

DIVADLO 1964 | 2

ERLANGENSKÁ ŘEČ

O ABSURDNÍM
DIVADLE

WOLFGANG HILDESHEIMER

Řeč Wolfganga Hildesheimera, západoněmeckého dramatika, pisáčka „absurdní hry“, jejíž obsah on sám prohlásuje za subjektivní názory, otisklény v časopise Akente 60, 1960, přinášíme v poněkud zkráceném znění.

Co je to absurdní divadlo? Je to divadlo, které obecnstvo chápe jako absurdní pro zpodobení zdánlivě ireálného děje? Nebo je to divadlo, které dějem odívá ontologický pojem absurdního — jak jej chápe Camus — aby s ním konfrontovalo obecnstvo? Dvě možnosti. Jestliže se na obě tyto možnosti podíváme zevrubněji, splynou nám v jednu. Absurdní divadlo předhazuje obecnstvu jeho vlastní absurditu, a tím slouží konfrontaci obecnstva s absurdním. Protože však obecnstvo není jen tak beze všeho ochotno přijmout filosofii absurdního, nemluvě už o tom, že by ji vztáhlo samo na sebe a chápalo samo sebe jako absurdní, chápe jako absurdní konfrontaci na jevišti. Tak vzniká podnětná vzájemnost. Divadlo a obecnstvo se navzájem jedno druhému jeví jako absurdní.

Pojem „absurdní divadlo“ je i pro obecnstvo mnohem méně osvědčený a vyhraněný než třeba pojmy, které představovaly tematický okruh obou druhých přednášek: „epické“ divadlo a „poetické“ divadlo. Méně než tyto pojmy se také vztahuje na formu. Více než tyto pojmy se vztahuje na látku, nebo chcete-li, na obsah. Hra může být „absurdní“ a „poetická“. Snad by mohla být i „absurdní“ a „epická“ — záleželo by na pokusu. Rozhodně se zdá, že existuje tolik forem absurdního divadla, kolik existuje jeho představitelů: Stupnice je velice bohatá, cítí-li se člověk v jejím rozsahu doma. Že ovšem není tak široká pro pohled zvenčí, to dokazuje fakt, že konzervativní kritika vždycky jedním dechem uvádí Ionesca i Becketta, kdežto mně se zdá, že mají společné hlavně to, že oba píšou jinak než Schiller.

Tím jsem chtěl říci, že Beckett a Ionesco mají společného málo. O málo víc než společnou vlast v absurdním. Protože však tam jsou — podle názoru absurdního dramatika — doma všichni, většina z nich aniž to ví, sotva budou mít společné právě tohle. Společné existuje tedy jen při pohlédnutí zvenčí. Zůstaňme proto při „zvenčí“, při pohlédnutí cizím publikou, které se samo za absurdní nepovažuje. Jako co se mu jeví absurdní divadlo? — Nebylo by totiž správné tvrdit, že pro obecnstvo je hlavním znakem absurdního divadla

pouze to, že se mu jeví jako „buřičské“, „antiklasické“ a „antiaristotelovské“. Obecnstvo ví, že vzpoura proti obvyklé formě není tvořivým motivem. Jestliže nastupuje pouze jako taková — třeba dadaismus — je obvykle stejně směšná jako krátkodechá. Vzpoura proti formě je tvořivým motivem jenom tehdy, jestliže obvyklá forma už nepostačuje tomu, co má být vyjádřeno. „Absurdní“ divadlo je však divadlo filosofické, a je proto spíše rebelií proti obvyklé formě vidění světa — které si slouží divadlem a manifestuje se na něm — než rebelií proti obvyklé formě divadla.

Jak si však vysvětlují to, co se přede mnou v absurdním divadle odehrává, a co mají společného divadelní hry tohoto druhu?

