

# Zapomenutá středoevropská variace: *Majitelé klíčů* Milana Kundery

MIRNA ŠOLIĆ

V roce 1956 napsal Milan Kundera hru *Majitelé klíčů* a zanedlouho se jí vzdal, údajně kvůli jejímu protičeskému charakteru. Základní kostra je ve stručnosti takováto: Jiří Nečas odchází z domu a s sebou bere dvoje klíče, svoje a rodičů své manželky Aleny Nečasové. Je druhá světová válka a mladá dvojice bydlí spolu s Aleninými rodiči ve dvoupokojovém bytě ve Vsetíně. Než se oženil, byl Jiří příslušníkem antifašistického hnutí a znovu se stává aktivním po nečekané návštěvě Věry, členky ilegální komunistické strany. Zatímco se Věra snaží utéct z budovy obklíčené gestapem, major Krůta se zabývá jenom tím, proč vzal Jiří jeho klíče. Během hry se otázka vlastnictví klíčů stává metaforou přivlastnění si interpretace historie, ale i morální zodpovědnosti za historický okamžik.

Otázka oprávněnosti individuálního jednání je v *Majitelích klíčů* důležitá jako jedna z možných Kunderových středoevropských interpretací. Dosud se toto téma většinou probíralo jen z hlediska jeho postoje k sovětské okupaci Československa a politickým změnám ve střední Evropě, podle mého názoru je ale možné interpretovat Kunderův zájem o středoevropské téma jako zájem o pochopení historického procesu samotného. Ve své hře ukazuje, že historie jeho země (stejně jako historie vůbec) není jenom historií heroismu, ale že je založena na nejasném rozdělení mezi tím, co se všeobecně považuje za heroické nebo intelektuální (například Věřino hrdinství a Jiřího intelektuální pochyby) na jedné straně, a tím, co se na straně druhé tlumočí jako historicky bezvýznamné (Krůtova starost o každodenní život rodiny a o majetek, v důležitém historickém okamžiku irelevantní).

Rozborem problému znázornění historie se budu zabývat skrze prvky, které mají vztah k časoprostorové struktuře hry a které zastírají rozdělení mezi historickou bezvýznamností obyčejného

člověka a velikostí historických hrdinů. Tato interpretace je založená na teorii dramatu Manfreda Pfistera, podle níž v dramatu, v němž na rozdíl od narativního textu chybí vypravěč, interpretují postavy z různých hledisek fiktivní svět. Podle Pfistera se dramatická komunikace děje v takzvaném vnitřním (mezi dramatickými postavami) a vnějším komunikačním kruhu (mezi dramatickými postavami a diváky) (Pfister 1988: 2).

V *Majitelích klíčů* se konflikt mezi dvěma světónázory děje ve vnitřním kruhu, kde se dialogická struktura uspořádává na základě nedorozumění postav. Naproti tomu v kruhu vnějším umožňuje čtenářská nebo divácká konkretizace pochopení toho, že se jedná o dva simultánní procesy, které společně vytvářejí historii. Pfister také zdůrazňuje důležitost neverbální komunikace (pohybů postav nebo pozice předmětů ve hře a na jevišti). Konečně je pro *Majitele klíčů* velmi důležitý proces pojmenování a významu slov. Jak říká Kundera, „každé zlo se stává v okamžiku, kdy se přijme nesprávné slovo. Tam začíná kapitulace“ (Finkielkraut 1999: 37).

Místo, kde bydlí Jiří s Alenou, je maličké: je to pokoj ve dvou-pokojevém bytě, kde žijí i Aleniní rodiče. Navíc jsou oba pokoje spojeny dveřmi. Jejich stěny jsou ozdobeny četnými starožitnými nástěnnými hodinami, které jsou nejdůležitějším předmětem v interiéru, protože major Krůta, Alenin otec, vášnivě usiluje seřadit je všechny na stejný čas. Hodiny jsou také metaforou přisvojení času a místa: jsou všude, i v pokoji mladé dvojice. Krůta sem může kdykoli vejít, aby je nařídil. Život vnímá jako neustálý rituál, který je třeba každodenně mechanicky vykonávat. Proto se na začátku hry zdá, že Jiřího útěk z vnějšího světa do klidného maloměstského života je typickým osudem intelektuála, který si na takový koncept života buď musí zvyknout, nebo proti němu bojovat.

