

# Jean-Paul Sartre a Milan Kundera

## Drama *Majitelé klíčů*

KATÉŘINA HALA

Tvorba Milana Kundery představuje pro tematicky rozsáhlý panel Česká literatura ve světě, svět v české literatuře ideální předmět. Po svém odchodu do exilu se Kundera stal jedním z největších představitelů české literatury ve světě a už před ním byl znalcem světové literatury, který se v šedesátých letech stavěl proti kulturní izolaci. V rozhovoru s Vojtěchem Jestřábem například prohlásil: „Nemohu [...] souhlasit s tím, abychom se seznamovali s nejsoučasnějšími filozofickými a uměleckými díly světa tak kuse, s takovým zpožděním. To potom totiž vede k tomu, že náš autor nemá dost možností zaujímat vztah ke všemu podstatnému, co si svět jeho doby myslí, a že se jen s velkým obtížemi dostává na úroveň rozhovoru (či sporu), jenž spolu vedou umělecká díla světa“ (Jestřáb 1962: 1). Tento rozhovor s názvem O dramatu a tak dále vznikl v souvislosti s Kunderovou dramatickou prvotinou *Majitelé klíčů* (1962). Hra byla velkou událostí české divadelní kultury šedesátých let, ale také prvním mezinárodním úspěchem Milana Kundery.<sup>1</sup> Několik málo kritiků, například Vojtěch Jestřáb, si povšimlo, že mezinárodní ohlas dramatu je dán také tím, že hra byla po formální stránce blízka tehdejší světové literatuře. Zdůrazňoval se především vztah k Ionescovi, který Kundera sám naznačil v doslovu hry. Tam dvakrát převyprávěl fabuli hry: podle něj „první příběh připomíná příběhy běžných okupačních dramát“ a druhý „vzdáleně připomíná dramaturgii ionescovského antidramatu či pseudodramatu“ (Kundera 1962: 83).

---

1) Hra byla inscenována v Národním divadle 29. března 1962 v režii Otomara Krejčí a scénografií Josefa Svobody, získala hlavní cenu umělecké soutěže vyhlášené vládou a v roce 1963 vyšla z ankety dramaturgů českých divadel (v *Divadelních novinách*) jako nejlepší hra sezony. Byla přeložena do angličtiny, francouzštiny, němčiny, polštiny, maďarštiny, ruštiny atd.

Naší vstupní hypotézou je, že odkaz na Ionesca zastiňuje souvislost s jinými francouzskými spisovateli, především s Jeanem-Paulem Sartrem. Cílem tohoto pojednání je ukázat, jak Milan Kundera naplňuje Sartrovu koncepci divadla jakožto „divadla situace“ a „divadla mýtu“, zdůraznit tematické a myšlenkové souvislosti Sartrova díla a Kunderovy hry a na závěr si položit otázku podstaty těchto souvislostí mezi Sartrem a Kunderou.

Nutno podotknout, že Sartre nikdy nenapsal knihu výhradně o divadle, ale svoje názory vyjadřoval v článcích, které později vyšly ve sborníku s titulem *Divadlo situací*. V nejdůležitějším z nich, napsaném hned na začátku jeho dramatické kariéry, Pro divadlo situací, který vyšel roku 1947 ve 12. čísle revue *La Rue*, shrnuje své pojetí dramatu a divadla. Odmítá psychologické drama, staví se proti divadlu, které nazývá psychologickým, tedy divadlu Euripidovu, Voltairovu, Crebillonovu, hlásá návrat k velké tragédii Aischylově, Sofoklově, Corneillově, „jejímž hlavním podnětem je lidská svoboda a jejímž hlavním zdrojem není charakter, ale situace“. Ani v *Majitelích klíčů* nejde o psychologický vývoj postav. Jde pouze o Jiřího rozhodnutí. Navíc jde vždy o krajní situace: „Tím nejdojemnějším, co divadlo může ukázat, je charakter, který je právě ve zrodu, okamžik výběru, svobodného rozhodnutí, který má etickou podstatu a v němž je celý život. Situace je výzvou, vystihne nás, nabízí nám řešení, je na nás se rozhodnout. A aby rozhodnutí bylo hluboce lidské, aby zachytilo člověka v celé jeho celistvosti, je třeba pokaždé vnést na scénu krajní situace, tzn. situace, které ukazují alternativy, kde jednou z možností je smrt. [...] Ponořte člověka do extrémních a univerzálních situací, které mu nechávají pouze dvě východiska, učíte, aby když si vybere jedno z východisek, vybral si také sám sebe: vyhráli jste, hra je povedená“ (Sartre 1973: 20).<sup>2</sup>