Vytyčme si pracovní tezi. Zní: Každé absurdní divadlo je parabola! Parabola je ovšem i „Příběh ztraceného syna“. To je však parabola zcela jiného druhu. Analyzujeme rozdíl: „Příběh ztraceného syna“ je parabola koncipovaná vědomě na nepřímé výpovědi — to jest na možnosti analogického závěru — kdežto absurdní divadlo se stává parabolou života právě tím, že v něm záměrně chybí jakákoli výpověď. Neboť život přece také nic nevyovídá. Naopak: klade permanentní otázku, na niž nelze odpovědět; tak bude argumentovat dramatik absurdního, nezahálí-li svůj argument raději v parabolu divadelní hry, jejímž tématem bude konfrontace člověka s jemu cizím světem — tedy s otázkou.

Tento argument, zastávaný dramatiky absurdního divadla, že totiž život nevyovídá nic, lze jako podobenství zobrazit v nejrozličnějších formách a v nejrozličnějších rovinách. V žádné formě a v žádné rovině však není tak zřejmá možnost analogického závěru jako v prosté přímé parabole. Parabola o ztraceném synovi fiktivním paralelním děním analogizuje jisté lidské počínání, viděné z aspektu víry. Fiktivní paralelní dění má symbolicky znázornit dění skutečné. Absurdní hra však nemůže znázornit dění analogické výpovědi, která neexistuje, problematičnosti života, protože lze těžko najít analogon k tomu, co chybí, co tedy není. Snad by bylo možno najít analogon

k tomu, že něco není, i právě jen demonstrací boliku však absurdní dlo nezobrazuje nic, spíše se identifikuje s lepě nelogičností, tím tuací, především vša jednotlivé pohledy n: obrazů poskytuje cel tedy existence absurd logem života. Modifik hra je parabolou, v to odhaluje didaktickou absurdních her je tud čeno, mají společnot úhlu nebo v totožnost Absurdní divadlo pos to velkolepé panorám mentka, malé dábelš světa, jako například Grasse.

A tím jsem vyslovil j pro mne prototypy a matiky.

K Židliím napsal Ione i když předpokládám

Svět se mi občas zdá z neskutečností, hledání (domnívám se, že nej nictvím svých postav, kromě svého strachu, Bytosti, které byly vy hou se jevit jenom jako směškem.

Když pro mne zůstáv ní hru? Očekávám, že

Pokud jde o poslední tím co nejobširněji v k něčemu bylo, to je vědět. Rozhodně vša už o tom, že v ní vidí — hovoří pro moji te konfrontuje diváka s pochopitelnost životu

DIVADLO 1964 | 2

URDNÍM

LE

NG HILDESHEIMER

é“, „antiklasické“ a „antiaristo-
i proti obvyklé formě není tvo-
uze jako taková — třeba dadais-
ko krátkodechá. Vzpouira proti
zhdy, jestliže obvyklá forma už
no. „Absurdní“ divadlo je však
reliv proti obvyklé formě vidění
manifestuje se na něm — než

nnou v absurdním divadle ode-
í hry tohoto druhu?

é absurdní divadlo je parabola!
ého syna“. To je však parabola
díl: „Příběh ztraceného syna“
nepřímé výpovědi — to jest na
ežto absurdní divadlo se stává
i záměrně chybí jakákoli výpo-
povídá. Naopak: klade perma-
it; tak bude argumentovat dra-
gument raději v parabolu diva-
frontace člověka s jemu cizím

y absurdního divadla, že totiž
nství zobrazit v nejrozličnějších
. V žádné formě a v žádné rovi-
logické závěru jako v prosté
m synovi fiktivním paralelním
ní, viděné z aspektu víry. Fik-
ázornit dění skutečné. Absurd-
inalogické výpovědi, která ne-
tože lze těžko najít analogon
by bylo možno najít analogon

