějšími aktéry děje v quadrách jsou dívka/žena a jinoch/muž.

Žena či dívka je v textech reprezentována následujícími explicitními označeními: *a dama, querida, a mulher, a senhora, a rapariga, a donzela, a menina, a moça*, dále přídavnými jmény označující stav - *a casada, a solteira*, či přídavnými jmény citově zabarvenými *minha delicadinha, minha descoradinha, ingrata*, z vlastních jmen se objevují jména nejběžnější, Marie a Anna.

Muž či jinoch je explicitně označen jako *o pastor, o homem, o lavrador, o rapaz, o velho, o estudante, o damo, o soldado, o ingrato, o ladrão*

Dalším označením jsou vlastní jména, nejčastěji *António, Antoninho, Manuel, José*

Bez rozdílu pohlaví se muž i žena navzájem označují lexémy *o meu amor, o meu encanto, o coração*.

Označení *a dama*, tedy dáma, nenáleží do slovníku lidového – také se v našem korpusu vyskytuje pouze dvakrát, můžeme se tedy domnívat, že se jedná o zlidovělou uměle vytvořenou skladbu či o vliv trubadúrské poezie na lidovou poezii (který středověké prameny dokazují, může se jednat o víceméně zachovalou středověkou verzi quadry). Stejně tak i výraz *o pastor*, pastýř, může být dokladem zpětného vlivu pastýřské poezie na lidové motivy, která byla populární v době renesance. Zdrobněliny *minha delicadinha, minha descoradinha, o suldadinho, Antoninho* jsou pro slovník lidové slovesnosti typické, vyjadřují citový moment.¹³⁸

Postavy mají buď své atributy, které určují jejich místo v systému jazyka lidové slovesnosti nebo jsou jejich vlastnosti definovány činnostmi, která se k té které postavě vztahuje.

Postavy a činnosti

¹³⁸ MARČOK Viliam. *Estetika a poetika ľudovej poézie*, Bratislava: Tatran, 1980, s. 68

Pinto Correia uvádí, že v tradičních romancích mužské postavy buď „bojují“, „hrají“ či „jdou na lov“, zatímco ženské postavy se „procházejí“, „hrají“ na hudební nástroj, „vyšívají“ či se „češou“.¹³⁹ Tyto činnosti jsou svázané s příslušníky šlechty, pro postavy v quadrách jsou typické činnosti odlišné, odpovídající životu svázanému s rytmem venkovského života.

Činnostmi, podle kterých v quadrách můžeme identifikovat dívku, jsou „jít pro vodu“, „stát ve dveřích“ či „být v okně“. Další z činností je předení lnu:

Quem me dera ser o linho
Que vós, menina, fiais;
Que vos dera tantos beijos
Como vós no linho dais.¹⁴⁰

Tímto výčet činností spojených s postavou dívky končí, dívku ve skladbách identifikujeme spíše podle atributů postavy než podle činnosti. Do výčtu jsou zařazeny pouze motivy spojené výlučně s postavou dívky, k motivům, které se važí k postavám dívky i jinocha/muže bez rozdílu pohlaví, nepřihlížím.

Z motivů, kterým jsme se doposud věnovali, je pro postavu jinocha / muže typický motiv „procházet kolem dveří“, „procházet ulicí“ v těch skladbách, kde je dívka aktérem pasivním, čekajícím na to, až se její protipól, mužská postava, dostaví na místo setkání u domu, ve kterém dívka bydlí a ze kterého může uniknout pouze vzácně. Dalším motivem, který je indikátorem postavy jinocha / muže, jsou varianty motivů spojených se slovesem „subir“, „assubir“, stoupat vzhůru, vylézt, vyšplhat.

Eu subi ao limoeiro
Cortei-lhe uma só vergasta:
Para quem é entendido,
Só meio aceno lhe basta. (Z1, s. 383)

¹³⁹ cf. PINTO CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 38

¹⁴⁰ PAVÃO José de Almeida. *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981, s. 176

Posledním z motivů, které indikují mužskou postavu, je motiv „jít do zahrady“. Tento motiv se objevuje i v romancích a má svůj konstatní přenesený význam. Zahrada je *locus amoenus* spojený s láskou a milováním, motivy „trhání květin“ či „přinesení květin ze zahrady“ jsou „kódovaným erotismem“, který je možné dekódovat pouze v rámci tradice lidové slovesnosti.¹⁴¹

Fui ao jardim das <i>felores</i> ,	<i>Šel jsem do zahrady plné květin,</i>
Apanhei dumas e doutras;	<i>trhal jsem jedny i druhé;</i>
Encontrei o meu amor,	<i>našel jsem tam mou milou,</i>
Destas venturas há poucas! (Z1, s. 583)	<i>takového štěstí je pomálu!</i>

V dalším příkladu není užito lexému „o jardim“, ale je zde „o pomar“, ovocný sad. Jedná se o užití lexikální jednotky s podobným prvotním významem, která s lexémem „o jardim“ sdílí stejné sémantické pole významu druhotného:

Eu já fui ao teu pomar	<i>Už jsem navštívil tvůj sad,</i>
Eu já fui teu pomareiro;	<i>už jsem byl tvým sadařem;</i>
Já comi da tua fruta,	<i>už jsem tvoje ovoce pojedl,</i>
Mas não fui eu o primeiro.... (Z1, s. 525)	<i>ale nebyl jsem první....</i>

V této skladbě je takřka explicitně vyjádřen metaforický vztah mezi sexuálním vztahem a zahradou.

Zahrada se dále objevuje ve spojení „o jardim do meu/teu peito“, které můžeme přeložit jako „zahrada mé/tvé náruče“ či „zahrada mého/tvého srdce“, neboť „o peito“ je hrud', která v sobě srdce skrývá. Toto spojení tvoří motiv spolu se slovesem „ir“, jít, takže se opět jedná o motiv „vstoupit do zahrady“ s upřesněním, že se jedná o přenesený význam „zahrady mé/tvé náruče“ či „srdce“:

Fui ao jardim do teu peito	<i>Vstoupil jsem do zahrady tvé náruče</i>
Numa tarde bem pequena,	<i>jedno malé odpoledne,</i>

¹⁴¹ cf. VÁZQUEZ RECIO Nieves. *Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Universidad de Cádiz, 2000, s. 328

Achei lá o teu retrato *našel jsem tam tvůj obraz*
Na mais bonita açucena. (Z1, s. 313) *v nejkrásnější lilii.*

Fui ao jardim do teu peito *Vstoupil jsem do zahrady tvého srdce,*
Para buscar uma flor; *abych našel květinu;*
Não achei amor-perfeito, *nenášel jsem tam violku,*
Que não há perfeito amor.(Z1, s. 408) *naše láska pravá není.*

Motiv cesty do zahrady za účelem nalezení či utržení květiny může být přirovnán k motivu lovu. „Jít na lov“ je činnost svázaná s mužskými postavami v romancích. Jak však poznamenává Donald McGrady ve své stati věnované právě tomuto motivu, „v mnoha romancích (muž) ‘loví’ mladou dívku“¹⁴² Motiv lovu a jeho přenesený význam je komentován v následující skladbě:

1.

