

III. Milostný nářek, naučení o lásce

III.1 Dřevo sě listem odievá

- a) Píseň je zapsána v rukopise W1, fol. 24^v – 25^r, s melodií. Transkripce podle Lehára.

Strofy jsou šestiveršové, sdružené rýmované. Jak dokládá melodie, jedná se o kansónovou strofu („Stollenstrophe“)

7a/7a/7b/7b//7c7c/7d/7d („Aufgesang“)

7e/7e/7f/7f („Abgesang“)

V počtu slabik zaznamenáváme nepatrné odchylky (šesti až osmislabičné verše), ve verších I,11–12 nacházíme licenci v rýmu (*byne-jmene*), II,7–8 (*přičiní-uškodí*) a III,1–2 (*pomáhá – věrna*).

Hudební znaménka pro versus a repetitio (V. a Ro.) jsou zaznačena v textu.

- b) I,4 *a méce srdce ve mdlbě*: správně *a mé tě je srdce ve mdlbě*, novočesky *a mé srdce ti je ve mdlbě*. Ve staročeském výrazu „tě“ je obsaženo jak zájmeno *ti*, tak kopula *je*, zde nářečně zabarveno na *čě*.

I,12 *pro tu beže jmene*, tj. pro tu, jejíž jméno milovník drží v tajnosti; v rukopise W1 jsou zapsány dvě varianty: 1) *bežešzgymene*, což starší bádání, i Lehár (1990, s. 226 a 354f.) čtou jako *beže jmene*; 2) *bežešzgymenye*, nadepsáno nad původním výrazem, což by eventuálně mohlo znamenat „pro tu beže smienie“, tedy v souladu s poetikou minnesangu se zde paní na milovníka „nesměje“, tedy nemá pro něj vstřícné gesto. Je možné, že písař tyto dvě varianty našel již ve své předloze.

II,6: *břěpík*, novočesky *bodlák*, *lopuch*: tato metafora označuje bezcennost nestálého milovníka ve všeobecném významu (který zároveň ubírá na cti milované osobě, tak jako plod bodláku ulpívá na oděvu).

III,10: *Panny i panie*: oslovení všech ženských posluchaček, také jinde v korpusu (srv. píseň III.4, str. II,10).

III,11: dle zápisu v rukopise: *prziedzycz gyemw russy*<?>quass; (doslova *nazvěte jej tím, kdo ruší slavnost*): čtení Kopeckého (1982, s. 37, pozn. 18) je paleograficky i sémanticky přesvědčivé. Ještě dnes se toto slovo vyskytuje ve formě českého příjmení. Odpovídá úmyslu autora písně, který chce nestálému milovníku dát nepěkné jméno. Lehár, 1990, s. 226 a 354 se oproti tomu přiklání k tradičnímu pojetí tohoto slova jako větného pojmenování: doslovně *nazvěte jej „ruší nás“*.

Jedná se o milostný nářek s neobvyklými metaforami a naučnými prvky, které se vztahují zejména k těm, kdo se svým milostným poměrem chlubí.

Strofa I:

Jarní přírodní motivy spolu se schematickým líčením májové přírody (nové listí, slavičí zpěv) zde kontrastují se situací v lásce. Milostný žal zde autor popi-

suje neobvykle: obrazem pily, která jako symbol neoblomnosti milované ženy rozpolcuje milovníkovo srdce. Toto drastické zpodobnění milostného utrpení, symbolizovaného řemeslnými nástroji, např. pilou, nacházíme i v pozdně středověkém malířství. V roce 1479 vytvořil malíř Casper z Řezna dřevorez, na kterém je zpodobněno mučení srdce milovníka Paní Minne (Láskou). 18 srdcí je tu probodeno, nabodeno, rozmačkáno a rozpolceno pilou (Berlin, Státní muzea, Pruský kulturní majetek, Kabinet mědirytin; otištěno u Michaela Camille: *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*, Köln 2000, s. 117).