k tomu, že něco není, tedy pro fakt, že to chybí, ale bylo by to možné
právě jen demonstrací paralelního stavu v symbolické rovině. Sym-
boliku však absurdní divadlo *nezná*, nebo jí pohrdá; absurdní diva-
dlo nezobrazuje nic, co by se mohlo v průběhu jednání odhalit:
spíše se identifikuje s objektem — s absurdním — v celé jeho velko-
lepé nelogičnosti, tím že ve formě zobrazování jistých absurdních si-
tuací, především však vlastním absurdním počínáním poskytuje
jednotlivé pohledy na situaci člověka. Teprve souhrn jednotlivých
obrazů poskytuje celý obraz. A teprve souhrn absurdních her —
tedy existence absurdního divadla jako fenoménu — se stává ana-
logem života. Modifikuji tedy svou pracovní tezi, že každá absurdní
hra je parabolou, v tom smyslu, že teprve absurdní divadlo jako celek
odhaluje didaktickou tendenci paraboly. Společným momentem
absurdních her je tudíž afinita jejich tvůrců, kteří přece, jak bylo ře-
čeno, mají společnou vlast. Nespočívá však v totožnosti zorného
úhlu nebo v totožnosti toho, co vidí.

Absurdní divadlo poskytuje tedy nejrozličnější podívanou. Někdy je
to velkolepá panoráma, jako Ionescovy *Židle*. Někdy nepatrná mo-
mentka, malé dábelké znepokojení, jakési poselství o nestabilitě
světa, jako například *Do Buffala je ještě deset minut* od Güntera
Grasse.

A tím jsem vyslovil jména dvou her, dramatu a burlesky, které jsou
pro mne prototypy a navíc ještě šťastnými realizacemi absurdní dra-
matiky.

K Židlím napsal Ionesco malou předmluvu, kterou vám chci přečíst,
i když předpokládám, že většina z vás ji zná:

*Svět se mi občas zdá zbaven pojmů a skutečnost neskutečná. Tento pocit
neskutečnosti, hledání podstatné, zapomenuté, nepojmenované reality
(domnívám se, že nejsem mimo ni), bych chtěl vyjádřit — prostřed-
nictvím svých postav, které bloudí nesouvislím a nenazývají svým
nic kromě svého strachu, své lítosti, svého selhání, prázdnoty svého života.
Bytosti, které byly vystrčeny do čehosi, čemu chybí jakýkoli smysl, mo-
hou se jevit jenom jako groteskní, a jejich utrpení není než tragickým po-
směškem.*

*Když pro mne zůstává nepochopitelný svět, jak bych mohl chápat vlast-
ní hru? Očekávám, že mi ji někdo vysvětlí.*

Pokud jde o poslední větu, předpokládám, že Ionescovi jeho hru za-
tím co nejobširněji vysvětlili němečtí kritici. Jestli mu to vysvětlení
k něčemu bylo, to je ovšem otázka, kterou bohudík nemusím zodpo-
vědět. Rozhodně však tato věta, jakož i celá předmluva — nemluvě
už o tom, že v ní vidím koncizní vysvětlení absurdního divadla vůbec
— hovoří pro moji tezi, pokud z ní vyplývá následující: absurdní hra
konfrontuje diváka s nepochopitelností, problematickostí života. Ne-
pochopitelnost života však nemůže být vyjádřena pokusem o odpo-

věd, protože by to znamenalo, že ji lze interpretovat, že život tedy je
pochopitelný. Může být zobrazena jenom tím, že se odhaluje v celé
své velikosti a nelitostnosti, a tkví v prostoru jako řečnická otázka:
kdo čeká výklad, čeká zbytečně. Nedostane ho, pokud se mu z kompe-
tentní strany nedostane vysvětlení smyslu stvoření, to jest nikdy.
Absurdní divadlo tedy zobrazuje stav, který vždycky setrvává v otáz-
ce, ať už na scéně končí jakkoli. A v tom spočívá jeden z podstatných
rozdílů ve srovnání s aristotelským a epickým divadlem, která odpo-
věd vždy dávají nebo ji aspoň naznačují. Mezi receptivními schop-
nostmi, které absurdní divadlo u diváka předpokládá, je tudíž ta nej-
elementárnější: schopnost následovat autora a udělat krok od odpo-
vědi k otázce.