Caçador que vai à caça, *Lovec nechodí na lov*
Num é por caçá'la lebre: *proto aby ulovil zajíce:*
É por caçá'la menina *ale aby ulovil dívku*
De coletinho alegre. *co má veselý živůtek.*

2.

Caçador que vai à caça, *Lovec nechodí na lov*
Num é por caçá'lo coelho: *proto aby ulovil králíka:*
É por caçá'la menina *ale aby ulovil dívku*
De coletinho vormelho. (Z1, s. 442) *co má červený živůtek.*

McGrady se zmiňuje o tom, že stejný význam jako motiv „a caza va el Emperador“, císař jde na lov“ má i motiv „a misa va el Emperador“, císař jde na mši. Tyto dva motivy se objevují v různých variantách stejné romance – „rozdíl mezi *lovem* a *mší* dokazuje, že tyto počáteční motivy jsou vzájemně zastupitelné, slouží pouze jako předehra k hlavní části

¹⁴² „...en muchos romances él ‘caza’ a una linda joven“, McGRADY Donald. „Otra vez el ‘mal cazador’ in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18 – 23 agosto 1986*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989, s. 548

děje.¹⁴³ Stejně tak tedy úvodní motiv následující quadry má stejný přenesený význam jako motiv lovu:

Esta noite hei-de-ir às ginjas,	<i>Dnes v noci musím jít na višně,</i>
Esta noite hei-de ir a elas;	<i>dnes v noci musím na ně jít;</i>
Quem tiver as filhas, guarde-as,	<i>kdo máte dcérečky, hlídejte si je,</i>
Que não me hei-de guardar delas. (Z1, s. 567)	<i>já se před nimi hlídat nebudu.</i>

Podívejme se na následující skladbu, jejíž úvodní motiv je „fui à horta colher trevo“, šel/šla jsem na zahradu pokosit jetel:

1	
Fui à horta colher trevo,	<i>Šel jsem na zahradu pokosit jetel,</i>
Achei o trevo colhido...	<i>když jsem tam přišel, byl již pokosený...</i>
Atrevo-me? Não me atrevo	<i>Odvážím se? Neodvážím se</i>
A ter amores contigo.	<i>se s tebou milovat.</i>
2	
A ter amores contigo,	<i>(neodvážím se) s tebou milovat,</i>
Por seres o mais extremoso.	<i>protože jsi velmi výstřední..</i>
Fui à horta colher trevo,	<i>Šel jsem na zahradu pokosit jetel,</i>
Achei o trevo cheiroso. (Z1, s. 367)	<i>našel jsem tam jetel voňavý.</i>

Z kontextu můžeme usoudit, že se jedná o dívku a o činnost s postavou dívky spojenou, a to proto, že druhý verš druhé sloky skladby je „por seres o mais extremoso“, protože jsi velmi citlivý, láskyplný. Přídavné jméno je v mužském rodě, odkazuje tedy k postavě muže/jinocha. Zároveň úvodní motiv „fui à horta colher trevo“ odkazuje ke sklizni, a to právě užitím slovesa „colher“, činnosti spojené se sklizní odkazují v kontextu lidové slovesnosti k postavě muže.¹⁴⁴ Užití mužského rodu ve formulaci „por seres o mais extremoso“ může odkazovat k lexému „meu amor“, který je v rodě mužském, má však význam můj milý či má milá v závislosti na kontextu. Jelikož jde o motiv se stejným prvotním

¹⁴³ „La diferencia que va de una *caza* a una *misa* demuestra que el *incipit* es completamente arbitrario, sirviendo sólo como preludio a la acción principal“ *ibid*, s. 545

¹⁴⁴ cf. VÁZQUEZ RECIO Nieves. *Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Universidad de Cádiz, 2000, s. 259

významem a stejnou interpretací významu druhotného jako v předešlých případech, jedná se o činnost spojenou s postavou jinocha/muže.

Tak, jako jsou vzájemně zastupitelné jednotlivé lexémy v rámci verše, jak jsme si ukázali na straně 24 a 25, jsou vzájemně zastupitelné i motivy se stejnou interpretací. Podle Vázquez Reciové je akt sklizně metaforou aktu sexuálního¹⁴⁵. Motivy „jít na lov“, „jít do zahrady“, „jít do ovocného sadu“, „jít na višně“, „jít pokosit jetel“ a i „vylézt na strom“ jsou tedy alomotivy se stejným ustáleným významem, vzájemně zastupitelné v rámci jazykových prostředků užívaných v sociálně-kulturním okruhu lidové slovesnosti Pyrenejského poloostrova.¹⁴⁶

Postavy a jejich atributy

Jak jsme si ukázali v předchozím oddíle, výčet činností, které v kontextu určují určitou postavu dívky či jinocha/muže, není příliš rozsáhlý. Postavy samotné a jejich typická charakteristika se objevují ve formě zástupných symbolů, ke kterým náleží omezený repertoár atributů.

Těmito zástupnými symboly jsou květiny a ovocné plody. Květiny byly a jsou nedílnou součástí výzdoby při lidových slavnostech¹⁴⁷, jsou tedy všudypřítomným motivem provázejícím okamžiky, kdy jsou quadry přednášeny a jsou také jejich nedílnou součástí. Volba květin a ovocných plodů jako zástupných symbolů také souvisí s vzájemným vztahem mezi životními cykly lidského života a cykly přírodními, vztah, který venkovský člověk, svázaný s rytmem přírody, podvědomě pociťoval.¹⁴⁸ „Příroda jej obklopuje stále, náléhavě a nevyhnutelně. Takže, pokud o ní zpívá, nepotřebuje žádnou záminku či uvedení do situace a může se soustředit na detail, který jej v té chvíli zajímá. Takřka ve všech těchto písních je na

¹⁴⁵ cf. ibid, s. 292

¹⁴⁶ Záměrně zde užívám termínu „lidová slovesnost Pyrenejského poloostrova“ a ne pouze okruhu „portugalské lidové slovesnosti“, neboť použité příklady jsou z okruhu tradice španělské i portugalské a kromě splnění důkazní funkce stejné interpretace motivu, který můžeme interpretovat jako „jít hledat dívku za účelem navázání vztahu“ zároveň dokazuje svázanost těchto dvou tradic bez ohledu na hranice písemnictví jednotlivých národů. (pozn. autorky)