I když milovník radost z lásky nenachází, vyjevuje milované ženě (té beze jména – srv. vysvětlivky) svou lásku. Zápis nad řádkem upřesňuje odmítavý charakter milované ženy tím, že ji označuje jako „tu, která se (na milovníka?) nesměje.“

Ústředním tématem II. strofy je mlčenlivost v lásce. Je zpracována jako krátké milostné naučení o chování milovníka v lásce. Nejprve je inscenováno jako potencionální promluva fiktivního třetího účastníka scény, který by milovníka káral, pokud by svou milovanou nazval jménem a chlubil se svým úspěchem v lásce. Pak nazývá tohoto falešníka hanlivě „bodlák“ (viz vysvětlivky). Nakonec se milovník sám chváli a vyzdvihuje příkladnost svého chování v lásce: i v nejvyšším žalu lásky (zde autor užívá opět obrazu srdce mučeného pilou) zachovává příkaz mlčenlivosti.

Strofa III pokračuje v naučení strofy druhé: k mlčenlivosti nabádá i druhou stranu – tedy partnerku. Strofa končí výzvou všem *pannám a paním*, aby neměly s falešným milovníkem slitování a naopak jej s nadávkami a demonstrativním gestem vyhostily ze svého středu (mají jej doslova „vystrčit“ směrem ze společnosti ven).

S. Stanovská

III.3 Cancio de amore / Píseň o lásce (Račtež posluhati)

a) Píseň je zapsána v T2, fol. 145^r-145^v, s nadpisem Cancio de amore.

Transkripce dle Kopeckého.

Názory na to, jakou má píseň strukturu, či lépe jak a kam přiřadit strofy, které jsou v rukopisu zapsány po bocích vlastního textu, se liší. Starší bádání (Vilikovský, 1940, s. 178ff.) chápalo strofy I- XVIII (mimo strofu VIII) jako hlavní část písně, strofy, zapsané při okrajích hlavního textu RI-III a RIV-X jako doplňující text, který mohl pocházet z jiného zápisu téže písně. Strofy VIII a XIX byly z obsahových důvodů vyřazeny. Lehár (1990, s. 230f. a 355f.) chápe strofy při okrajích vlastního textu jako variace k tomuto textu a do textu je včleňuje: Strofu RI a R III zařazuje za strofu III, RIV-X za strofu XVIII. Shodně s Vilikovským otiskuje následující strofy v poznámkách: VIII (komentář s. 356) a XIX (zařazena mezi gnómy, č. 34, s. 265 a s. 379).

Kopecký z textu izoluje následující čtyři písně: 1.) Strofy I-XVIII, což je ústřední text písně na listech 145^r a 145^v (Kopecký, č. 29); 2.) Strofu XIX, která bezprostředně následuje na listu 145^v, jako samostatnou jednostrofnou píseň (Kopecký, č.

30); 3.) strofy zapsané při okrajích na listu 145^r (dolní okraj), v naší edici RI, na listu 145^v (horní okraj), v naší edici RII a III (Kopecký, Nr. 31); 4.) strofy zapsané při dolním okraji listů 145^v a 146^r, v naší edici R IV-X (Kopecký č. 32).

Způsob, jakým je text i spolu s „dodatky“ v rukopisu zapsán, chápeme jako píseň se strukturou, otevřenou pro variace (více viz dále) a v naší edici se snažíme – jak jen je to možné – postupovat v souladu se zápisem textu v rukopisu: po strofách ústředního textu následují strofy zapsané při okrajích listů (RI-X).

b) Strofická forma: 6a/5b/6a/5b, s malými odchylkami ve slabičném schématu a v rýmu (některé strofy obsahují výlučně šestislabičné verše).

Ve strofách II, III, VI, XII a XIX nacházíme jeden nerýmovaný verš, další pak obsahují strofy, zapsané při okrajích textu RII a R X. Asonance nacházíme v následujících strofách: II (*slúžím/mučím*), XVI (*utěšís/žbavís*) a XVII (*pravě-žbav mě*) a ve strofě R IX (*přivinúti/přieti*). Před prvním veršem strofy R IV se v rukopisu nachází znaménko w (versus).

c) *skládanie*: doslovně „skladba“.

X,2: V rukopisu je zapsáno nad slovem *častú* slovo *těžkú*. Kopecký (1983, s. 209) chápe *těžkú* jako písařovu opravu, Lehár (1990, s. 356) jako obsahovou variantu.

XVII,2 *milý pane mój*: milovaná žena je – stejně jako i v jiných písních tohoto korpusu – oslovoována mužským titulem „pane“. Kopecký chápe verše XVII,2–4 jako imaginární odpověď milované ženy, kterou si milovník představuje.

