

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2023

Viktor Dyk

Krysař

(1915)

Edice Seminář
České knihnice
Sv. 42

Erik Gilk
Katedra bohemistiky FF UP,
Olomouc

Semináře a Dílny České knihnice jsou volně ke stažení zde:
<https://www.kniznice.cz/pro-skoly>



Ústav pro českou literaturu AV ČR

Publikace vznikla v rámci výzkumného záměru Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i., (RVO: 68378068).

Při práci na textu byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (kód ORJ: 90243).

Toto dílo podléhá licenci Creative Commons – Uveďte původ – Neužívejte komerčně 4.0 Mezinárodní. Licenční podmínky jsou dostupné zde: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode.cs>

Lektorovali:

PhDr. Robert Kolár, Ph.D., Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

Mgr. Jan Křeček, Gymnázium Elgartova, Brno

Verze publikace: VI/2022

Vydal

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.,

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1,

www.ucl.cas.cz,

v Praze roku 2023

jako 42. svazek edice *Seminář České knihnice*.

Redigovala Petra Hesová.

Grafická úprava a sazba Stará škola.

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2023

Edici *Seminář České knihnice* řídí Robert Kolár.

VIKTOR DYK: KRYSAŘ (1915)

Sedmatřicátý svazek edice Česká knižnice *Dramata a prózy* je spolu s dvaatřicátým svazkem *Pět básnických knih* reprezentativním výběrem z obsáhlého díla Viktora Dyka. Oba svazky edičně připravila Zina Trochová a komentářem opatřil Jaroslav Med, autor poslední dykovské monografie (Med 1988). Svazek věnovaný Dykově divadelní a prozaické tvorbě obsahuje dramata *Zmoudření Dona Quijota* (1913, premiéra 1914) a *Veliký mág* (1914, premiéra 1915), ranou prózu *Stud* (1901), povídkový soubor *Píseň o vrbě* (1918) a novelu *Krysař* (1915).

Posledně jmenovaný titul byl dokončen v září 1911 a stejně jako většina autorových prozaických textů vyšel nejprve časopisecky. Vycházel na pokračování v letech 1911 až 1912 v Dykem redigovaném *Lumíru* s titulem *Pravdivý příběh o Krysaři*. Původní název zřetelně odkazuje k folklorní tradici a knížkám lidového čtení (Hodrová 1986: 222), což odpovídá skutečnosti, že tvůrce v novele využil námět středověké starosaské legendy. Krysař podle ní neobdržel svou předem vyjednanou mzdu od představitelů města Hameln za vyhnání krys, a proto z pomsty pomocí kouzelné píšťaly zavedl děti a mládež do hory Koppel, která se za nimi zavřela, a pak je pod zemí dovedl do Sedmihradska. Tato pověst, již byl vysvětlován původ saského osídlení v Sedmihradsku, se datuje do 13. století.

V období romantismu a novoromantismu byla tato látka v literatuře frekventovaně zpracovávána a byla přitom čím dál více zdůrazňována nadčasová, symbolická rovina. Dyk se s tímto námětem seznámil s nejvyšší pravděpodobností prostřednictvím básnické skladby Johanna Wolfganga Goetha *Rattenfänger* z roku 1795, jejímž prizmatem pověst četl (viz Adamová 1968). Polomytická postava krysaře výrazně rezonovala rovněž v českém umění počátku 20. století, o čemž svědčí kupříkladu akvarel Hanuše Schwaigera *Krysař* (1909) a povídka Františka Langera *Krysař a holky* (1910, v souboru *Zlatá Venuše*). Dykovo autorské zpracování se v mnoha aspektech odlišuje od dosavadních literárních adaptací. A to i žánrově: zatímco v předchozích zpracováních se vždy jednalo o básnický tvar, Dyk přistoupil k novele, jistě pod vlivem novoklasicismu (viz dále). Podstatné jsou rovněž fabulační proměny: jako jediný se jeho krysař zamiluje, jediné u Dyka dojde k záhubě všech obyvatel města (se dvěma výjimkami: rybářem Seppem Jörgenem a nemluvnětem), a nikoliv pouze dětí. Rovněž motiv Sedmihradska v Dykově podání přerostl do symbolické roviny: z konkrétního geografického pojmu se změnilo v zemi sedmihradskou, „ve vysněnou říši nikdy nesplněných a nesplnitelných ideálů, v zemi, která zahojí všechny bolesti života a je jediným ‚řešením‘ všech protikladů reality“ (Adamová 1968: 68). Autor také posunul pověst na časové ose o tři století dopředu tím, že do 16. kapitoly novely vkomponoval postavu Fausta (jenž má ovšem u Dyka funkci svůdce Mefista). Původ pověsti o Faustovi je kladen do 16. století a vzhledem k vlivu novoklasicismu, který s oblibou využíval historické látky, není náhodné, že do téhož období umístil Dyk rovněž zmíněné drama *Zmoudření dona Quijota* a skladbu *Guiseeppe Moro* (1911), vytvořené bezprostředně po roce 1910.