¹⁴⁷ FREIRE Luísa. *O Feitiço da Quadra*, Lisboa: Vega, 1999, s. 97

¹⁴⁸ cf. VÁZQUEZ RECIO Nieves. *Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Universidad de Cádiz, 2000, s. 295

pozadí implicitně obsažen účel či záminka, který je dokonale znám skladateli i jeho publiku. Proto by bylo jeho explicitní vyjádření ztrátou času...¹⁴⁹

Následující dvě skladby obsahují explicitní přirovnání postavy jinocha/muže ke květině:

Antoninho cravo roxo,	<i>Toníčku, karafiáte rudý,</i>
Flores da minha varanda,	<i>květy mého zápraží,</i>
Cáxinha dos meus segredos,	<i>schránko mých tajemství,</i>
Adond'ó meu sentido anda. (Z1, s. 387)	<i>tajemství mé lásky..</i>

Antoninho, maçã verde,	<i>Toníčku, jablko zelené,</i>
Criado no ramo novo;	<i>vyrostlé na mladé haluzi;</i>
Bem puderas tu ser meu	<i>Kéž bys mohl býti mým,</i>
Sim dares motim ò povo. (Z1, s. 387)	<i>ale nesměl bys to říci.</i>

Rudý karafiát a zelené jablko jsou ve stejné pozici, následují vlastní jméno a jsou s ním ve vztahu juxtapozice. Jsou přirovnáním a zároveň opakováním. Již zdrobnělina vlastního jména napovídá o úzkém intimním vztahu, jež hovořící k Antonínovi chová. Je zde tedy použit paralelický postup, tedy přirovnání lidského a přírodního motivu na metaforickém základě. Karafiát i jablko jsou symbolem mužství. Ke každému z těchto symbolů je přiřazena odpovídající barva. Tyto barvy jednak odpovídají tomu, co nabízela a nabízí realita portugalského venkova, jednak však jsou nositelem dalšího významu, který upřesňuje význam symbolu skrytého v označení „karafiát“ a „jablko“. Zelená a bílá jsou symbolem jinošské síly a nevinnosti, červená a rudá jsou symbolem mužské síly, rudý karafiát či rudé jablko jsou již hotovými muži.

Ihned po karafiátu je nejčastějším symbolem jinocha rozmarýn – *o alecrim*, a to ve spojení se zelenou barvou:

¹⁴⁹ „La naturaleza le rodea constante, ineluctable e insistentemente. De este modo, cuando canta sobre ella, no tiene necesidad de ningún tipo de pretexto o introducción y puede concentrarse en el detalle que le interesa en ese momento. En casi todos estos cantos hay implícita una finalidad o suposición posterior, que conocen perfectamente tanto el compositor como su auditorio y, por tanto, es una pérdida de tiempo manifestarlo implícitamente...“ BOWRA C.M. in *ibid*, s. 294

Alecrim verde, viçoso,
Já meu peito foi teu vaso;
Já lá tens outros amores,
Já de mim não fazes caso! (Z1, s. 497)

*Rozmarýne zelený, síly plný,
má náruč již byla tvou vázou;
Už miluješ jiné
a mne si nevšímáš!*

Tyto symboly opět tvoří uzavřený repertoár lexikálních jednotek, které jsou mezi sebou vzájemně zastupitelné. Karafiát a rozmarýn tedy nejsou jedinými možnými symboly jinocha/muže, mohou být nahrazeny takřka jakýmkoliv lexémem, který označuje květinu či jinou rostlinu a je v mužském rodě.

Výjimkou jsou dva případy, kdy je postava jinocha/muže symbolizována lexémem v ženském rodě, jedná se o „a maçã“, jablko, a „a murteirinha“, myrta.

Nejvýraznějším a nejuniverzálnějším symbolem ženy je růže, je symbolem ženské krásy – „designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito“¹⁵⁰ a jakožto symbol ženství se proměnila v symbol čisté lásky.¹⁵¹

Ve skladbách najdeme opozici mezi *rosa aberta* a *botão fechado*, tedy mezi rozvitou růží a poupětem. Poupě je symbol nevinnosti a panenství, rozkvetlá růže je symbolem ženy – tedy té, která již má sexuální zkušenost. Růžový keř je symbolem matky.

Rosa, que estás em botão
Nesse campo desprezada,
Vem p'ró jardim do meu peito
Se quer's ser rosa estimada. (Z1, s. 361)

*Poupátko růžové,
kterého si v poli nikdo nevšímá,
pojď sem, do zahrady mé náruče,
chceš-li býti růží, které si někdo váží.*

Následující příklad ukazuje všechny významy:

I.

Chamaste-me trigueirinha,
Isso é do pó da eira;
Lá me verás ao domingo

*Řekl jsi o mě, že jsem snědá,
to je ale jen prach z návsi;
Však v neděli mne uvidíš*

¹⁵⁰ CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain. *Dicionário dos símbolos*, Paris: Éditions Robert Laffont, 1982, s. 575

¹⁵¹ *ibid.*, s. 576

Como a rosa na roseira.

coby růži na růžovém keři.

II.

Chamaste-me trigueirinha,

Řekl jsi o mě, že jsem snědá,

Isso é do pó da estrada;

to je ale jen prach ze silnice;

Lá me verás ao domingo

Však v neděli mne uvidíš,

Como a rosa encarnada. (Z1, s. 566)

coby růži rudou.

V prvním čtyřverší je dívka ještě nevinná, je růžičkou doposud připoutanou ke svému keři – matce. V druhém čtyřverší je již růží rudou, tedy ženou mající sexuální zkušenost.

Růže se často setkává s karafiátem, tvoří spolu opozici žena – muž:

O meu amor é um cravo,

Má láska je karafiát,

Eu sou sua rosa dele:

já jsem jeho růže;

Não dou por mal empregada

nemyslím že by mé mládí s ním

Minha mocidade nele. (Z1, s. 413)

bylo promarněné.

Analogickou dvojici jako růže – karafiát tvoří majoránka – rozmarýn (*a manjerona – o alecrim*):

Manjerona, bate à porta,

Majoránko, zatluč na dveře,

Alecrim, vai ver quem é,

rozmarýne, běž se podívat, kdo to je,

Se é cravo, se é rosa,

zda karafiát či růže,

Se é o meu amor José.

Nebo moje láska José.