RX,4 *odtušenie*: zde ve smyslu „odpověď“, míněna je kladná reakce milované ženy (srovnej strofu XVII,1: *odtušiš – odpovež*). Druhý význam tohoto slova – „ulehčení“, „útěcha“ nacházíme ve strofách RVI,1/3 a R VII,1 (*odtuš – utěš mne*).

S. Stanovská

d) Píseň zaujímá v korpusu vzhledem ke své délce, způsobu zápisu, metrice i strofické výstavbě výjimečné místo. Z hlediska počtu strof se jedná o nejdelší text naší edice. Skutečnost, že se jedná o „otevřený text“, potvrzují strofy, zapsané na okrajích vedle a kolem ústředního textu. Vše nasvědčuje tomu, že se nejedná o strofy zapsané k textu dodatečně, nýbrž o varianty, které zřejmě nepocházejí z různých zápisů písně, ale zdůrazňují, obměňují a opakují obsah strof zapsaných v ústředním textu. Nemíjí být vyloučeno, že je vymyslel sám písař Oldřich Kříž z Telče a ad hoc je k textu připsal.

V každém případě tyto „okrajové“ strofy potvrzují otevřenost textu a jeho živost, která se odráží i v jeho jednoduché metrické formě.

Tato forma, střídavě rýmovaná čtyřverší, se objevuje i v středolatinšské erotické lyrice (srovnej např. „Carmina Burana“ 117 a 127). Souvislost naší písně s latinsky psanou středověkou lyrikou, která je prokazatelná v rytmice a v živosti obsahu, dokládá i pojmenování písně „Cancio de amore“. Středolatinšský vliv se dá doložit i u písně IV.4 našeho korpusu („Detrimentum pacior“).

Píseň je z obsahového hlediska vybudovaná třídlílně. Po třístrofém úvodu následuje naučení o podstatě a účincích lásky (strofy IV–XIII), které pěvec sám dokládá svou zkušeností v lásce. Ke konci písně se pěvec obrací k milované ženě a prosí o vyslyšení. Píseň v sobě spojuje – což je v pozdně středověké milostné lyrice častým jevem – prvky naučení o lásce s milostným nářkem.

Jmenované základní tématické okruhy nejsou v pasážích, které jim jsou přiřazeny, rozvíjeny logicky-příčinně či přísně argumentačně. Setkáváme se tu se strofami, obsahujícími motivy či sentence, které netvoří přesnou logickou strukturu, nýbrž zdůrazňují výpověď. Toto platí především pro motivy naučení o lásce, tvořící volný sled. Takto otevřená struktura je přímo předurčena proto, aby byla rozvíjena tak, jak to vidíme v „okrajových“ strofách.

Strofa I oslovuje „panny a panie“, které mají pěvce poslouchat. Tvoří jednak publikum, jednak jsou přímo adresátkami písně (?). Mohou být ale také chápány jako možné přímluvkyně pěvce, zažívajícího utrpení lásky. Tento úhel pohledu se ve středověké milostné lyrice užívá často, např. v „*Písni o skřivánkovi*“ provenzálského trubadúra Bernarta de Ventadorn; ještě Dante se ve svém díle „*Vita nova*“ obrací na paní (donne) jako na své důvěrnice a adresátky (kapitola 19).

Strofa II:

Pěvec se zde stylizuje jako ten, koho sužuje láska. Ujišťuje tak, že ví, o čem mluví, co se lásky týče. Svým milostným utrpením sám potvrzuje řečená fakta.

Strofa III:

Tato strofa je věnována milované ženě. Nápadný je důraz na „skládanie“, tedy poeticko-řemeslný postup při tvoření písně. Tento aspekt něčeho „konstruovaného“ se neslučuje s emočním nábojem, kterým je prodchnut verš 3 a násl. a s všeobecnou rétorickou emfází, která se v písni zračí. Obdobnou poetickou představu nabízí např. minnesänger „Walther z Vogelweide“ v písni „*Si wunder wol gemachet wip*“ (L 53,27 a násl., Schweikle 1998, II, s. 144 a násl.. strofa 1,3 a násl.): *ich setze ir minneclichen lip/ vil hôbe in mînen werden sanc* (Její nádherné tělo je vznešeným předmětem mého cenného zpěvu – podle Schweikleho přeložila S. Stanovská).