Příběh se odehrává v jednadvaceti obrazech označených číslem a ve hře jsou také čtyři tzv. vize. Právě ve vizích je nejpatrnější kompoziční souvislost mezi Sartrem a Kunderou. V žádné

---

2] Veškeré překlady z francouzštiny uvedené v této studii provedla autorka.

z nich jde o rozhodnutí a každá z nich představuje krajní situaci: Ukrýt, či neukrýt Věru? (vize I), zabít domovníka a vystavit Krůtovu rodinu smrtelnému nebezpečí, nebo ho nechat žít a riskovat život Věry? (vize II), spáchat sebevraždu, nebo žít? (vize III), zůstat s Krůtovou rodinou, nebo utéct bojovat s partyzány? (vize IV). Vize jsou krajní situace v téměř krystalicky čisté podobě. V doslovu o nich Kundera píše: „Během hry se musí Jiří čtyřikrát rychle rozhodnout. Vteřina rozhodování se promítne vždy do jakéhosi snového vidění, snového příběhu, který jsem z nedostatku lepšího názvu pojmenoval vize. [...] Vize jsou básnickým odrazem konkrétního uzlového bodu dramatu a vše se v nich k tomuto bodu přísně váže, aby dilema, v němž Jiří právě stojí, co nejvšestranněji eticky analyzovaly“ (Kundera 1962: 88).

Milan Kundera napsal dva texty, které tvoří jakýsi teoretický rámeček *Majitelů klíčů* a které nemálo vymezily smysl hry pro kritiky, badatele i divadelníky. Pojem mýtu se vyskytuje v obou. Hra vyšla poprvé ještě před premiérou v časopise *Divadlo* v listopadu 1961. Je uvedena krátkým textem, který končí těmito slovy: „Snad bych mohl říci jen to, že tato hra z okupace není historickou hrou o okupaci a že bych ji nebyl napsal, kdybych v jejím příběhu nespátroval cosi jako mýtus, který je živý a platí“ (Kundera 1961: 1). Tuto myšlenku pak Kundera rozvinul v doslovu knižního vydání (1962). Stává se z toho „mýtus malosti“ a „mýtus velikosti“.

„Cosí jako mýtus, který je živý a platí“, „mýtus malosti a mýtus velikosti“: to jsou na Kunderu, který byl vždy schopen pojmenovat literární fenomény velmi přesně, velmi podivné a mlžné výrazy. Zdá se, že ani tehdejší divadelní obcí nebyl tento odkaz na mýtus jasně a jednoznačně chápán.<sup>3</sup> Pozdější badatelské práce spojovaly hru Milana Kundery s antickou dramatikou (Stehlíková 2004). Tento vztah se však zdá být druhotný, protože Kundera nejde k antice přímo, ale dostává se k ní prostřednictvím současných dramatiků antikou inspirovaných. K nim patří samozřejmě

---

3] Například v programu k inscenaci hry v Národním divadle režisér Otomar Krejča píše: „Je těžké říci úhrnně několika málo větami, co je tím živým a platným mýtem, s nímž Kundera vstupuje do dramatické literatury.“

i Sartre a další francouzští pováleční dramatici (Jean Anouille, Jean Giraudoux). Sartre se přiklání nejen k divadlu situace, ale také k divadlu mýtu. Ve stati *Forgers of Myths: the young playwrights of France*, vydané poprvé v americké revue *Theatre Arts* (1946, č. 6),<sup>4</sup> Sartre představuje americkým čtenářům francouzské dramatiky a píše: „Když odmítáme divadlo symbolů, chceme, aby naše divadlo bylo divadlem mýtu; chceme se pokusit ukázat divákům velké mýty smrti, exilu, lásky“ (Sartre 1973: 65).