(Pequeno Cancioneiro Popular, p. 53)

Symboly obou typů postav, tedy dívky a jinocha/muže, jsou v našem korpusu spojená s červenou, rudou či bílou barvou. Bílá barva je znak nevinnosti¹⁵² a její význam je stejný jako u výše zmíněného růžového poupátka. Stejný význam má v lidové slovesnosti i barva zelená, je barvou jara, naděje, mladosti a nevinnosti.¹⁵³

¹⁵² CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain. *Dicionário dos símbolos*, Paris: Éditions Robert Laffont, 1982, s. 128

¹⁵³ *ibid.*, s. 682

Tyto barvy, bílou a zelenou barvu jako atribut nevinnosti a barvu červenou či rudou jako atribut zralosti, můžeme ve Zpěvníku najít ve spojení i s jinými květinami. Symboly jako růže a karafiát jsou známé v evropském kontextu a jejich interpretaci můžeme najít v různých slovníkách symbolů. U květin, které jsou typické pro biosystémy Pyrenejského poloostrova, nám již univerzálně zaměřený slovník symbolů příliš nepomůže. Protože však skladby lidové slovesnosti mají stejnou strukturu a používají omezený repertoár lexikálních jednotek, můžeme již ostatní lexikální jednotky s významem květiny lehce dekodovat:

Ó felor da gesta branca,	<i>Ach, květe bílé kručinky,</i>
Comigo não percas tempo,	<i>se mnou čas neztrácej,</i>
Que noutros poços mais fundos	<i>neboť moje mysl brázdí</i>
Embarca o meu pensamento. (Z1, s. 533)	<i>jiné hluboké tůně..</i>

Zde je bílý kvítek keře kručinky (správně *a giesta*) symbolem dívky.

Perpétua, flor sombria,	<i>Slaměnko, posmutnělá květinko,</i>
P'ra te amar não tenho arte.	<i>já neumím milovat takovou, jako jsi ty.</i>
Já tens quem de ti pretenda;	<i>Už máš jednoho, co si na tebe myslí,</i>
Parabéns da minha parte. (Z1, s. 537)	<i>přeju vám vše nejlepší.</i>

Slaměnka zde má opět přenesený význam postavy dívky.

Dalším představitelem ženy je *a cana* – rákos. Útlý stvol rákosu rozvlněný vánkem je obrazem těla štíhlé, mladé dívky – „*zelený rákos má barvu naděje, svěží listoví, je elegantní, čarovně ladný, je něžně ohýbán vánkem, který jej roztančí, a větrem, který jej ohýbá a láme. Těmito vlastnostmi a svou vitalitou a plodností, díky nimž se rozrůstá, ovlivnil lidovou imaginaci, která v něm objevila vlastnosti připodobňující jej k ženě.*“¹⁵⁴

Ó minha caninha verde,	<i>Má rostlinko zeleného rákosí,</i>
Verde cana em botão,	<i>zelené poupátko,</i>
Anda-me aqui ajudar,	<i>pojď mi sem pomoci,</i>

¹⁵⁴ „*a cana verde, pela cor de esperança, pelo enfolhamento fresco, elegante, airoso de feição, pela flexibilidade tenra à aragem, que a faz bailar, e ao vento, que a verga e quebra, pela vivacidade e pela fecunda expansão, impressionou fundamentalmente a imaginação popular, que descobriu nela as qualidades, que lhe agradavam na mulher.*“ BASTO Cláudio. *A Cana*, Coimbra, 1960, s. 130

Zde navíc vidíme analogii k opozici poupě / rozkvetlá růže – zelené poupátko rákosí je zde nevinnou dívkou, pannou.

Pro přehlednost uvádím souhrn lexémů, které ve skladbách našeho korpusu symbolizují postavy jinocha/muže a dívky:

JINOCH/MUŽ	Atributy	DÍVKA	Atributy
O cravo - <i>karafiát</i>	encarnado - <i>červený</i>	a rosa – <i>růže</i>	branca - <i>bilá</i> encarnada – <i>rudá</i>
A maçã – <i>jablko</i>	verde – <i>zelený/á</i> , vermelha – <i>červená</i>	a rosa – <i>růže</i>	em botão - <i>poupě</i> aberta – <i>rozkvetlá</i>
O alecrim – <i>rozmarýn</i>	verde – <i>zelený</i>	a madressilva – <i>zimolez</i>	
A murteirinha – <i>myrta</i>		a gesta/ a giesta – <i>břečťan</i>	branca - <i>bilá</i>
o goivo – <i>večernice</i> <i>vonná</i>	roxo – <i>rudý, fialový</i>	a perpétua – <i>slaměnka</i>	
o limão – <i>citrón</i>		a cana – <i>rákos</i>	verde - <i>zelená</i>
o carapeto - <i>hloh</i>	em botão – <i>v rozpuku</i>	a manjeriçã – <i>bazalka</i>	
		o amor-perfeito – <i>violka, maceška</i>	
		a manjerona – <i>majoránka</i>	
		a laranja – <i>pomeranč</i>	
		a cereja – <i>třešeň (plod)</i>	
		a ginja – <i>višeň (plod)</i>	
		a pera – <i>hruška</i>	

Tyto lexémy tvoří soubor vzájemně zástupných symbolů. Všechny mají stejný skrytý význam, který je zakódován v celém sociálně kulturním okruhu, jehož je quadra součástí.

¹⁵⁵ ibid, s. 131

Můžeme tedy říci, že **jsou symbolem muže či ženy**. Jsou však vzájemně zastupitelné do té míry, že se kterýkoliv z nich může vyskytnout v libovolném kontextu?

Jak jsme si ukázali výše na několika příkladech, některé z těchto symbolů tvoří dvojice:

o cravo – a rosa

o alecrim – a manjerona

Na základě studia skladeb obsažených v našem korpusu můžeme říci, že pokud se ve skladbě vyskytuje dvojice muž – žena, vyjádřená pomocí vegetativních symbolů, pozici symbolu zastupujícího opačné pohlaví vždy vyplňuje odpovídající symbol doplňující výše uvedené páry.

Volba symbolu také závisí na kontextu. Pokud má symbol vyjádřit, zda se jedná o nevinnou dívku či již ženu, případně o jinocha či již hotového muže, je doprovázen odpovídající barvou, která jsme si ukázali výše. Dle našeho přehledu se jeví zřejmé, že takto rozvity mohou být pouze symboly *a rosa*, *o cravo*, *a maçã*, přičemž k ženskému prvku náleží barvy bílá a červená, k mužskému červená a v případě jablka i zelená. Jedná-li se o jablko, konvenční opozicí je červená-zelená. V jiných případech, například u rozmarýnu, je zelená barva pouze znakem mládí a síly, nikoliv symbolem panictví, jinošství. Zajímavé je, že červená barva, vyskytující se v několika odstínech – *encarnado*, *roxo*, *vermelho* – je vždy znakem mužské plnosti, zralosti. V případě opozice nevinná dívka-žena je již okruh možných symbolů širší, v podstatě kterákoliv květina může figurovat v opozici poupě - rozvítý květ.

Jaký však mají tyto symboly vztah k otázce motivu? Samy o sobě motivem nejsou, ačkoliv splňují dvě z podmínek, které jsme si definovali – opakují se v mnoha skladbách korpusu a mají svůj vlastní ustálený význam. Nesplňují však podmínku dějovosti tak, aby samy o sobě byly mikrotématem dějové povahy. Tuto vlastnost získávají pouze jako součást širšího kontextu, který již motivem nazvat můžeme.