Strofy IV–XIII přinášejí známá topoi středověkého chápání lásky. Nejprve je posluchač před láskou důrazně varován (IV), láska má obdobné symptomy jako nemoc (IV, XI), dokonce jako druhá smrt (V, VIII), jako mocná síla (VII), před níž může ochránit a z jejíž moci může osvobodit jen Bůh (VI). Kdo miluje, ztratí rozum (X, XI, XII). Z běžných motivů jsou tu vedle bolesti lásky jmenovány také pouta lásky (IX).

Ve strofě XIV pěvec vše toto potvrzuje svým vlastním osudem. Píseň se nyní obrací na milovanou ženu s prosbou o smilování, útěchu a vyslyšení, v milostných písních (Werbelied) běžnou. Ve strofě XVII je pak užito oslovení ženy mužským obratem „milý pane můj“, což je, jak již bylo několikrát uvedeno, běžné v románské lyrice (srovnej k tomu písně I.7 a I.8). V závěru písně si milovník přeje, aby milovaná žena dosáhla blaženosti v Pánu (strofa XVIII). Slova strofy XIX, že nesmělý milovník svou milovanou nikdy nezíská, se dají interpre-

tovat jako omluvné odůvodnění příliš důrazné prosby o vyslyšení nebo tak, že milovník není úspěšný a zůstává nevyslyšen.

První strofy, zapsané při okrajích, se váží k úvodu (RI) a k naučení o lásce (RII, III). R II rozvíjí obvyklý topos: mládí prý zvláště podléhá svodům lásky.

Další strofy, zapsané při okrajích listů 145^v a 146^r obměňují prosebné motivy třetího oddílu písně. Novými aspekty jsou zde důraz na motiv útěchy a motiv vy-touženého objetí milovanou ženou (např. R XIX, verše 1–2: *rač mně přivimúti / má milá, k sobě!*, což je moment eroticko-smyslný, který v jiných částech písně chybí).

M. Kern

III.3 De amore mundi cancio de coloribus / Světská milostná píseň o barvách (Barvy všeccky)

a) Píseň je zapsána v T1, fol. 397^v.

Transkripce dle Kopeckého.

b) Strofy sestávají ze čtyřverší s identickým rýmem. Verš je v podstatě osmislabičný, ideálně-typické schéma: 8a/8a/8a/8a. Zaznamenáváme ovšem jisté odchylky ve slabičném schématu: (od šestislabičného až po jedenáctislabičný verš). Verš XI,3 se nerýmuje, ve verši XI, 2/4 je asonance *přeje/ utěšení*. Před strofou II,1 v rukopisu nacházíme znaménko w (versus).

c) *De amore mundi cancio de coloribus*: nadpis písně v rukopise.

VIII,1: Ve světle dobové alegorie barev ve staročeském díle „Tkadleček“, emendujeme zápis rukopisu *blankytná barva jestiť celá naděje* na *z l á naděje* (tedy nepodložená naděje). Bledě modrá znamenala v „Tkadlečkovi“ jasně negativní konotaci, tedy „odmítnutí milovníka“.

X,2“ *hmutna klevetánie*: dnes – vyvolávající klevety.

S. Stanovská

d) Píseň je založena na milostné alegorii barev a rozvíjí tak milostně-naučný syžet, který je v pozdně středověké literatuře velmi oblíbený. Píseň představuje krátké, systematicky pojaté naučení, jehož motivy se stále znovu objevují i v jiných písních, i když pouze jednotlivě.

1. *K motivu barev ve dvorské milostné lyrice*: Představa, že barvy mají symbolický význam, je universální a zřejmě je spojena s jejich psychologickým či estetickým působením. Symboliku barev tedy nacházíme ve všech kulturách a v každé oblasti kultury (básnictví, náboženství, politika, přírodní vědy, psychologie atd. – k tomu srovnej Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1991, viz barvy, s. 193–195). Při vši universalitě se však setkáváme s vlastní semiotikou a hermeneutikou barev, jejichž základní princip tkví v „ambivalentnosti viditelného“. Viditelné přesahuje ve své znakovosti sama sebe a musí tedy být vysvětleno; toto vysvětlení však není nikdy všeobecně platné a spočívá vždy v konvenci, která je platná pouze v určité oblasti. Na tomto principu je založena, alespoň v literatuře, produktivita symboliky barev.