Prostor hry je založen také na nejasném rozdílu mezi soukromým a veřejným. Soukromá funkce pokoje mladé dvojice během hry mizí. Zároveň samozřejmě nedostatek soukromí znamená nedostatek erotismu. Pro Kunderu je erotismus synonymem soukromí, zatímco pornografie synonymem politiky a agresivity. Pornografie je také výsledkem procesu pojmenování, jež omezuje

bohatství erotického výrazu na chudý slovník ideologie. V době politických mystifikací Kundera říká, že erotismus je „jedinou arénou za svobodu a sebevyjádření. Politika, se svou nekonečně jalovou aureolou vážnosti, působí jako vakcína“ (tamtéž: 41). „Nahý“ a „bezbranný“, to jsou atributy, jichž Kundera používá, když mluví o následcích sovětské okupace pro českou kulturu. Erotismus je neopakovatelný, je to umělecké dílo, pornografie je připravení o soukromí, navíc stejně jako násilí je opakovatelná: „Ruská invaze hodila Československo do ‚postkulturní éry‘ a nechala ho bezbranné a nahé před ruským vojskem a všudypřítomnou státní televizí“ (Kundera 1984: 37).

Alena koketuje s Jiřím a tančí na populární písničku z gramofonu. Různé variace refrénu se opakují během hry a stávají se jedním z jejích základních motivů. Tento moment je také koncem jejich soukromí, jediným momentem erotismu ve hře: jsou přerušeni telefonem a náhlým odchodem Jiřího. Po celou dobu hry se pokoušejí o návrat do tohoto prvního okamžiku, ale všechny jejich snahy jsou neúspěšné a vedou jenom k nedorozumění: erotická hra je totiž jedinečná a neopakovatelná, nemůže prostě pokračovat při jiné příležitosti. Erotismus se stává synonymem soukromí, domu a stability.

Násilným vstupem do soukromí bytu je návštěva domovníka Sedláčka, rovněž člena gestapa. Ten zcela postrádá erotismus a trpí komplexem méněcennosti. Má sice na sobě uniformu a v pouzdře pistoli, obutý je ale do pantoflí. Návštěva bytu jeho nájemců je nejen formalita, ale také politické právo.

Soukromí pokoje pak úplně mizí v okamžiku, kdy se pokoj stává soudní síní. Tento motiv se opakuje ve vztahu k Jiřího intelektuálním dilematům, problémům z jeho minulosti otázkou, zda je zanechání ilegálních aktivit ospravedlnitelné vlastní ochranou a soukromím. Jiří odmítá stát se součástí vyslychání. První výslech se děje v soukromém rodinném kruhu, mezi ním a Krůtou. Jako bývalý voják se Krůta tvrdošíjně snaží zjistit, proč Jiří vzal jeho klíče a zamkl rodinu v bytě. V okamžiku, kdy je jeho soukromí ohroženo, cítí se Jiří jako obviněný. Všimá si, jak se lidé mění v soudce, a začíná chápat život jako hru mezi soudci a obviněnými.

Jednotu místa (sestaveného ze dvou pokojů) strukturně přerušují jenom vize, mezihry, v nichž Jiří vyjadřuje své morální dilema a mluví o své minulosti. Doprovázejí důležité okamžiky jeho života a umožňují mu svobodně mluvit o svých frustracích. Vize jsou blízké alegorii Kristova utrpení a jeho mučednické smrti, jež se ve hře stává metaforou utrpení intelektuálů.

K specifickému vnímání času a rozdílu mezi historickou bezvýznamností a hrdinstvím odkazují i jména postav. Příjmení Krůta je odvozeno z „krutý“ a ukazuje spíše na sebeovládání, zatuchlost a formalitu než na brutálnou a nelítostní povahu. Jiřího příjmení Nečas neznamená jenom nepohodu, ale odkazuje také ke konceptu nepřítomnosti času (nečas), známému z absurdního dramatu. Zatímco Jiří intelektuálně vnímá čas jako cyklus založený na hříšících z minulosti a možnosti jejich odpuštění, Krůta jej vnímá lineárně. Jeho vnímání se zakládá na každodenních povinnostech a optimismu obyčejného českého občana, který si je jist, že nad Němci zvítězí vlasteneckou disciplínou a vytrvalostí. Zatímco Jiřímu se zdá o neexistujících budovách, Krůta se stará jen o viditelný a fyzický majetek. Na rozdíl od Jiřího jej nezajímá abstraktní osud Evropy a evropský osud omezuje na osud své rodiny.

Hra je příznačná i užíváním mnohonásobných významů slov vyjadřujících vlastnictví. Na začátku je mladá dvojice od Aleninych rodičů oddělena stěnou, ale jejich jednání je vyjádřeno dvěma významy slovesa „poslouchat“. Zatímco Alena a Jiří poslouchají gramofon, rodiče poslouchají je, ustavují nad nimi svou auditivní přesilu. Jindy, když hovoří o své roli majitele klíčů, zdůrazňuje major Krůta svou nadřazenost použitím gramatických prostředků označujících posesivitu: „Alena: Proč by bral vaše klíče, když má svoje? Krůta: Jak to, *svoje*? To nejsou *jeho* klíče“ (Kundera 1962: 15). I Krůtová vyjadřuje důležitý sémantický aspekt posesivity – Jiří je sirotek a nikdy nepoznal svou rodinu: „Nepoznal rodinu! [...] Ale protože nikdy žádný domov nepoznal, neumí si ho ani vážít!“ (tamtéž).