3.2.2.3. Motivy ztráty nevinnosti

Podívejme se nyní na motivy, jejichž přenesený význam můžeme dekódovat pouze na základě znalosti symbolů postav a jejich atributů. Není nikterak překvapivé, že většinu

motivů, jejichž součástí jsou symboly postav, můžeme klasifikovat jako **motiv ztráty nevinnosti**.

Prvním z motivů je „motiv ztráty vůně“:

– Minha maça vermelhinha, Aonde deixaste o cheiro? - Deixei-o na tua cama, Na renda do travesseiro. (Z1, s. 447)	<i>„Mé červeňoučké jablíčko, Kde jsi zanechalo svou vůni?“ „Na tvém loži, na výšivce tvého polštáře.“</i>
---	---

Neboli:	<i>„Můj mladý jinochu, kde jsi nevinnost ztratil?“ „Na tvém loži, na výšivce tvého polštáře.“</i>
---------	---

Dalšími variantami jsou:

- Ó rosa de Alexandria, Onde perdeste o teu cheiro? - Perdi-o na tua cama, debaixo do travesseiro. (Z1, s. 449)	<i>„Ach, růže z Alexandrie, kde jsi ztratila tvou vůni?“ „Pod polštářem tvého lože.“</i>
--	--

- Ó madressilva cheirosa, Onde deixaste o cheiro? - Deixei-o na tua cama, Nos folhos do travesseiro. (Z1, s. 448)	<i>„Ach voňavý zimolezi, kde jsi vůni zanechal?“ „Zanechal jsem ji na tvém loži, na povlaku tvého polštáře.“</i>
--	--

Tyto příklady potvrzují naši domněnku, že jednotlivé symboly jsou vzájemně zastupitelné, význam motivů se užitím symbolů „červené jablíčko“, „růže z Alexandrie“, „voňavý zimolez“ nemění.

Stejný význam má i „motiv otevření květiny“

Deitei o cravo à poça,	<i>Vhodil jsem karafiát do tůně,</i>
------------------------	--------------------------------------

Foi fechado, veio aberto; *byl zavřený, vrátil se otevřený;*
Ai os teus olhos, menina, *Ach tvé oči, dívko,*
São ligas com que me aperto! (Z1, s. 638) *jsou vlákna kterými se svazují!*

A stejnou interpretaci má i „motiv zčervenání“:

A folha da vinha branca *Lístek bílé vinné révy*
Era amarela, *encarnou.* *žlutý byl a zčervenal.*
Estavas para mim tão firme! *Byla jsi mi tak věrná!*
Meu amor, quem te virou? (Z1, s. 541) *Lásko má, kdo tě tak změnil?*

V této skladbě je motiv „lístek bílé vinné révy zčervenal“, motiv ztráty nevinnosti, spojen s odhalením dívčiny nevěry, která nevinnost ztratila s někým jiným než se svým milým. Toto kontextuální spojení se objevuje i v dalších skladbách našeho korpusu, a to ve spojení s šátkem, o jehož roli a symbolice jsme již hovořili:

Tenho três lenços de seda,
Um branco e dois encarnados;
Também tenho três amores,
Um firme, dois enganados. (Z1, s. 480)

É tão certo eu amar-te
Como o lenço branco ser:
Hei-de deixar de te amar
Quando o lenço a cor perder. (Z1, s. 616)

Motivy „ztráty barvy“ jsou běžné i v romancích, „příklady těchto motivů v romancích nám dovolují interpretovat změnu barvy jako stálou formu aktualizace motivu na úrovni diskurzu, změna barvy je znamením, které prozrazuje nedovolený milostný vztah.“¹⁵⁶ V romanci „Alva Linda“ vzbudí změna barvy tváře podezření nečekaně se vrátivšího manžela:

¹⁵⁶ „Los ejemplos romancísticos permiten entender el color mudado como una forma estable de actualizar discursivamente el motivo de las señas deladoras de una relación amorosa ilícita.“ VÁZQUEZ RECIO Nieves. *Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Universidad de Cádiz, 2000, s. 326

- O que tendes Alva Linda? E o que tendes branca flor?
Dũa hora repentina **mudastes a tua cor.**¹⁵⁷

Stejná indicie odhalí i lživou výmluvu v romanci „Gerinaldo“:

- Donde vens, ó Gerinaldo, **que bens tão descolorido?**
- Venho de caçar a rola das bandas de além do rio.
- Não me mintas, Gerinaldo, que tu não me tens mentido,
Que a rola que tu caçaste, criei-a eu ao meu trigo.¹⁵⁸

Motiv změny barvy je v romancích spojen přímo s postavami, zatímco v quadrách je v prvním případě spojen s postavou zastoupenou symbolem a je, de facto, změnou jejího atributu (vinný lístek již nadále není žlutý, ale červený), v dalších dvou případech je indikátorem změna barvy šátku, tedy objektu, který se coby dárek stává jakousi garancí vztahu dvou lidí.

3.2.2.4. Klasifikace analyzovaných motivů

Z hlediska **funkce** si komentované motivy můžeme rozčlenit následovně:

OPAKUJÍCÍ SE FUNKČNÍ MOTIVY

Motivy odchodu z domova / vydání se na cestu za účelem setkání:

- fui à fonte buscar água
- fui à fonte beber água
- minha mãe mandou-me à fonte
- eu, domingo, fui à missa
- o meu amor pela porta me passou
- fui ao jardim das felores
- fui à horta colher trevo
- esta noite hei-de-ir às ginjas

¹⁵⁷ GALHOZ Maria Aliete. *Romanceiro Popular Português*: svazek 1 – Romances Tradicionais, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987, s. 265

¹⁵⁸ *ibid.*, s. 409

- eu logo me fui chegando

Setkání zamilovaných / milostný vztah:

- bebi, tornei a beber
- bebi água
- dar água ao meu amor
- regalei-me de o ver
- regalei-me de te ver
- dei de comer òs meus olhos
- eu já fui ao teu pomar

Motivy vyslání milostného signálu/stvrzení lásky:

- fiz sinal com um lenço defronte de tua porta
- atirei c'uma azeitona à menina da janela
- daquela janela-i-alta m'atiraro'c'um limão
- dei um lenço ó Lourenço
- dei um lenço ao Cupido

Motivy ztráty nevinnosti:

- deixei-o (cheiro) na tua cama na renda do travesseiro
- deixei-o (cheiro) na tua cama nos folhos do travesseiro
- (o cravo) foi fechado, veio aberto
- a folha da vinha branca encarnou
- eu quebrei a cantarinha
- já comi da tua fruta

IZOLOVANÉ FUNKČNÍ MOTIVY

Tyto motivy se v quadrách našeho korpusu vyskytují pouze omezeně a nevyskytují se, za podmínky stejné interpretace, v jiných žánrech portugalské lidové slovesnosti