„Absurdní,“ jak říká Camus, „vzniká z toho, že proti sobě stojí člo-
věk, který se ptá, a svět, který proti zdravému rozumu mlčí.“ Tak se
absurdní divadlo stává jakýmsi dějištěm symbolického ceremoniálu,
v němž divák přejímá roli člověka, který se ptá, a hra představuje
svět, který proti zdravému rozumu mlčí, to jest v tomto případě:
dává absurdní náhradní odpovědi, které nemají povědět nic jiného
než bolestnou skutečnost, že není *skutečné* odpovědi.

Neboť absurdní umění — jako ovšem každé umění — žádá od svého
obecenstva, aby je aktivně sledovalo. Jenže obecenstvo je zřídka
ochotno takto aktivně autora sledovat. Dění na scéně mu připadá
nesouvislé a nelogické. Divák si není vědom skutečnosti, že sám život
je nesouvislý a nelogický, protože *jeho* život snad probíhá v mezích
logického systému, a on proto širší souvislosti nepotřebuje a násled-
kem toho je nehlédá. V divadle očekává výseky tohoto systému: do-
bové problémy, lidi v době, vztahy mezi lidmi. Občas se taky rád
usměje satíře. Vychutná i fantastický příběh, jestliže se — jak se mu
zdá — ostře a rozhodně distancuje od skutečnosti. Absurdní však
pro něho existuje vně jeho pojmového světa. Absurdní je pro něj
absurdní. Přičemž by slova „absurdní“ užil jako synonyma pro
„bláznivý“ nebo „nemožný“. Rozhořčeně odmítá každý styčný bod,
každý opěrný bod identifikace.

Je-li mu věc *příliš* absurdní — když například dvě lidské bytosti le-
zou z popelnice — má pocit, že se mu posmívají. A to zrovna zcela
neprávem. Neboť záměrem je opak. On, divák, se má posmívat dění
na jevišti — reagovat na ně „tragickým posměškem“, o němž hovoří
Ionesco — tj. ne na jevištní dění samo — ne na parabolu, nýbrž na
její objekt: život. A tím ovšem i sám na sebe, jako na člověka,
který se ptá a nedostává odpověď.

Existují ovšem i mnohé absurdní hry, které se staly populárními, ba
které dosáhly velkého diváckého úspěchu. Domnívám se však, že to
rozhodně plyne z okolnosti, která s jejich absurditou nemá vůbec
co dělat. Viděl jsem *Čekání na Godota* v londýnském divadle Phoenix,
kde běželo nepřetržitě celé měsíce. O přestávce pokaždé odešla asi

pětina diváků. Tato skutečnost se ostatně brzy roznesla především mezi londýnskými taxikáři, kteří tam o přestávce předjížděli v celých řetězech. Zbytek publika však vždycky zůstával a srdečně, ba na londýnské poměry fanaticky tleskal. A proč? Ne proto, že se mu z jeviště podobenstvím sdělovala nějaká pravda. Nýbrž proto, že bylo svědkem fascinující interpretace fascinujícího uměleckého díla. Provedení, které způsobem hudební režie velkolepě uplatnilo stichomytickou hru mezi dvěma irskými tuláky. I odpůrce absurdního divadla, nepostrádal-li naprosto receptivní schopnosti pro řeč a rytmus, musel potvrdit, že Beckett je legitimní básník. A že jim zůstává i tam, kde se zdá, jako by ho látka sváděla k monománii.