V první vizi, následující po scéně „poslouchání“, se Jiřímu zdá o svatbě s Alenou, ta se ale mění v gestapácký výslech mladé dvojice. „Poslouchání“ se stává „vyslýcháním“. První vize je zároveň

příkladem toho, jak se Jiřího představa a interpretace významů liší od stanoveného kontextu a jak nejistota jako charakterní vada zpochybňuje jeho intelekt: Jiří si není jist, je-li jeho manželství s Alenou výsledkem jeho lásky, nebo jenom způsobem, jak dosáhnout pocitu bezpečí a jistoty. Když se znovu ocitá před zrazenými kamarády ze své minulosti, konečně přiznává, že klíče znamenají touhu po bezpečí a domově a že oproti idealistickým představám o budoucnosti všechno, po čem touží, je Alena. Jeho zrazený kamarád Toník je první, kdo definuje klíče jako vlastnictví: „Stal se z něho majitel klíčů“ (tamtéž: 23). Idea vlastnictví a nejistoty proto vyrovnává Jiřího a Krůtu, označeného na začátku jako „obyčejný člověk“.

Krůta pak Věře vysvětluje své pojetí času. Jejich dialog se simultánně prolíná s konverzací Aleny a Jiřího ve vedlejším pokoji. Krůta ukazuje Věře v jedné nástěnných hodinách lovkyni, která výstřelem označuje poledne. Znovu se zdůrazňuje auditivní sloveso „poslouchat“ – právě když Krůta demonstruje zvuk zbraně této lovkyně, vedle se hádají Alena a Jiří. Jiří ji naléhavě prosí, aby se uklidnila a zůstala s ním v okamžiku, kdy se všechno ostatní kolem nich rozpadá. Dvojice se mezi sebou neslyší, ale jejich dialogy přímo oslovuje publikum, jež mezi nimi utváří sémantickou souvislost. Tak se Krůta a Jiří vyrovnávají, použitím různých způsobů dosahují stejného cíle: právě když si první chce přivlastnit historii jako majitel klíčů, druhý chce získat pocit jistoty pomocí emocionálního „přivlastnění“ blízké osoby.

Ke kulminaci konfliktu dochází v okamžiku, kdy Jiří zabije domovníka Sedláčka těžítkem na papír (metaforou objektu, který utiskuje jeho sny a omezuje svobodu). Smrt gestapáka je novou šancí pro zapojení se do ilegálních aktivit a únik z nejistoty. Jedinou možností, jak uniknout popravě, je teď pro Jiřího útěk. Vražda se stává také otázkou hodnoty života, tedy otázkou, zda se má celá historicky bezvýznamná rodina obětovat pro vyšší účely. Věra je přesvědčená, že Jiří musí zachránit svůj život, protože vraždou dokazuje své hrdinství a historickou důležitost. Jiří ji ale prosí, aby šla s ním, a vymýšlí si příběh o výletu do blízké vesnice. Alena ale odejít nechce, a tak se Jiří rozhodne zůstat a spáchat

po příjezdu gestapa sebevraždu. Ve třetí vizi se otázka hodnoty a smyslu životu stává otázkou hodnoty smrti. Refrén z počátku hry se mění v refrén, který Alena a gestapácký důstojník zpívají o Alenině svlékání do nicoty. Důstojník dokazuje Jiřímu, že všichni lidé jsou posedlí vlastnictvím a že historie není nic než snaha o vlastnění objektů, po nichž toužíme a jež chceme připravit o jejich roucho, tedy o jejich nezávislost.

Konečně si Jiří uvědomuje, že nevlastní nic a že pocit lásky a idea domova jsou jenom iluzí, touhou. Ve své poslední vizi vidí scénu, ve které sedí celá rodina u jídelního stolu na popravišti. V tomto okamžiku se Jiří stává nicotným, zatímco gestapácký důstojník skutečným majitelem světa. Vědom si své nicotnosti Jiří odchází a předává klíče Krůtovi, pyšně oznamujícímu své vítězství. Je na publiku, aby se rozhodlo, je-li pravým vítězem Jiří, který opouští jeviště, nebo Krůta, který dostává klíče v okamžiku, kdy se jejich majitelem stává gestapácký důstojník.

## Literatura

FINKIELKRAUT, Alain

1999 Interview, in *Critical Essays on Milan Kundera*, ed. P. Petro (New York: G. K. Hall & Co), s. 33–45

KUNDERA, Milan

1962 *Majitelé klíčů* (Praha: Orbis)

1984 The Tragedy of Central Europe, *The New York Review of Books*, 26. 4., s. 37

PFISTER, Manfred

1988 *The Theory and Analysis of Drama* (Cambridge: University Press)

*Mgr. Mirna Šolić, University of Toronto*