Postava krysaře je přitažlivá i pro současné umělce. Podle Dykovy novely natočil Jiří Barta roku 1985 stejnojmenný animovaný film. Jeden z vrcholů české animované tvorby inovativně kombinuje loutky (lidské postavy) a živá zvířata (krysy, v něž se posléze promění i obyvatelé Hameln). Velmi populární se stal muzikál *Krysař* s premiérou v roce 1996, který již ve volnější adaptaci vytvořil hudebník Daniel Landa. A režisér F. A. Brabec o sedm let později natočil stejnojmenný film, volně inspirovaný jak Dykovým zpracováním, tak Lando-vým muzikálem. Jeho výroba byla experimentální, snímek byl natočen „v přímém přenosu“, během pouhých čtyřadvaceti hodin.

KONTEXT

Viktor Dyk (1877–1931) je spolu s Fráňou Šrámkem, Stanislavem Kostkou Neumannem, Františkem Gellnerem, Karlem Tomanem, Jiřím Mahenem a Josefem Machem řazen ke generaci tzv. buřičů, případně anarchistických buřičů, kteří vstupovali do literatury na předělu 19. a 20. století. S velkým časovým odstupem zavedl název této generace literární historik František Buriánek ve své monografii *Generace buřičů* (1968). Badatel interpretoval její představitele z marxistických pozic ideologicky, jako kritiky kapitalistického společenského zřízení, jakési předchůdce proletářských básníků, kteří pro společenskou nápravu ještě neznali zbraň ve formě revoluce. Ve skutečnosti se tito tvůrci „bouřili“ proti většinové, „měšťácké“ společnosti, již vnímali velmi negativně, nejen kvůli přetvářce a pokrytectví, ale především z důvodu absence jakéhokoliv duchovního přesahu typického měšťáka, jehož zajímají výhradně majetkové poměry. Dalším aspektem, který ve svých textech buřiči kritizovali, byla ustrnulost středostavovské společnosti pro množství nepsaných konvencí, návyků a pravidel, jimiž se řídila. Ty pak zejména mladým lidem nedovolovaly projevy svobodné vůle a byla po nich vyžadována výhradně slepá kázeň a disciplína.

Požadavek svobody sblížil buřiče v první dekádě 20. století s dobově oblíbeným až módním anarchismem, což bylo politické hnutí hlásající bezvládní a z toho plynoucí absolutní svobodu jedince. Dyk si jako jediný z ústřední pětičlenné buřičů anarchistickým obdobím neprošel, a naopak již od konce 19. století, obzvláště po prosincových bouřích v Praze roku 1897, čím dál více inklinoval k nacionalismu. Byl rovněž politicky aktivní, roku 1911 se stal členem Státoprávně pokrokové strany a po založení republiky byl nejprve poslancem a od roku 1925 dokonce senátorem za národně demokratickou stranu.

Jak v politice, tak v literatuře byl Dykovu autorskému typu vlastní romantický rozpor mezi ideálem a realitou. Umělec si vytvořil ideál soběstačného českého národa či mravně silného jedince, s nímž se ovšem skutečnost ani v nejmenším neshodovala, a proto ji nemilosrdně kritizoval. Tento rozpor se projevil i v *Krysaři*, kde přízemní realitu a banalitu reprezentují hamižní hamelnští měšťané, zatímco krysařova neznámá a ambivalentní identita odkazuje k figuře romantického poutníka či přímo věčného Žida Ahasvera (což protagonista sám reflektuje). Krysař přitom vystupuje nenápadně, nechce ani v nejmenším ve městě budit pozdvižení, avšak jeho „buřičství“ se projevuje bez jeho vědomí, Hamelnští, kteří „jasné věci milovali“ (Dyk 2003: 423), jsou provokováni jeho jinakostí a tajemností.

Již výše jsme zmínili, že *Krysař* náleží v Dykově díle svým vznikem do stejného období jako *Zmoudření dona Quijota* a *Guiseppa Moro*, tedy do prvních let druhé dekády 20. století.

Přestože se jedná druhově i žánrově o zcela různorodé texty, tragédii, básnickou skladbu a novelu, mají společné jak situování děje do 16. století, tak autorskou adaptaci cizího námětu. Jiří Opelík k tomu poznamenává následující: „Hromadné Dykovo opření se o cizí látky, k nimž se 1910–11 uchýlil, není z hlediska jeho metody nikterak nepochopitelné ani neorganické. Dyk byl i dříve, byť na jiný způsob, citátový autor, ne nadarmo byl nazýván poeta doctus“ (Opelík 1974: 226).