Taková představa divadla má své formální důsledky, které Sartre podtrhuje a které se také objevují ve hře *Majitelé klíčů*. Podle něj jde o „dramata stručná a násilná, občas zhuštěná do jednoho dlouhého jednání [...] dramata soustředěná kolem jedné jediné události“, v nichž je „málo herců“ (tamtéž: 67–68). Hned v první scéně jsou postavy vrženy do středu konfliktu jako v anticke tragédii, děj směřuje přímo ke katastrofě. Všechny tyto rysy nacházíme i ve hře *Majitelé klíčů*. Toto drama Milana Kundery je soustředěno v jednom dlouhém jednání bez přestávky stejně jako *Antigona* (1944) Jeana Anouilla nebo Sartrovo *S vyloučením veřejnosti* (1944), to je mimochodem také protkána vizemi. Tato formální podobnost stojí za povšimnutí, byť zde vize slouží jinému účelu a jsou jinak postaveny. U Sartra postavy v určitých momentech doslova vidí a popisují to, co se odehrává ve světě po jejich smrti, u Kundery jsou vize obrazem procesu, během něhož si Jiří uvědomuje pravý stav věcí, jsou to metaforické scény (tamtéž: 66).

Pokud si kritika nevšimla souvislostí kompozičních, tematickou podobnost mezi francouzským a českým dramatikem zdůraznila už v šedesátých letech. Tak tedy jen letmo: ústřední téma (rozhodování osamělého jedince odsouzeného ke svobodě, spoluúčast a spoluodpovědnost všech za dějiny) i kontext hry (odboj v době druhé světové válce) velice připomíná problémy i podtext Sartrových her *Mouchy* (1943), *Mrtví bez pohřbu* (1946) nebo *Špiřinové ruce* (1948).

---

4] Stať pak hojně kolovala a stávala se často úvodem k francouzské poválečné dramatice.

V *Majitelích klíčů* můžeme navíc najít i ozvěny Sartrovy filozofie. Například pojem „projektu“ je v dramaticko-poetické podobě zpracován v druhé vizi. Podle Sartra je člověk „projektem“, je to ten, kdo se „pro-jektuje“ k cílům, které si sám svobodně stanovil a které může každou chvíli svobodně změnit. To znamená, že naše minulost je úzce spojena se současným projektem každého z nás. „Já sám mohu v každém okamžiku rozhodnout o dopadu své minulosti: ne soustavnou diskusí či rozbořem a hodnocením důležitosti té či oné předchozí události, nýbrž tím, že se pro-jektuji ke svým cílům, spasím sebe i svou minulost a rozhodnu činem o jejím významu.“ Sartre uvádí jako příklad mystickou krizi v patnácti letech: „Kdo rozhodne, jestli to byl pouhý projev puberty, nebo první známka konverze? Jen já, podle toho, jestli se – ve dvaceti, ve třiceti – rozhodnu obrátit se na víru“ (Sartre 1943: 725). V *Majitelích klíčů* se Jiří musí rozhodnout, jestli zabije kolaboranta Sedláčka, který chce udat Věru. Podle jeho volby získá odchod z odbojové skupiny odlišný význam:

JIRÍ (vzrušeně): Ano! Když ho nezabiju, tak je pravda, že jsem dezertoval. Ale když ho zabiju, je pravda, že jsem odešel jako voják do zálohy a čekal s kamenem v ruce!