- atirou-me c'uma pedra
- deste-me um aceno de olhos
- a casca (do limão) deu-me no peito

- o sumo (do limão) (deu-me) no coração
- minha mãe não me deixou dar-lhe uma fala
- eu subi ao limoeiro
- fui ao jardim do teu peito
- achei o trevo colhido
- achei o trevo cheiroso
- deitei o cravo à poça
- nem o chapéu me tirou
- nem bebi
- nem trouxe água
- nem falei com quem eu qu'ria

Dále nás zajímají frazémy, které svým významem mohou **měnit kontext sdělení**:

SYMBOLICKÉ MOTIVY

Tento druh motivu jsme si definovaly jako mikrotémata spojená s atributy, které tvoří ucelené symboly s vysokou významovou hodnotou. Vázquez Reciova ještě upřesňuje, že tyto symboly jsou společné celému kulturně sociálnímu okruhu, který participuje na procesech udržení v paměti a přenosu skladeb.¹⁵⁹ V tomto případě můžeme za symbolické motivy označit všechny motivy, jejichž aktérem je postava označená zástupným symbolem či jejichž jádrem je činnost, jejíž prvotní význam je činností vlastní rostlinám či plodům (rozkvést, vonět...), přenesený význam dává celému motivu naprosto odlišnou významovou hodnotu:

- (o cravo) foi fechado, veio aberto
- a folha da vinha branca encarnou
- minha maçã vermelhinha, aonde deixaste o cheiro?
- deixei-o (cheiro) na tua cama na renda do travesseiro
- deixei-o (cheiro) na tua cama nos folhos do travesseiro
- (o cravo) foi fechado, veio aberto

¹⁵⁹ ibid, s. 363

A dále motivy, které jsou hluboce symbolické jednak v rámci portugalské lidové slovesnosti, ale i mimo ni, v našem korpusu motivy spojené se sklizní:

- eu subi ao limoeiro
- cortei-lhe (ao limoeiro) uma só vergasta
- fui ao jardim das felores
- eu já fui ao teu pomar
- fui à horta colher trevo
- fui ao jardim do teu peito

Pinto Correia hovoří o symbolech pouze v případě takových lexikálních jednotek či jejich spojení, která mají hluboký význam nejenom v rámci sociálně kulturního okruhu portugalské lidové slovesnosti, ale i v kontextu indoevropské kultury. Ostatní jednotky s hlubokým druhotným významem nazývá figurami, které jsou sice důležité pro interpretaci skladby, ale nelze je nazývat symboly.¹⁶⁰ Takto bychom tedy za symbolické motivy považovali pouze motivy spojené se sklizní.

Jak jsme si ukázali, většina motivů v quadrách je nositelem druhotného, přeneseného významu, některé z nich můžeme dekodovat pouze na základě znalosti symbolů postav. Ač v případě postav hovoříme o symbolech, jedná se o symboliku platnou pouze v okruhu portugalské lidové slovesnosti. Specifický význam v rámci daného sociálně kulturního okruhu je jednou z vlastností motivů, kterou jsme si definovali na začátku naší analýzy. Proto za symbolické motivy považujeme pouze motivy spojené se sklizní, jejichž symbolika přesahuj rámec našeho kontextu i kontextu lidové slovesnosti celého Pyrenejského poloostrova.

FORMULE-INDEXY

Tyto prvky jsme si definovali jako jednotky s vlastností indexiality, tedy takové jednotky, které mohou měnit kontext sdělení. Kromě přímého vztahu k označovanému jsou nositeli dalšího, přeneseného významu.

¹⁶⁰ PINTO CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 39

Formule časové

Čas je v quadrách spojen s rytmem přírody, s východem a západem slunce, s východem a západem měsíce. Západ slunce je znamením příchodu noci. Noc je čas tajných setkání, čas lásky. Měsíc, či spíše Luna, je symbolem ženy a plodnosti.¹⁶¹ Svítání je příchodem nového dne, časem loučení po noci strávené v náruči milého. „Noite“ a „o lûar“ v roli symbolu nočního setkání milenců najdeme již v některých Cantigas do amigo, můžeme říci, že se jedná o jeden z nejstarších topoi románského folklóru.¹⁶²

Časové formule, které se nacházejí v našem korpusu:

- já lá vai o sol abaixo – *slunce už zapadá*
- ao nascer da Lua – *až vyjde měsíček*
- eu entro pelo escuro e saio de madrugada – *přijdu za tmy a odejdu s rozedněním* – „o escuro“ a „a madrugada“ jsou formulemi, které ohraničují časový úsek vymezený setkání, indikují nám, že dojde k setkání milostnému, ke kterému obvykle dochází pod rouškou noci
- ‘stava a bater meia-noite – *odbíjela půlnoc* – půlnoc je hodina, která má dva navzájem protikladné významy. Je to doba milostných setkání, ale také hodina strachu, zjevení a spiknutí.¹⁶³ Vzhledem k tématickému zaměření našeho korpusu má tato hodina pro naši analýzu pouze význam momentu milostného setkání.
- pela hora do calor – *hodina horka* – této formuli můžeme rozumět jako „hodině polední“, tedy době odpočinku uprostřed dne, která také umožňuje milostné setkání

V korpusu nalezneme i časové formule označující den v týdnu:

- eu, domingo, fui à missa – *v neděli jsem šla na mši*

či je za den setkání označen svátek:

¹⁶¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicionário dos símbolos*, Éditions Robert Laffont, Paříž, 1982, p. 421

¹⁶² Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Editorial Gredos, Madrid, 1970, p. 97

¹⁶³ VÁZQUEZ RECIO Nieves. *Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Universidad de Cádiz, 2000, s. 320

- falar-te-ei no São Lourenço – *promluvím s tebou na Svatého Vavřince*

přičemž obě tyto formule, zařazující akci do časového rámce, indikují příležitost k setkání, jakou skýtá shromáždění za účelem vyslechnutí mše svaté či oslavy náboženského či jiného svátku.