Zmíněná trojice Dykových stěžejních děl představuje osobitou literární artikulaci jeho myšlenkového i niterného přerodu z „bořitele“ na „stavitele“, jak to umělec sám vyjádřil v básni *Prolog poetický* z roku 1912. Podle Jaroslava Meda to, „co tvořilo základní ideovou a existenciální problematiku Dykova dosavadního díla — rozpor mezi ideální vizí a žitou skutečností, konflikt víry a nadosobní povinnosti se skepsí a pochybností o daném úkolu, iluze a deziluze, vzpoura a smíření s osudem i tragika výjimečného individua —, to všechno je shrnuto v této trojici jako předpoklad básnickovy budoucí syntézy, která chce překonat veškerou konfliktnost oddaností národnímu úkolu“ (Med 1988: 152). V *Krysaři* je tento Dykův umělecký přerod spatřován především v nadějeplném závěru, kdy přežije jedině rybář Sepp Jörgen a jako příslib nadějně budoucnosti odchází hledat ženu, která by dala nemluvněti napít mateřského mléka. Jestliže se Dyk rozhodl snést sen na zem a učinit jej dosažitelným a „reálným“, pak to podle Jiřího Opelíka nemohl „provést aristokratický smělec krysař, to mohl učinit jen demokratický plebejec Jörgen. To nemohl učinit prokletý básník, to bylo pouze v moci básníka ‚stavějícího‘“ (Opelík 1974: 230). Je tedy patrné, že Dyk se v *Krysaři* s buřičstvím kriticky vyrovnává a nadále jej prostřednictvím protagonisty a jeho smrti nepovažuje za životaschopné.

LITERÁRNÍ DRUH A ŽÁNŘ

Krysař je prozaický epický text, jehož přesná žánrová identifikace je naprosto zřejmá a nezpochybnitelná, jedná se o novelu. Tedy prozaický žánr, který se nejen svým rozsahem pohybuje mezi povídkou a románem. Na rozdíl od povídky není novela založena na rozvinutí jediného nápadu a má složitější významovou strukturu, stejně jako povídka má výraznou pointu. Oproti románu se novela vyznačuje omezeným počtem postav a lineárním vyprávěním bez dějových odboček a dodržuje rovněž trojí jednotu: děje, místa a času.

Nejen pro svou žánrovou čistotu, ale rovněž z důvodu převzetí cizího námětu a časového ukotvení do 16. století (tedy období renesance) je *Krysař* oprávněně vnímán jako novoklasicistní text. Což odpovídá i dobovému kontextu: v téže době vznikají povídky bratří Čapků zahrnuté později do sbírky *Zářivé hlubiny* (1916), František Xaver Šalda vydává programový článek *Novoklasicismus* (1912), o málo let později má premiéru tragédie Otakara Theera *Faëthón* (1916) a Antonín Sova píše novelu *Pankrác Budecius, kantor* (1916). Novoklasicistní literatura se v českém prostředí projevila krátce před první světovou válkou i v jejích prvních letech, avšak poměrně intenzivně. Dávala přednost intelektuálně náročné tvorbě, v níž se stylově a tvarově dokonalé dílo co nejrozhodněji osvobozovalo od autorského subjektivního prožitku, příznačného pro směry konce 19. století (impresionismus, symbolismus, dekadence). Tíhla k těm obdobím literárního vývoje, v nichž vládl přísný tvarový řád a abstraktní stylová jednotu, myšlenková kázeň a logika (antika, renesance), s oblibou aktualizovala antická či obecně historická témata a žánrově dávala přednost zejména tragédii a novele.

Postavy novoklasicistní prózy nebyly charakterizovány svými emocemi a náladami, ale vykresleny prostřednictvím objektivnějších ukazatelů těchto citů, aby se tak zdůraznila jejich nadosobně osudová dimenze a tragika nutnosti. Podle Meda nevládne v *Krysaři* v součinnosti s novoklasicistními vzory „objektivní historický čas, vše se odehrává v jakémsi mytickém bezčase, v němž se měří čas proměnami hrdinova života; básníkův niterný prožitek je zašifrován do symbolu, který je velmi vzdálen autorovu subjektivnímu prožitku“ (Med 1988: 155).

KOMPOZICE

Novela je rozvržena do šestadvaceti krátkých číslovaných kapitol. Podle Františka Všetického (Všeticka 2005: 114–115) se Dykova próza vyznačuje důsledným skladebným propracováním, což odpovídá zákonitostem novoklasicistní poetiky. Tato důmyslnost se projevuje obzvláště diadickým neboli podvojným principem, který může souviset s romantickým založením autora, „v němž se neustále sváříl odvěký rozpor mezi snem a skutečností, mezi ideálem a realitou“ (tamtéž: 117). Diadickým principem se vyznačuje výstavba většiny (konkrétně patnácti) kapitol, v nichž obvykle vystupují pouze dvě postavy. Téměř ve všech těchto případech je nejčastější variantou krysař plus druhá osoba (Agnes, Jörgen, Kristián, ďábel, Faustus, matka Agnes), což se významně podílí na postupném odkrývání krysařova charakteru a koresponduje se specifickou dialogičností textu, o níž bude pojednáno níže. Diadickému principu ostatně odpovídá i vzájemný vztah krysaře a rybáře. Opelík obě postavy vnímá jako siamská dvojčata či komplementární dvojníky ne nepodobné dvojici Jiřího Jesenia a Jana Veselého z Olbrachtova románu *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919) (Opelík 1974: 229).