A postava Věry shrnuje v poetickém obraze Sartrovu teorii:

VĚRA: Co je minulost? Cesta, a nikdo nemůže vědět jaká a kam vede, teprve budoucnost tu cestu *udělá*, dá jí smysl! Žádná minulost není definitivní! Každá se dá spasit! (Kundera 1962: 50)

Zbývá poslední otázka: jaká je podstata nastíněných souvislostí? V již uvedeném rozhovoru O dramatu a tak dále Kundera rozlišoval „epigonskou poplatnost“, která se podle něj „neobejde bez toho, aby autor svůj vzor dobře znal“, a „samostatný vztah, který autor zaujme (nebo do něhož se dostane) k určitému myšlenkovému proudu“. Na otázku vlivu Ionesca na jeho drama se samozřejmě hlásil k druhému vztahu. Jak je tomu ale se Sartrem (Jestřáb 1962: 1)?

Jedna věc je naprosto jistá: Kundera Sartrovo dílo dobře znal a od mládí jej velice obdivoval. Podle svědectví Antonína Liehma přečetl frankofonní Kundera *Bytí a nicotu* (1943) ve svých devatenácti letech. Sartre byl dokonce autor, díky němuž se Kundera stal spisovatelem.<sup>5</sup> Nejenže znal Sartrova dramata (většinou přeložená právě Liehmem), ale už v roce 1947 (bylo mu osmnáct let) viděl hru *S vyloučením veřejnosti*. V rozhovoru s Liehmem se o této události zmiňuje: „Sartre, to byl můj poslední velký literární zážitek před Únorem. Vzpomínám na jeho *S vyloučením veřejnosti* v sedmačtyřicátém roce v Brně. Běhal mi mráz po zádech. Nikdy později jsem už nebyl ničím v divadle tak stržen. Po celou dobu socialisticko-realistické karantény byl pro mne Sartre poslední velkou vzpomínkou na „zavřený svět“. Když jsem mu před lety stál tváří v tvář, neumíte si představit, jak jsem byl dojat“ (Liehm 1990: 61–62). Není tedy možné, aby mladý autor Sartrem tak zaujatý jej při psaní své první hry neměl na mysli.

Vyvodil Kundera Sartrovu koncepci z jeho her, nebo znal také citované teoretické texty? Z rozhovorů i z archivu, je zřejmé, že texty nebyly přeloženy, nevyšly v Čechách ani na Slovensku, ale kolovaly. O tom, že je Kundera dobře znal, svědčí jeho doslov k souboru Sartrových dramát (Kundera 1967: 284–294). Doslov velmi zřetelně odkazuje na stať Pro divadlo situací (ovšem bez bibliografického údaje) a rozvíjí Sartrovu koncepci divadla mýtu. Tento soubor byl ale vydán později, než byla napsána hra, až v roce 1967.

Hra *Majitelé klíčů* vznikla v dramaturgické dílně Národního divadla. V rozhovoru s dramaturgem Karlem Krausem jsem měla příležitost se zeptat, jestli Kraus a Kundera pracovali se Sartrovými podněty vědomě. Kraus se domníval, že na Sartra nepřišla řeč. Zato režisér Otomar Krejča si živě vzpomínal, jak se Kundera odvolával na Sartra při neshodách během inscenování. Nejjasnějším důkazem toho, že Kundera znal Sartrovy teorie už při psaní své hry, jsou texty, které zřejmě formuloval při práci na inscena-

---

5] Rozhovor s Antonínem Liehmem, 20. května 2005, Paříž.

ci. V režijních poznámkách Otomara Krejči se objevují výrazy jako „drama stručné a násilné“, „vypjatá krajní situace“ „dramata soustředěná kolem jedné jediné události“, „drama charakteru“ a „drama situace“ (Krejča 1962: 1–12), což je vlastně doslovný překlad Sartra do češtiny. Lze tedy mluvit o přímé a vědomé inspiraci.