V milostné poezii středověku nacházíme barevné motivy od počátku její existence. Například německý minnesang užívá ve „chvále milované paní“ silně

redukovaný barevný rejstřík: červená a bělostná barva zpodobňují v umném souladu ideální obličej milované ženy. Červeně je zde atributem úst a lící, bílá barva označuje ideální zbarvení pleti. Dobrým příkladem je píseň Walthera z Vogelweide „Si wunder wol gemachet wîp“ (L 53,25, Schweikle 1998 II, 144–151, strofa 4,1 a následující). Pěvec zde popisuje obličej své milované:

*Got hât ir wengel bôben flîz,
er streich sô tiure varwe dar.
sô reime rôt, sô reime wîz,
dâ roeselobt, dâ lilienvar.*

(*Bůh její tváře stvořil s velkou pílí/ nanesl na ně drabocennou barvu./ čistou červeně a čistou běl./ zde růžově červenou, zde liliově bělostnou – překlad dle Schweikleho S. Stanovská.*)

Důležitý je prvek malování. Obraz ženy vzniká obdobně jako miniatura v knize, ale je vytvářen samým Bohem. Krásný obličej je výsledkem souladu hry barev, bělosti a rudých odstínů tváře, rudých úst (u Walthera ve strofě IV). Toto schéma je topické a dá se dobře srovnat např. s miniaturami ve Velkém Heidelberském rukopisu, nejvýznamnějším ilustrovaném sborníku německého minnesangu. Také známá „scéna tří kapek krve (Bluttropfenszene)“ z Parcivala Wolframa z Eschenbachu (282,1 a násl.) představuje umnou schematizovanou redukcí, při níž je ženský obličej vystižen třemi rudými body ve sněhu: hlavní hrdina uvidí zasněžené pole, na něž dopadly tři kapky krve z divoké husy, kterou ulovil sokol krále Artuše: tyto tři body vyvolají v Parcivalovi živou vzpomínku na obličej milované ženy. Podle dobové ikonografie zpodobňovaly tyto tři rudé body na bílém podkladu ženskou tvář a ústa. Symbolický aspekt zde není příliš rozveden a označuje především čistotu (běl) a živost (červeně). Velmi významnou výpovědí je Waltherovo označení barevných odstínů ženské tváře jako „růžově červená“ a „liliově bělostná“. Jsou to typické atributy Panny Marie. Tyto motivy tak upomínají nejen na milovanou paní, ale paralelně také na Pannu Marii, což je umělecké vyjádření příznačné pro dvorský minnesang.

2. *Symbolika barev v pozdním středověku:* V pozdějším milostném básnictví, zejména pak v lyrice, se barvy řadí k nejoblíbenějším alegorickým motivům. To platí všeobecně pro celou evropskou literární produkci. Příklady nacházíme ojediněle u Danta (například černě oděná Beatrice, „Vita nova“, kapitola 22) a u Petrarkey („Canzoniere“ 190, „Laura jako sněhobílá laň). Velmi nápadné a časté barevné efekty nacházíme v německé lyrice od 14. století, např. u Mnicha salcburského, jedné z nejvýznačnějších osobností lyriky a skladby 14. století (např. v jeho písni W 27, vyd. März, s krátkým vysvětlením ve strofě 2) a ve sborníku Kláry Hätzlerové (píseň I.53 a další). Se systematickým symbolickým výkladem barev se setkáváme především v žánru, který lze volně přeložit jako „naučení o lásce (Minnerede)“, psaném ve sdruženě rýmovaných dvojverších. Naší písni se velmi přibližují Naučení II.19–II.21 sborníku Kláry Hätzlerové (srovnej k tomu Ingeborg Glier: *Artes amandi. Untersuchung zur Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden.* München 1971, s. 106–109). Přitom se

ukazuje, že se nedá mluvit vždy o „neměnné“ symbolice barev“. Jednotlivé barvy mají od textu k textu specifický význam a někdy je těžké dobře odhadnout rozdíly mezi středověkými a novověkými názvy barev.

3. *Jednotlivé příklady*: Pro osvětlení literárního kontextu, v němž naši píseň musíme spatřovat, se nyní krátce věnujme písním II.19 a II.21 ze sborníku Kláry Hätzlerové.