Dalším podstatným kompozičním aspektem jsou anticipace, jejichž původcem může být některá z postav, snová aktivita jiných postav či přímo vypravěč. V sedmé kapitole promlouvá krysař k Seppovi: „Snad jsi zrozen pro něco lepšího, nejsi-li zrozen pro štěstí.“ (Dyk 2003: 419) a zjevně tím přímo předjímá osud rybáře, který se jako jediný z Hamelnských zachrání a stane se tak s nalezeným miminem obnovitelem lidského života. V šestnácté kapitole zase Faustus poznamenává ke krysaři: „Vadí vám vaše srdce, příteli. Muž, který hloubá, neměl by nikdy mít srdce. Uvidíte, že na ně zhynete“ (tamtéž: 450). Jedná se rovněž o přímou anticipaci krysařovy smrti, který nejprve pro nešťastnou lásku k Agnes (a nikoliv kvůli nevyplacení odměny) odvede obyvatele Hameln do propasti a následně do ní sám skočí. A konečně v osmnácté kapitole prozrazuje Agnesin pohled budoucí tragédii, ke které dojde o dvě kapitoly později: „Snad by nebyl krysař odešel, kdyby byl viděl výraz jejích očí“ (tamtéž: 458). Anticipační ráz mají i sny truhláře Gottlieba Frosche a krejčího Bonifáce Strumma v desáté kapitole. V truhlářově snu se tisíc postelí promění v tisíc rakví a obdobně tisíc Strummových oděvů se změní v tisíc rubášů. V obou případech způsobí tuto proměnu předmětů krysař, který zde předvídá děj i ve snové sféře.

Závěr novely je akcentován prostorově i časově: téměř všichni Hamelnští totiž zahynou v propasti na hoře Koppel, jež má charakter strašlivého místa (*locus horridus*). K hromadné smrti měšťanů nadto dojde v den sváteční, ježž autor zdůraznil trojím opakováním v předposlední kapitole:

Je nedělní den a bylo by třeba zvoniti k požehnání. Ale zvon chrámový se neozývá.

Je nedělní den a měšťané Hameln, jejich ženy, synové i dcerky měli by se procházeti po březích. Ale hráze jsou pustý.

Je nedělní den, den, kdy se vyfintění hejskové a rozesmáté frejírky posmívají nejvíce Jörgenovi; dnes však se nikdo nesměje.

(Tamtéž: 471–472)

Podle Všetičky je novela rovněž zarámována, a to situačně: „Na začátku přijde krysař do města Hameln a na konci z něho odejde, jeho odchod však není běžným vzdálením se, má naopak katastrofální ráz a dosah, poněvadž pomocí své píšťaly zničí (až na dvě osoby) obyvatelstvo města Hameln a zároveň také sebe“ (Všetička 2005: 119).

TÉMAT A MOTIVY

Na nejobecnější abstraktní rovině můžeme téma Dykovy novely vnímat jako konfrontaci či střet většinové konvenční společnosti (obyvatelé Hameln) a nekonvenčního, pro ostatní stěží pochopitelného jedince, přicházejícího odjinud (krysař). Této antinomii se přiči pouze Agnes, která se do krysaře zamiluje, a rybář Sepp, který není — a to svým omezeným chápáním i místní příslušností k řece za hradbami — součástí městského kolektivu. Krysařova výlučnost je zjevná jeho jednáním, charakterem i fyzickým zevnějškem, jak o postavě píšeme níže.

Ústřednímu tématu jsou podřízeny všechny složky motivické výstavby textu, vedle zmíněného dvojčlenného charakteru prostředí je to především milostná láska. Láska, již mezi sebou pocítí Agnes, dosud zvyklá na jiný, nejspíš poněkud utilitárnější vztah s majetkově založeným Dlouhým Kristiánem, a krysař, pro nějž je tento cit zcela nový. Právě kvůli tomuto citu se krysař Hamelnským pomstí, tedy nikoliv z důvodu nevyplacení zasloužené odměny za očištění města od zákeřných a ohyzdných hlodavců. Nejprve chce naopak město ušetřit pro Agnes:

„Mohl bych zahubiti Hameln. Mohl bych zničiti Frosche a Strumma. Mohl bych učiniti, že by nezůstalo živé bytosti v opuštěných městských zdech. To všechno mohl bych učiniti. Nechce se mi...

Bůh žádal deset spravedlivých, aby ušetřil Sodomu a Gomoru. Chci býti skromnější Boha.

Stačí mi jediná žena.