*Majitelé klíčů* představují esteticky velice zdařilý pokus „dostat se na úroveň rozhovoru (či sporu), jenž spolu vedou umělecká díla světa“ (Jestřáb 1962: 1–2). Promítá se v nich vliv francouzské válečné dramatiky, která se znovu objevuje v šedesátých letech, odkaz na absurdní dramatiky, která se dostala do Čech a do střední Evropy s desetiletým zpožděním a byla velkou inspirací, téměř módním fenoménem.

Přestože souvislost s dílem a s teorií Jeana-Paula Sartra je klíčová, nikdo si jí v plné míře nevšiml ani při premiéře, ani během následujících čtyřiceti let. Zajisté tomu také napomohla skutečnost, že Kundera ji sám nikde neuvádí. Jako by odkazem na Ionesca – u něhož není souvislost s *Majiteli klíčů* tak patrná – odvrátil pozornost od Sartra, ať už z politických, nebo z uměleckých důvodů.

Tato skutečnost není však tak podstatná jako fakt, že Kunderova ctižádost navázat na světovou literaturu mu umožnila najít svůj vlastní hlas a styl. V *Majitelích klíčů* se objevují všechny principy, které rozvine v dalších dílech a vyloží v druhé verzi *Umění románu* (1986): polyfonická a kontrapunktní kompozice, směs žánrů, variace. Je pozoruhodné, že právě při psaní dramatické hry inspirované Sartrem se rodí Kundera romanopisec: při úmorné práci nad dramatem, pro oddychnutí, jak sám říká (Liehm 1990: 62–63), začal Kundera psát první sešity *Směšných lásek* (1963–1991), kde ironický nadhled nahrazuje velké hrdinské gesto. Přestože se později okázale odvrátil od dramatického žánru<sup>6</sup> i od Jeana-Paula Sartra, zdá se, že tyto inspirace se zcela nevytratily: *Umění románu* začíná odmítnutím psychologie podobně jako

---

6] Ani *Majitelé klíčů*, ani jeho druhá hra *Ptákovina* (1968) nepatří do autorem povoleného korpusu.

v Sartrově stati o dramatu, postavy v románech jsou vždy „v situaci“ a poslední Kunderův esej nese divadelní titul par excellence: *Opona* (Le rideau, 2005).

## Literatura

JESTŘÁB, Vojtěch

1962 O dramatu a tak dále, *Kultura*, 29. 11., s.1–3

LIEHM, Antonín Jaroslav

1990 [1969] *Generace* (Praha: Československý spisovatel)

KOSKOVÁ, Helena

1998 *Milan Kundera* (Praha: H & H)

KREJČA, Otomar

1962 Metodická příloha, in M. Kundera: *Majitelé klíčů* (Praha: Orbis), s. 1–12

KUNDERA, Milan

1961 Majitelé klíčů, *Divadlo*, listopad, příloha, s.1–19

1962 *Majitelé klíčů* (Praha: Orbis)

1967 Doslov, in J.-P. Sartre: *Dramata* (Praha: Orbis), s. 284–294

1986 *L'art du roman* (Paris: Gallimard)

2005 *Le rideau* (Paris: Gallimard)

RIZEK, Martin

2001 *Comment devient-on Kundera?: images de l'écrivain, écrivain de l'image* (Paris–Montréal–Torino: l'Harmattan)

SARTRE, Jean-Paul

1943 *L'Être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*

(Paris: Gallimard)

1967 *Dramata* (Praha: Orbis)

1973 *Un théâtre de situations* (Paris: Gallimard)

STEHLÍKOVÁ, Eva

2004 Žádné bledničkovité nápodoby, *Academic Electronic Journal in Slavic Studies*, University of Toronto, <http://www.utoronto.ca/tsq/09/stehlikova09.shtml> [přístup 2006–06–30]

Katérina Hala, Université Paris-IV Sorbonne