II.19 přináší milostně-teoretický výklad barev ve výčtu: zelená zde znamená počátek lásky, žlutá (chlubivou) jistotu v lásce, modrá stálost v lásce, bílá krásnou vzpomínku na lásku, hnědá, označující dnes spíše fialovou nebo temně rudou (srovnej k tomuto Mnich salcburský, vyd. März, komentář k písni W27, s. 434 a násl.) označuje ostražitého milovníka, který se má na pozoru (t.j. milovníka, který svou lásku narozdíl od „žlutého“ či „bílého“ milovníka nevystavuje veřejně na odív). Červeně označuje milovníka raněného láskou či milovníka, jehož láska se prudce rozhořela, šedá naději v lásce. Píseň rovněž nabízí několik kombinací barev: např. červená a bílá znamenají šťastného milovníka, šedá a zelená krásnou a vznešenou lásku, hnědá a modrá lásku, která je stálá a opatrná, modrá a černá oproti tomu stálý žal lásky, červená a černá neštěstí v lásce, přinášející smrt. Tak vystihují barvy nejen stadia lásky (zelená, žlutá, červená), ale i její kvality (modrá), obojí není ostře odděleno. Základem je oděv určité barvy, který milovník či milovaná žena nosí a jenž prozrazuje jeho potenciálnímu partnerovi a okolí, tedy dvorské společnosti, jeho momentální stav. Tato konvence je výrazem přání po jednoznačném gestu, které by v lásce přineslo jistotu, přičemž právě láska je oblastí, pro niž je příznačné riziko a mnohoznačnost. Tento aspekt rozvíjí naučení o lásce II.21, které je tak jako II.19 dialogem muže a ženy o lásce. Žena zde mužovo vysvětlení symboliky barev stále zpochybňuje, poukazuje na barvy a jejich semiotickou volitelnost a z toho plynoucí hermeneutickou nejistotu: říká, že barvou oděvu lze i mást – kdo např. nosí červený oděv, může být ve skutečnosti falešným milovníkem; jistých barev jako například žluté by se ti, kdo milují, měli vzhledem k tajnému charakteru lásky (symbolizovanému v písni II.19 hnědou barvou) zcela vyvarovat.

4. *Nauka o barvách v písni „Barvy všechny“*:

Přímý předobraz pro alegorii barev v naší písni nelze nalézt. Je však jisté, že píseň rozvíjí literární motiv, který je pro danou dobu příznačný. Tato skutečnost jasně ukazuje spojitost a ovlivnění staročeské lyriky středověkou evropskou tradicí. V tomto případě se můžeme domnívat, že píseň je velmi blízká německé lyrice a německému milostnému básnictví pozdního středověku.

Strofa I písně je uvedena zjištěním, které představuje pevný topos středověké semiotiky: tak jako vše na světě mají i barvy svůj specifický, Bohem daný význam, který by člověk měl odhalit, aby mohl dobře rozpoznat řád světa a vůli Boží. Ve strofách II a III následují výklady barev v obecnější rovině; teprve ve strofě IV se ukazuje milostně-teoretický charakter výkladu barev.

Vysvětlení významu modré barvy jako barvy stálosti odpovídá shora jmenovaným příkladům z pozdní německé milostné lyriky. Do popředí se dostává

motiv čistoty a nefalšovanosti bílé barvy, kterým strofa III pokračuje. Na tomto místě je dobře vidět dvojitý úhel pohledu (bílá barva se „snadno ušpíná“), která je vlastní také písni II.21 ve sborníku Kláry Hätzlerové. Narozdíl od sborníku Kláry Hätzlerové, kde je míněna barva zelená, je v této strofě barvou naděje barva bílá. Obecně kladně je v naší písni ve strofě IV hodnocena barva šedá, která je podobně jako v písni II.19 ve sborníku Kláry Hätzlerové výrazem opravdové, ale neustále ohrožené lásky (varování ve verši IV,4 se vztahuje spíše k těmto nástrahám než k barvě samé). Obsahem strofy V. je tvrzení, že pravou barvou lásky je barva červená. Její dvojaký charakter (hořící láska – muka lásky, vyvolaná tímto stavem) je zde velmi dobře vystižen. Tento dvojitý úhel pohledu se dá vysvětlit blízkostí ke klasickým milostným metaforám ohně lásky a poranění láskou a kromě již jmenovaných německých písní se v této souvislosti dá poukázat i na další formy milostné alegorie, např. na leich autora zvaného „Wilder Alexander“ (Minnesänger 2. poloviny 13. století), který zpodobňuje štít lásky, jehož barva je červená, což odkazuje na muka lásky, která způsobuje (Der wilde Alexander, Kraus (vyd.): Deutsche Liederdichter VII,67 a následující a 129 a následující).