Ušetřím Hameln pro tebe, Agnes.“

(Dyk 2003: 427)

Teprve po dobrovolné smrti dívky naznačenou katastrofu města vykoná, jako by se jednalo o pomstu za její sebevraždu:

Nic není jiného, co by mohlo uleviti jeho bolesti. Nic není jiného, co by mohlo přehlušiti hrozný smích této šílené [Agnesiny matky]. Nic není jiného, co by mohlo pomstíti ho za Hameln. Aťsi mluví konšelé o stu rýnských. Ne proto zazní píšťala krysařova.

(Tamtéž: 466)

Když tedy zvuk jeho píšťaly poprvé zazní „plně a mocně“, jsou jím přilákáni všichni měšťané, jež dovede k propasti na hoře Koppel, kde naleznou smrt. Sám pak píšťalu do propasti upustí a skočí za ní, ukončí tedy svůj život obdobným aktem jako jeho milovaná, nejspíše právě z nešťastné lásky. Vespólná smrt měšťanů a krysaře ovšem rozhodně nesmývá vzájemné difference mezi nimi, nenivelizuje jejich životní osudy. Pomineme-li očividný fakt, že krysař jako jediný ze všech padá do propasti z vlastní vůle, jedná se především o odlišné vnímání smrti. Zatímco krysař si je vědom konečnosti svého bytí ve chvíli tělesné smrti, Hamelnští kráčejí na horu Koppel téměř s radostí. Podle místní pověsti, kterou Agnes vypráví její matka, jsou měšťané přesvědčeni, že z propasti vede cesta do země sedmihradské symbolizující zemi za slíbenou, rajskou zahradu, v níž naleznou spásu v intencích křesťanské eschatologie:

Ano, jde se v zemi sedmihradskou. Ano, země sedmihradská čeká. Ano, je možno jinak žítí. A všichni, muži, ženy, děti, opouštěli blátivý život Hameln v touze, kterou napovídala krysařova píšťala.
(Tamtéž: 468)

Pád do propasti je tak za svůdného zvuku píšťaly vnímán kráčejším davem jako přechod z pozemského mrzutého živobytí do nadpozemského království, jakkoliv reálně se jedná o vertikální cestu dolů, nikoli vzhůru.

ČAS A PROSTOR

Děj novely je zasazen do hanzovního města Hameln (ležícího v Dolním Sasku nedaleko Hannoveru) a jeho nejbližšího okolí bez přesného časového určení. Přestože původně se jednalo o středověkou legendu, zakomponováním postavy Fausta Dyk časové zařazení novely znejasnil. Čas příběhu ovšem není tolik podstatný jako prostorové souřadnice, které se mnohem více podílejí na rozvíjení příběhu i charakteristice postav.

Topografie města Hameln není podrobněji popsána, známe v podstatě jen její dominanty, chrám svaté Trojice a radnici, a některé další významné orientační body, jako je kašna se sochou Neptuna, hostinec U Žíznivého člověka nebo nevěstinec U Svatého Ducha. Jako celek je sídlo krysařem vnímáno jako „hnusné město, město malých životů a malých srdcí“ s „protivnými hradbami“ (Dyk 2003: 457).

Město je přitom nejen svými skutečnými, ale především mentálními hradbami zřetelně odděleno od svého okolí. Hamelnští žijí své spokojené životy a vytvářejí téměř jednotný městský kolektiv, a přitom jsou ostražití vůči jakémukoliv zásahu zvenčí, který může jako jediný narušit jejich pevný a závazný řád. A právě odtud, jako cizorodý element přichází krysař, jakýsi potulný deratizátor, který nemá žádný domov, není spjat s žádným konkrétním místem. Jedná se o postavu v neustálém pohybu, postavu migrující, která „jako Ahasver jde z města do města, z jihu na sever, ze západu na východ“ (tamtéž: 408). Právě z důvodu jeho jinakosti vnímají občané Hameln krysaře jako latentní nebezpečí, jakkoliv on sám je svým vystupováním zpočátku nechce nijak znepokojovat či dokonce provokovat. Krysařova odlišnost láká hned od začátku jedinou postavu ze všech Hamelnských, a sice dívku Agnes. A je to také ona, do které se krysař zamiluje a kvůli níž by byl ochoten opustit svůj nezakotvený život a stát se jejím životním partnerem, jak si to představuje v jedenácté kapitole:

Myšlenka, že by mohl se dáti připoutati, zdála se mu směšnou a absurdní. Ale směšná a absurdní myšlenka se vracela. A posléze nezdála se směšnou ani absurdní.

Divně bylo krysaři.