Dalším velkým úspěchem byla Ionescova hra *Nosorožec*. Tento úspěch však vyplynul z toho, že hra není absurdní hra. V jejích — mnohdy skvělých — dialozích je sice obsažen prvek absurdního, ale jinak tu autor pracoval prvky zcela prosté paraboly, která nezůstává v ničem pozadu za zřetelností podobenství o ztraceném synovi.

Zdržme se na chvíli u této hry. Demontrace, co absurdní hrou *není*, druhotně objasňuje žánr absurdního divadla.

Obsah by mnozí z vás mohli znát. V provinčním městě se měšťané — jeden po druhém — mění v nosorožce. Výklad je nasnadě. Provinční město je náš svět. Měšťané jsme my. Metamorfóza představuje proces zploštění, nebo zmasovění, nebo ohlupování — jak tomu zrovna chce kdo říkat — kterému, jak známo, všichni podléháme. Nosorožci jsme tudíž my v nepříliš vzdálené budoucnosti. Tedy dobová hra, která pracuje se symboly.

Jeden z občanů zůstává této proměny ušetřen. Nechybíme, domníváme-li se, že přežívající ztělesňuje pozitivní princip hry. Tento pozitivní princip však v sobě nic nezahrnuje, nýbrž existuje jediný a sám v protikladu a jako protiklad negativního principu, který jej podnítl. Nevypovídá nic než kategorický imperativ: člověk ať se nestává nosorožcem. Tím se hra mění v morální lehrstück. Ptejme se teď sebe, jak se to dělá, *nestát se nosorožcem*; prostřednictvím hry dostáváme odpověď: tím, že se proti tomu budeme bránit. Jenže tato odpověď není jednoznačná. Neboť nikde není zcela jasné, představuje-li tato proměna volní akt, tiché odevzdání, osud nebo trest. Rozhodně ji vyvolává anonymní vyšší autorita. Hra tedy zobrazuje úspěšný boj jednotlivce s osudem a je to klasická divadelní hra. Jenže vlastně není ani tou. Neboť zůstává zcela otevřeno, zda se náš hrdina, vteřinu poté, co jsme mu aplausem pogratalovali k jeho odolnosti, přece jen ještě nestane nosorožcem. Možnost tu pořád je. Kdybychom to věděli, zobrazovala by hra bezmocnost jednotlivce proti vůli vyšší instance a byla by tragédií podle antického vzoru. Tou ovšem není, protože jinak by závěr boje musel zpětně ovlivnit průběh jevištního dění. Hra však kromě prognózy nemá závěr. Pro didaktickou cenu paraboly je lhostejné, jestli se hrdina proměnil, nebo ne. Výpověď

zůstává stejná: všichni se stáváme nosorožci. A tím jsme zase na začátku.

Tak okolnost, že se hra záměrně a zjevně schematicky prohřešuje proti dosavadním dramatickým pravidlům, neznámá ještě, že je to absurdní hra, ani tehdy ne, jestliže nese sekundární znaky absurdního. Ani metamorfóza není prvkem absurdního, nýbrž prvkem pohádkové hry. Máme tudíž co dělat se zvláštním produktem koncise: s hermafroditem. Hra představuje katastrofu, která ovinuta komentujícím a konstatujícím dialogem, neovlivněna lidskými slovy a činy, jako sytý nosorožec klidně a líně kráčí čtyřmi akty, aniž skýtá jednajícím postavám možnost zasáhnout. Jednotlivec sice může být schopen ubránit se sám proměně — jeden to taky udělal — ale ostatní zachránit nemůže. Hra je tedy srozumitelná jako pohádka pro děti, lze ji vyložit jako alegorii, ale v jejím výkladu je skryta její vnitřní nelogičnost.