Formule prostorové

Tyto jednotky označují prostor a zároveň indikují další děj, obvykle indikují místo setkání. Za takovéto prostorové formule tedy můžeme označit

- a fonte – *studánka*
- a porta – *dveře*
- a missa – *mše* – indikuje, že děj se odehrává v kostele a jak jsme si ukázali, omezuje možný výběr dalšího děje, neboť prostor kostela dovoluje pouze kontakt na dálku, obvykle neverbální
- o jardim, a horta, o pomar – *zahrada, ovocný sad* – prostory s hlubokým významem, indikují spojení se symbolem sklizně

Dalšími prostory, které jsou indikátorem milostného setkání, jsou stromy a pole porostlá polními plodinami:

Se a oliveira falasse,	<i>Kdyby olivovník mohl mluvit,</i>
Se ela dissesse o que viu...	<i>kdyby mohl říci, co viděl...</i>
Debaixo da sua rama	<i>Pod svou větví</i>
Dois amantes encobriu. (Z1, s. 589)	<i>dva milence ukryl.</i>

Linho verde, linho verde,	<i>Zelený len, len zelený,</i>
Linho da folha amarela:	<i>len se žlutými listy:</i>
À sombra do linho verde	<i>ve stínu zeleného lnu</i>
Namorei uma donzela. (Z1, s. 569)	<i>dívku jsem si namlouval.</i>

„Olivovník“ i „len“ mohou být v diskurzu nahrazeny jinými jednotkami s prvotním významem stromu či polní plodiny, opět zde platí, že formule se stejným prvotním významem a sdílející sémantické pole významu druhotného jsou vzájemně zastupitelné. Zahrady, sady, a pole jsou vždy spojeny s motivy „milostného setkání“¹⁶⁴ Zároveň jsou odlehlá místa, jako olivové sady, pole, mýtiny místem, které Jacques Le Goff definuje jako opuštěné, divoké místo, kde se lidé mohou chovat jako děti přírody a utéci od světa a kultury...místem, které tvoří opozici k zabydlenému, civilizovanému. Tato opozice podle něj ve středověku nahradila antickou opozici město – venkov.¹⁶⁵

Formule modální

Mezi tyto formule zařadíme takové jednotky, které ozřejmují vztah mluvčího k výpovědi a ozřejmují skutečnosti, které jsou ve skladbě eliminovány. Ve skladbách, které jsou předmětem našeho rozboru, nalezneme takovouto formuli v následujícím motivu:

- *daquela jinela-i-alta m'atiraro'c'um limão – z toho okna vysokého hodili po mne citrón*

Lexikální spojení „*daquela jinela-i-alta*“ by mohlo být formulí prostorovou, označující místo, ze kterého akce vychází. Nám však tato formule ujasňuje aktéry děje, kteří ve skladbě nikterak explicitně označeni nejsou:

<i>Daquela jinela-i-alta</i>	<i>Z toho okna vysokého</i>
<i>M'atiraro'c'um limão</i>	<i>hodili mi citrón.</i>
<i>A casca deu-me no peito,</i>	<i>Jeho slupka mne udeřila do prsou,</i>
<i>O sumo no coração. (Z1, s. 382)</i>	<i>jeho šťáva vnikla do mého srdce.</i>

Formule – okolnosti

V analyzovaných skladbách jsme se setkali s jednotkami, které jsme si označili jako motivy s poznámkou „pasivní motiv“. Jedná se o úseky skladeb, jejichž jádrem je sponové sloveso „*estar*“, být, nacházet se:

¹⁶⁴ cf. *ibid*, s. 328

¹⁶⁵ cf. *Ibid*, s. 263

- 'stava o meu amor defonte
- 'stava o meu amor defronte
- estavas à tua porta
- estando a lavar loiça

Tyto úseky považují spíše za formule, neboť jsou okolností nutnou pro další pokračování děje. Pokud se daná postava na místě setkání nenachází, nemůže dojít k setkání a další děj je negován.

3.2.2.5. Shrnutí problematiky motivu

Náš rozbor potvrzuje, že portugalské quadry je možné rozčlenit na autonomní menší celky s vlastním sémantickým významem, které jsou navíc nositeli specifické funkce v rámci diskurzu i v rámci celého daného sociálně kulturního okruhu. Tyto celky nazýváme motivy a můžeme je rozdělit na opakující se funkční motivy a izolované funkční motivy a z těchto můžeme ještě dále vyčlenit symbolické motivy, jejichž symbolika překračuje hranice portugalské lidové slovesnosti – a potažmo i slovesnosti celého Pyrenejského poloostrova. Motivy jsou zároveň rozvity či determinovány menšími jednotkami, které jsou jejich součástí. Tyto jednotky jsou formule – indexy. V rámci našeho korpusu jsme vyčlenili formule časové, prostorové, modální a okolnostní.

Nakonec ještě poznámka k motivům lyrickým. Tyto motivy jsme v rozboru nekomentovali ani je nijak nevyčlenili. Za lyrické můžeme považovat takové motivy, které jsou výlevem nálad, milostného citu či popisují přírodu, často figurativizovanou, nejsou však nositelem specifického druhotného významu, který by byl konstatní v rámci portugalské lidové slovesnosti. Následující dvě skladby jsou čistě rázu lyrického, neobsahují žádné funkční motivy ani formule:

Oh que luar, oh que Lua,
 Oh que céu tão estrelado!
 Oh quem não tivera amores,
 Que dormira descansado! (Z1, s. 671)

Ó meu amor,
 Ó meu lindo, lindo,
 Eu sonho contigo,
 Quando estou dormindo. (Z1, s. 675)

Závěr

1. V souladu s definicí Diega Catalána¹⁶⁶ souhlasím s tím, že texty lidové slovesnosti jsou strukturou otevřenou a každá z realizací textu a jejich souhrn jsou rovnocennou reprezentací otevřeného, dynamického modelu. Lze souhlasit i s tím, že jednotlivé varianty textu jsou strukturou uzavřenou, ovšem pouze **v okamžiku jejich realizace**, tzn. v okamžiku jejich přednesu, případně zachycení v podobě zvukové či písemné.
2. Lidová lyrika vykazuje rysy, kterými se liší od lyriky umělé. Není pouze básnickým vyjádřením individuálních subjektivních pocitů, protagonistou skladeb je obvykle lyrický hlas, jedním z hlavních rysů je tedy **anonymita a objektivita**, dalším, který ji odlišuje, je přítomnost **narativních prvků a dramatičnosti** skladeb, které mohou být i dialogem či obsahovat část dialogu.
3. Portugalská quadra je lyrický útvar lidové slovesnosti. Jedná se o **monostrofické osmislabičné čtyřverší, ve většině případů s rozložením rýmů abcb**. Nejčastěji se vyskytují rýmy oxytonické a paroxytonické.
Quadry vykazují řadu jazykových prostředků udržujících počet slabik, které také souvisí se vztahem skladeb k melodii, která je doprovází. Tendence k izosylabismu je jedním z rysů typických pro ústní přenos skladeb.
4. Existence variant je dalším z rysů lidové slovesnosti. Výzkum skladeb našeho korpusu dokazuje, že **ke změnám dochází na rovině paradigmatické**, zatímco **rovina syntagmatická je konstantní osou**, invariantou, která zastřešuje všechny její varianty. Invarianta je formát virtuální, víceméně metajazykový, neboť nemáme k dispozici první verzi, jakýsi archetyp textu. Další možností je vznik prvotního textu ve formě několika variant najednou, v geograficky odlišných oblastech. Jednotlivé varianty skladeb obsažené v našem korpusu také popírají tvrzení Carlose Nogueiry, že lexémy v rýmové pozici jsou variačními procesy nedotčeny.¹⁶⁷ Jejich variační proměna je možná, výběr jednotek, které mohou lexémy v rýmové pozici nahradit, je omezený – jednotka či jednotky, jež ji nahrazují, musí udržet rýmovou shodu, v opačném případě musí být nahrazeny jednotky v obou rýmových pozicích.