Srdce jeho stalo se těžkým, jako by nosilo hoře tisíců. A stalo se lehkým, jako by nosilo jejich radost.
(Tamtéž: 432)

Přes vzájemnou přitažlivost svým původem a dosavadní životní zkušeností tak odlišných postav, jakými jsou krysař a Agnes, pociťuje krysař nespoutanou radost, když opustí ulice města a ve volné přírodě má pocit, že rozumí řeči zvířat, ptáků, listů či vody. Zatímco za hradbami města vnímá krysař svoji svobodu a nezávislost, kvůli Hameln vnímá neklid, a když se vrátí do města, zdá se mu zavření brány jako zaklapnutí pasti. Později se tam krysař cítí „nesvobodný a přikovaný nepochopitelnými pouty“ (tamtéž: 457).

Na okraji města či v jeho bezprostředním okolí se nacházejí dvě hraniční či přechodová místa, jež hrají v novele významnou roli. Těmito krajinnými dominantami, jimž Dyk věnoval pátou a dvacátou kapitolu, jsou hora Koppel a řeka. U řeky sedává rybář Jörgen, který svým způsobem života i duševní prostotou či zaostalostí mezi měšťany rozhodně nezapadá, v řece ukončí dobrovolně svůj život Agnes. Hrobem se v závěru stává také hora, v hlubinách jejíž propasti zemřou Hamelnští i krysař.

VYPRAVĚČ

Vypravěče *Krysaře* bychom mohli nejspíše označit atributem „bezpříznakový“, jedná se o autorského er-formálního narátora, který je umístěn mimo fikční svět novely a do děje zasahuje spíše výjimečně. Tyto pasáže, převážně ironického charakteru, se ovšem vyskytují na sémanticky výrazných místech, kupříkladu v závěru kapitol. Jako ironickou až cynickou můžeme hodnotit dvacátou kapitolu, která je panegyrikem na řeku, v níž se posléze utopí Agnes.

Základní funkce vypravěče, tedy zprostředkovat, podat příběh, není patrná, avšak nikoliv z důvodu mimetického principu. Vševedoucí vypravěč zde maximálně ustupuje do pozadí z důvodu objektivizace podávaného příběhu. Dykovým záměrem zde rozhodně nebylo vyvolat dojem iluze, že se příběh přihodil v konkrétním historickém čase, jak to činili realisté. Na druhou stranu nikde nedává najevo stvořenost, fikčnost příběhu, což může souviset s převzatým a autorsky modifikovaným, nikoli původním námětem. Nezaújatost a absenci vypravěčovy osobní angažovanosti se Dykovi daří udržet po celý příběh, a to i v kompozičně vypjatých pasážích, jako jsou vstup do děje či jeho finále.

POSTAVY

Klíčovým aktérem je přirozeně titulní krysař, k němuž se všechny další postavy určitým způsobem vztahují. Tyto komplementární postavy jsou jeho protihráčem (konšelé), konkurentem (Dlouhý Kristián), svůdcem (Faustus), poučovanou spřízněnou duší (Sepp Jörgen), případně dočasnou partnerkou (Agnes). Na rozdíl od nich je krysař postavou anonymní (čehož posléze zneužijí konšelé, když mu odmítnou vyplatit odměnu), postavou vnitřně i zevnějškem protikladnou, navíc postavou bez minulosti. Podle typologie Daniely Hodrové je pro-

tagonista typickým představitelem postavy-hypotézy, hrdiny vzpírajícího se jednoznačnému výkladu. Na jeho ambivalenci upozorňuje nesoulad mezi vznešeným oděvem („přiléhavý sametový kabátec“ a „úzké nohavice“) a bílými rukama („drobné a jemné jako ruce paní“) na jedné straně a nízkou profesí na straně druhé. Vystupuje jako pragmatik, neústupně vyžadující odměnu za odvedenou práci, ale zároveň jako mág, osobující si božskou moc vládce nad životem a smrtí Hamelnských zásluhou své píšťaly.

Postavy jsou pojmenovány symbolicky, jméno postavy ovšem mnohdy neodpovídá jejímu jednání, Dyk zde zjevně využívá hru se jmény. Kupříkladu etymologie ženského jména Agnes odkazuje k beránku Božímu, tedy k oběti, a znamená „neposkvrněná, čistá“. Agnes je sice popisována jako nevinná, ale její chování takto jednoznačně rozhodně není. Podobně Kristián znamená „křesťan, zasvěcený Kristu“, avšak ani tento pozitivní atribut neodpovídá skutečné charakteristice postavy. Substantiva krysař i Kristián se dále shodují v tom, že svou fonetickou podobou odkazují ke krysám, ovšem s tím rozdílem, že Kristián má jako správný měšťan svoje jméno.

Nejednoznačnost krysařovy identity je předznamenána již jeho vstupem na scénu: „Nejmenuji se; jsem nikdo. Jsem hůř než nikdo, jsem krysař“ (tamtéž: 405). Mluvčí zde přesně vystihuje svoje sociální postavení, protože je člověkem neusazeným, kočovným a nemajetným, patří podle tehdejší (ale i současné) hierarchizace k nejnižší společenské kategorii. Tato pohrdlivá pozice ostře kontrastuje s rolí, jakou krysař v průběhu děje převezme, když se stane pánem životů hamelnských obyvatel.