Negativně je hodnocena ve strofě VI barva zelená, také ona je – tak jako bílá – náchylná k nestálosti. Obojí toto tvrzení odporuje výkladu těchto barev ve sborníku Kláry Hätzlerové II.19 a II.21, zřejmou chválu barvy zelené přináší nadto píseň II.20 jmenovaného sborníku. Za nestálou je v naší písni označena barva bleděmodrá ve strofě VIII, představující šalebný, falešný protipól k barvě modré, barvě neochvějně věrnosti.

Ne zcela zřetelné je označení barvy tmavě rudé ve strofě VII. Nejvíce pravděpodobné je, že odpovídá barvě hnědé v německých příkladech, kde je míněna spíše fialová. Verš 2 se pak dá vysvětlit z kodexu příkladného chování milovníka, který je mlčenlivý v lásce a svůj cit tají. V této souvislosti by se daly vysvětlit oba následující verše. Temně červená by pak byla kladnou barvou utajené lásky, jejímž protikladem by byla barva žlutá, která, jak nám říká strofa X, popouzí či nabádá k roznášení klevet o milostném vztahu. Také zde ve verších nenacházíme zcela jasnou výpověď. Nejspíš se myslí, že „žlutý milovník“ se svým milostným úspěchem nepokrytě chlubí a tím – narozdíl od „tmavě červeného“ milovníka kompromituje panny a paní. Žlutá barva může však také poukazovat na klevetníka, který milostný pár prozradí.

Obvyklý je výklad barva černé ve strofě IX. Zde se nejprve dotýká vdovského stavu a ne milostného páru, ale všeobecně má označovat všechny, kdo prožívají muka lásky. Tato skutečnost odpovídá písni II.19 ze sborníku Kláry Hätzlerové a analogickému motivu v písni I.7.IV naší edice.

Strofa XI se vztahuje ke strofě II, opět a nyní jednoznačně chválí modrou barvu a přechází od všeobecné alegorické nauky k lyricko-subjektivní výpovědi. Lyrické „já“ se zde mění z „vykladače“ nauky barev ve skutečného milovníka, který se domnívá, že dosáhl štěstí a našel „modrou“ partnerku (srovnej chvála paní IV.I, strofa X). Možná je to spíše milovníkovo přání než skutečný prožitek.

V prvním případě by píseň měla shodné rysy s „chválou paní“, v opačném případě by píseň spíše tíhla k milostnému nářku.

Celkový charakter naší písně není zcela jednotný. Alegorie barev má částečně všeobecný, částečně pak konkrétní milostně-teoretický charakter. Perspektiva se mění při přechodu od strofy III ke strofě IV a ve strofě XI. Ve shodě s tradicí tématu je tu několikrát naznačen dvojí pohled na výklad jedné a též barvy (ponejvíce bílé, zelené a bleděmodré). Výklady pak směřují k hříčkám s barvami a jejich významy – u bleděmodré se zmiňuje problém nevěry a u žluté problém zrady). Není dále jasné, jakým způsobem a na jakém předmětu se barvy lásky dle představ mluvčího mají manifestovat. Většina strof ale směřuje k tomu, že by se do těchto barev měl oblékat milovník – tak jako v písních II.19 a II.21 sborníku Kláry Hätzlerové.

Ze srovnání s německými příklady, které jsme zmínili, vyplývá na jedné straně, že alegorie barev nepředstavuje, jak již bylo řečeno, žádný jasný hermeneutický systém. Na straně druhé však tyto píseň jasně ukazuje, že motivy, které přináší, byly v pozdně středověké lyrice a milostné nauce ve všech literaturách rozšířené a že česká píseň jasně odkrývá tradice, které vstřebala a v jejichž souvislostech musí být chápána a interpretována.

Manfred Kern