¹⁶⁶ PINTO-CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002, s. 27

¹⁶⁷ NOGUEIRA Carlos. Quadra Tradicional: Estrutura e Forma. In *Estudos de Literatura Oral*, 7-8, 2001-2, s. 215

5. Na základě studia motivů ve 3. kapitole této práce nesouhlasím s termínem „kontaminace“ Carlose Nogueiry (str. 27) pro případ vtělení verše či jiného segmentu do skladeb stejného či rozdílného žánrového zařazení. Nelze hovořit o kontaminaci, jedná se o **opakující se funkční motivy**, které jsou lidové slovesnosti vlastní.
6. Základním básnickým prostředkem užívaným v portugalské quadře je **paralelismus**. Quadře je nejvlastnější paralelismus coby doplnění významu – jednotlivá dvojverší tvoří symetrické součásti, jejichž význam se navzájem podtrhuje i násobí. Projevem paralelismu je i izosylabismus, opakování rýmu, přízvuku a pauzy, všechny tyto rysy můžeme na skladbách Zpěvníku demonstrovat.
7. Kromě formálního členění quadry na jednotlivé verše či poloverše můžeme v textu vyčlenit jiné minimální jednotky, **motiv**. Motiv je mikropříběhem narativní povahy, který má ustálený specifický význam v kontextu portugalské lidové slovesnosti a opakuje se v rámci žánru i v žánrech jiných.
8. Na základě analýzy skladeb vybraného korpusu, kapitoly X Zpěvníku, můžeme říci, že skladby mohou obsahovat pouze jeden motiv, mohou však obsahovat také sekvenci motivů, které na sebe logicky navazují a vytvářejí tak zápletku.
9. Postavy, které jsou aktéry děje, nemusí být vyjádřeny explicitně, ale pomocí **zástupných symbolů**, které mají svůj specifický význam v rámci daného sociálně kulturního okruhu. Jejich vlastnosti jsou determinovány pomocí omezeného repertoáru atributů, který je navíc nositelem významu ozřejmujícího intertextuální kontext skladby.
10. Symboly je třeba rozčlenit na **symboly, které mají svůj přenesený význam pouze v rámci lidové slovesnosti** a **univerzální symboly**, jejichž hluboký význam hranice lidové slovesnosti překračuje.
11. Z hlediska funkce můžeme analyzované motivy rozčlenit na „**opakující se funkční motivy**“, které jsou hojně zastoupeny v rámci korpusu i v rámci jiných žánrů, a na „**izolované funkční motivy**“, které se vyskytují pouze omezeně.
12. Za **symbolické motivy** považujeme pouze takové motivy, jejichž druhotný význam vyplývá z vazby na univerzální symboly s platností překračující hranice portugalské, potažmo poloostrovní lidové slovesnosti.
13. Kromě motivů můžeme ve skladbách vyčlenit i jiné jednotky, které souhrnně nazýváme **formule**. Jsou to takové jednotky, které mají ustálený druhotný význam a jejich přítomnost ve skladbě, potažmo motivu, jehož mohou být součástí, může měnit

kontext sdělení. Na základě analyzovaných skladeb jsme vyčlenili formule **časové, prostorové, modální a formule - okolnosti**.

14. Souhrn jednotlivých realizací symbolů a motivů ve vymezeném okruhu skladeb tvoří *langue poétique* daného korpusu, který je pevným repertoárem portugalské lidové slovesnosti.

Seznam použité literatury

Primární prameny:

VASCONSELOS José Leite de. *Cancioneiro popular português I-III*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1975-1983

GALHOZ Maria Aliete. *Pequeno cancioneiro popular*, Lisboa: Contexto Editora, 1997

GALHOZ Maria Aliete. *Romanceiro Popular Português: svazek 1 – Romances Tradicionais*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987

GALHOZ Maria Aliete. *Romanceiro Popular Português: svazek 2 – Romances Vulgares e Cantigas Narrativas*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988

Sekundární literatura:

ASCENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, 2^a ed., 1970

BASTO Cláudio. *A Cana*, Coimbra, 1960

CARVALHO Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa: Edições 70, 1974

Dicionário Universal Língua Portuguesa, Porto: Texto Editora, 2001

COOPER J.C. *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*, Praha: Mladá Fronta, Praha, 1999

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain. *Dicionário dos símbolos*, Paris: Éditions Robert Laffont, 1982

DUNDES, Alain. *The Morphology of North American Folktales*. Helsinki: 1964

FELGUEIRAS Guilherme. *O mundo vegetal no conceito popular*, Porto: Imprensa Portuguesa

FONTANA David. *Tajemný jazyk symbolů*, Praha: Paseka, 1994

FREIRE Luísa. *O Feitiço da Quadra*, Lisboa: Vega, 1999

FRENK Margit. *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Editorial Castalia, 1978

GALHOZ Maria Aliete. „O Mar e o „outro“ na visão feminina expressa no Cancioneiro popular português“ in *Literatura e Pluralidade de Culturas*, Lisboa: Edições Colibri, 1999

HOLÝ Dušan. *Zpěvní jednotky lidové písně: jejich vztahy a význam*, Brno: Univerzita J.E. Purkyně

HRABÁK Josef. *Úvod do teorie verše*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986

LEŠČÁK Milan, SIROVÁTKA Oldřich. *Folklór a folkloristika*, Bratislava: Smena, 1982

- MARČOK Viliam. *Estetika a poetika ľudovej poézie*, Bratislava: Tatran, 1980
- McGRADY Donald. „Otra vez el ‘mal cazador’ in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18 – 23 agosto 1986*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989
- NOGUEIRA Carlos. „Quadra Tradicional: Estutura e Forma“ in *Estudos da Literatura Oral*, No. 7-8, Lisboa, 2001-2002
- PAVÃO Junior. *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981
- PINTO CORREIA João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa: Edições Duarte Reis, 2002
- PINTO CORREIA João David. *Os Géneros da Literatura Oral Tradicional*, in *Revista Internacionál de Língua Portuguesa*, No. 9 – Julho de 1993, Lisabon, 1993
- SILVERMAN David. *Interpreting Qualitative Data*, London: SAGE Publications, 2000
- VASCONCELOS José Leite de. *Ensaio Etnográfico IV*, Lisboa: Livraria Clássica, 1910
- VÁZQUEZ RECIO Nieves. *Una „Yerva Enconada“: Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Universidad de Cádiz, 2000
- VASCONCELOS José Leite de, *Etnografía Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985