Jaroslav Med charakterizuje krysaře výstižně jako typ „romanticky vypjatého individualisty s titánskými sklony; v něm je zosobněn ideál romantického iluzionismu, pro který má sen větší hodnotu než realita“ (Med 1988: 157). Jeho tragika podle badatele není dána pouze situací výjimečného jedince, ale navíc je akcentována romantizujícím rilkovským postulátem „bytí = zpěv“. Krysařova píšťala zde symbolizuje zpěv a zároveň jediný smysl jeho života („jeho píšťala znamenala život“), proto musí konec zpěvu zároveň znamenat i konec hrdiny.

V intencích výkladu krysařovy postavy jako „společenského outsidera aristokratického zrna“ (Opelík 1974: 227) lze Seppa Jörgena vnímat jako antipoda titulního hrdiny. Slaboduchý rybář také toužil o den později odejít do zaslíbené země, avšak vzdal se cesty, obětoval svou iluzi štěstí a svůj sen ve prospěch bližního, který ho potřeboval. Seppův závěrečný akt můžeme vyložit jako obyčejný, ale reálný čin, který mění skutečnost, jako pokorné přijetí životního údělu, případně jako projev jeho přirozenosti a elementárního soucitu, který nabádá k oběti. To je doslova propastný rozdíl oproti krysařovu odvedení Hamelnských do propasti, tedy de iure hromadné vraždy, který Daniela Hodrová hodnotí jako gesto „protispolečenské, přesněji protiměšťácké revolty“ (Hodrová 1986: 225). Konečně nejmladší z dykovských badatelů Marek Nagy (Nagy 2000: 80–87), vnímá *Krysaře* na pozadí Nietzscheho spisu *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872), považuje krysaře za ztělesnění dionýského principu, živlu temnoty, chaosu a iracionality, zatímco Sepp je spjat s apollinskou jasností, rozumností a jednoduchostí.

Jako kontrastní s touto na první pohled zřejmou a až příliš jednoznačnou protikladností krysaře a Jörgena se jeví rybářovo zardoušení drozda v sedmé kapitole. Sepp se zde rozhodně neobětuje, ale zabíjí z údajné pomsty za posměch od mladých dívek. Jeho čin nelze prezentovat jinak než jako usmrcení němého bezbranného tvora, a proto není jeden ze dvou přeživších obyvatel Hameln bez hříchu, jakkoliv by tomu kombinace jejich „nevinných“ statutů napovídala: prostáček a nemluvně.

JAZYK A STYL

Styl Dykova *Krysaře* je na prvním místě charakteristický svou lapidárností, „snahou po co nejúspornějším výrazu, jímž chtěl na minimálním prostoru dosáhnout maximálního účinku“ (Med 1988: 159). Proto je výrazně potlačen syžet příběhu a zůstává neobjasněna motivace jednání postav, což dává prostor síti zámlk a nápovědí. Nejedna motiv se v tomto předivu stává symbolem, jehož smysl může čtenáři uniknout (krysařova píšťala, drozd, kterého Sepp zabije, snítka jasmínu, již dá Agnes krysaři v úvodní scéně, země sedmihradská).

Výrazný dramatický spád příběhu je způsoben vnitřní dialogičností textu, jíž si jako první povšiml Jan Mukařovský (Mukařovský 2001). Souvisí především se souřadným spojováním vět, i když jejich skutečný významový vztah je jiný než slučovací. Monolog je tak podle badatele již ve svém původním stavu rozčleněn ve významové úseky vzájemně nezávislé, jež mají potenciál se osamostatnit (čehož při adaptaci novely následně využil E. F. Burian ve svém divadle D40). Text je segmentován do krátkých vět a krátkých, nezřídka jednovětvých odstavců, jež za sebou následují v rychlém sledu a často jsou navázány počáteční spojkou *A*. Podle Hodrové autorův způsob řazení a spojování vět dokonce „navozuje dojem zaklínání, víru řeči, který jako zvuk krysařovy píšťaly postupně strhuje vše, co pojmenuje, do propasti mlčení“ (Hodrová 1986: 227).

Použité jazykové prostředky odpovídají moderní době, tedy Dykově současnosti, a méně upomínají na čas příběhu. Snad s výjimkou dodnes srozumitelných historismů, jako jsou kupříkladu *konšel*, *frejířka*, *rynský* (zlatý) nebo samotné protagonistovo řemeslo. Novela je psána výhradně spisovným jazykem s určitou mírou knižnosti (infinitivy končící na *-ti*, slovosledné inverze, postpozice přívlastků).