Bylo řečeno, že Ionescova síla je v tom, že dovede docela všední, banální výchozí situaci jakýmsi stupňováním jí samé dovést ad absurdum. No, něco takového v *Nosorožci* dělá, vždyť v každé jednotlivé figurě prvního obrazu už vězí malý nosorožec — ale zdá se mi nepsprávně tvrdit, že Ionescova síla je v této důslednosti ad absurdum. Jeho nejsilnější hra — sám ji považuji za jedno z mistrovských děl moderního dramatu — *Zidle*, už v oblasti fantastického začíná. Figury, konstelace a situace jsou fantastické, anebo při nejmenším aspoň surreálné. A přitom právě tato hra odhaluje v podobenství velkolepý pohled na určité aspekty vnitřního světa. Umění absurdního divadla totiž *nespočívá* v tom, že by obecnost urovnávalo cestu, že by mu budovalo oslí můstky ze skutečnosti do neskutečného, surreálního, groteskního, tím že by opatrně a obecně proměňovalo skutečnost. Spočívá spíš v tom, aby obecnost zabydlovalo ihned, hned jak se zvedne opona, v oblasti absurdního, aby způsobilo, že se tam obecnost cítí jako doma, když už tam stejně — podle autorova názoru — doma je, aniž o tom ví; v problematičnosti života, který nic nevypovídá. Má se tam cítit tak doma, že přijme-li jednou výchozí situaci, nemůže už je vyvést z rovnováhy sebeabsurdnější element, vždyť přece i on je jenom logickým důsledkem výchozí situace. Jen tímto způsobem a jen v této poloze se může uskutečnit absurdní parabola. Vývoj našeho vidění světa s sebou nese, že si dnes umělec může osobovat největší svobodu výrazu: ale jen pokud — alespoň uvnitř jednoho díla! — nemění modus výrazů, to jest styl. Tachistický obraz může být velikým uměleckým dílem, ale určitě jím není, jestliže na něm někde rozeznáváme netransponovanou kytici. Neboť to protiče vnitřní, a tím elementární zákonitosti stylu. Stejně protiče vnitřní zákonitosti divadla, jestliže chce působit ve dvou rozdílných rovinách, což jak se zdá udělal Ionesco v *Nosorožci*: totiž na jedné straně v rovině předváděné paraboly, která po čtyři akty připravuje katarzi, a na druhé straně parabolickým obsahem absurdního divadla jako tako-

vého, které katarzi ořtarzi, používám-li pro katarzi tu znamená: a použití této nemohoucnosti a pochyby, absurdní hry, která si věka. Pohrdá zobraze zobrazit jen maličkou rozeně ani není v žádce tedy v rozdělení kou tezi. Nechce denkém nebo fiktivním je jobě principu, který jván hrdinou. Absurd se ještě nevybojoval člověka a nezlepšilo podle autorova založe Myslím, že absurdní za dobrou věc, i kdybývá. V divadle však něco. V divadle chce čemž musí spoléhat i částí jeho osobního i i v absurdním, ba, pr Jen kdo žije v absurd tuací a rekvizit, může mě nechci říci, že k tovat s absurdním je chtěl napsat nábožer absurdního přejít na ním vnitřnímu zvr Absurdního dramati lhostejné, jestli divad ví, že budoucnost di budoucnost člověka. kátkem. Nestaví faleš mu jeviště, dřevo, kli zoru — nejsou jeho v To, co podle něho je vidla — jeho hra všal se mohl plně rozvinou „funguje“, používá rekvizita, která dokor vystupující figury se zapotřebí, který však

n jsme zase na za-
aticky prohřešuje
nená ještě, že je to
í znaky absurdní-
růž prvkem pohád-
em koncise: s her-
nuta komentujícím
slovy a činy, jako
ž skýtá jednajícím
nůž být schopen
e ostatní zachránit
o děti, lze ji vyložit
ní nelogičnost.
docela všední, ba-
š dovést ad absurd-
v každé jednotlivé
ale zdá se mi ne-
osti ad absurdum.
: mistrovských děl
ického začíná. Fi-
i nejmenším aspek-
obeství velkolepý
absurdního divadla
lo cestu, že by mu
ného, surreálního,
řovalo skutečnost.
med, hned jak se
lo, že se tam obe-
e autorova názoru
a, který nic nevy-
ou výchozí situaci,
ší element, vždyť
ituace. Jen tímto
bsurdní parabola.
mělec může oso-
espoň uvnitř jed-
achistický obraz
i není, jestliže na
řebot to protřečí
protřečí vnitřní
filných rovinách,
edné straně v ro-
vuje katarzi, a na
vadla jako tako-