LITERATURA

Adamová, Zuzana

1968 „Pověst o krysaři“; *Česká literatura* 16, č. 1, s. 63–71

Blahynka, Milan

1957 „Kdo je to Krysař?“, *Nový život* 10, č. 8, s. 892–894

Hodrová, Daniela

1986 Viktor Dyk: Krysař; in Milan Zeman (ed.): *Rozumět literatuře* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství), s. 221–227

Jelínek, Hanuš

1932 *Viktor Dyk* (Praha: Česká akademie věd a umění)

Justl, Vladimír

1957 „O Viktoru Dykovi“; in Viktor Dyk: *Krysař a jiné prózy* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), s. 7–33

Lukeš, Milan

1964 „Dykovo drama“; in Viktor Dyk: *Zmoudření dona Quijota. Krysař* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), s. 163–170

Med, Jaroslav

1988 *Viktor Dyk* (Praha: Melantrich)

Mukařovský, Jan

2001 [1940] „Dialog a monolog“; in týž: *Studie II* (Brno: Host), s. 89–115

Nagy, Marek

2000 „Esej o Krysaři“; *Aluze* 4, č. 2, s. 77–87

Nagy, Petr

2014 „Česká větev krysařova uměleckého rodokmenu“; *Půlnoční expres* [online], č. 12, s. 2–4; http://docs.wixstatic.com/ugd/609552_7891d2e582514751a98c59b68238d65c.pdf

Novák, Arne

1936 *Viktor Dyk* (Praha: Fr. Borový)

Opelík, Jiří

1974 „Dvě dykovské marginálie“; *Česká literatura* 22, č. 3, s. 221–230

Rutte, Miroslav

1931 *Viktor Dyk: Portrét básníka* (Praha: F. Topič)

Šalda, František Xaver

1954 [1912] „Novoklasicism“; in týž: *Kritické projevy 9* (Praha: Československý spisovatel), s. 15–28

Všetička, František

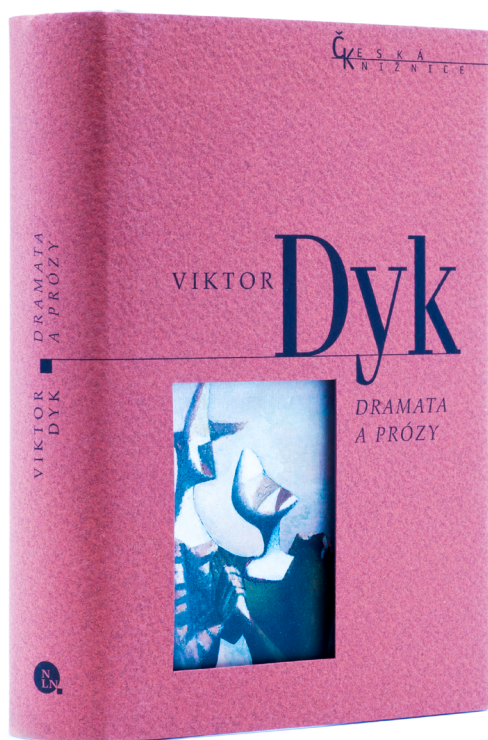
2005 *Možnosti Meleté: O kompoziční poetice české prózy desátých let 20. století* (Olomouc: Votobia)

O AUTOROVĚ

Erik Gilk (* 1973) je literární historik a kritik. Vystudoval češtinu a historii na brněnské filozofické fakultě, kde získal rovněž doktorát. Od roku 2000 působí na Katedře bohemistiky FF UP v Olomouci, od roku 2011 jako docent české literatury. Přednáší moderní českou literaturu a zaměřuje se na prózu první poloviny 20. století a polistopadového období.

O ČESKÉ KNIŽNICI

Česká knižnice přináší reprezentativní literární díla vzniklá v českých zemích od počátků našeho písemnictví po současnost. Dlouhodobě koncipovaná ediční řada, která začala vycházet v roce 1997 a dnes již přesáhla hranici sto dvaceti titulů, usiluje o zpřístupňování odborně připravených, textově spolehlivých a komentovaných vydání. Od roku 2016 edici společně vydávají Nadační fond Česká knižnice, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., a nakladatelství Host. Na vydání jednotlivých svazků přispívá Ministerstvo kultury ČR.



Viktor Dyk Dramata a prózy

Ediční příprava: **Zina Trochová**
Komentář: **Jaroslav Med a Zina Trochová**
Počet stran: **512**
Vydání: **v České knižnici první**
ISBN **80-7106-459-9**
Rok vydání: **2003**

Druhý svazek z díla Viktora Dyka (1877–1931) zachycuje v reprezentativním výběru jeho dílo dramatické, hry *Zmoudření Dona Quijota* a *Veliký Mág*, a jeho prózy, ranou povídku *Stud*, povídkový soubor *Píseň o vrbě* a novelu *Krysař*, prozaický vrchol Dykova díla. Naše edice usiluje o to, uvést pro současné generace do konkrétnějších historických souvislostí jeho dodnes hraná a vydávaná díla, a tak v celku restaurovat obraz této výrazné, silné i kontroverzní osobnosti českého uměleckého a společenského života.