vého, které katarzi opovrhne. Nemohu chtít na divadle vyvolat ka-
tarzi, používám-li prostředků absurdního divadla. Neboť usilování
o katarzi tu znamená: přiznání, že divadlo nemůže objasnit člověka,
a použití této nemohoucnosti jako záminky k divadelní hře. Nemo-
houcnost a pochyby, cizota světa jsou smyslem a tendencí každé
absurdní hry, která se tak stává příspěvkem k objasnění situace člo-
věka. Pohrdá zobrazením reality, protože na divadle z ní lze stejně
zobrazit jen maličkou část, která nikdy nemůže zastoupit celek, a při-
rozeně ani není v žádném vztahu k postavení člověka ve světě. Ne-
chce tedy v rozdělených rolích vyprávět příběh nebo dokládat něja-
kou tezi. Nechce demonstrovat cosi typického na nějakém historic-
kém nebo fiktivním jednotlivém případě. Vůbec mu nezáleží na obha-
jobě principu, který je zastupován — nebo ještě hůře — symbolizo-
ván hrdinou. Absurdní dramatik zastává názor, že žádný boj světa
se ještě nevybojoval na divadle. Že divadlo ještě nikdy neočistilo
člověka a nezlepšilo stav, a z této skutečnosti vyvozuje jeho dílo —
podle autorova založení — trpké nebo komické důsledky.
Myslím, že absurdní dramatik může být v životě ochoten postavit se
za dobrou věc, i když je ztracená, jak už to v povaze dobrých věcí
bývá. V divadle však není na místě ani dobrá věc, ani stavět se za
něco. V divadle chce dramatik hrát svou absurdní hru-důkaz, při-
čemž musí spoléhat na to, že jeho morálka, která už zkrátka je sou-
částí jeho osobního mikrokosmu, bude transparentní i v této hře;
i v absurdním, ba, pro autora absurdního jenom v absurdním.
Jen kdo žije v absurdním, to jest prožívá absurditu života, jeho si-
tuaci a rekvizit, může ji ztvárnit v uměleckou formu, čímž samozřej-
mě nechce říci, že k tomu stačí jen absurdní vidění samo. Experimento-
vat s absurdním je stejně nemožné, jako kdyby ateistický autor
chtěl napsat náboženskou hru. Právě tak nemožné je dramatikovi
absurdního přejít na jinou formu, leda že by v něm došlo k radikál-
nímu vnitřnímu zvratu.
Absurdního dramatika nezajímají „palčivé otázky“ divadla. Je mu
lhostejné, jestli divadlo jako instituce má ještě budoucnost, nebo ne;
ví, že budoucnost divadla je stejně nadějná nebo beznadějná jako
budoucnost člověka. Rád se spokojí se scénou, jak ji nachází: s ku-
kátkem. Nestaví falešná proscénia, nevysílá herce z hlediště — stačí
mu jeviště, dřevo, klišé a prach. Experimenty — vzdor obecnému ná-
zoru — nejsou jeho věci.
To, co podle něho je třeba znázorňovat, nemá sice dramatická prá-
vidla — jeho hra však přece jen probíhá podle určitého zákona. Aby
se mohl plně rozvinout, nesmí spoléhat jen na slovo. Absurdní figura
„funguje“, používá gestiky, mimiky, a kde to nestačí, nastupuje
rekvizita, která dokonce i hraje jako partner nebo protivník. Z každé
vystupující figury se do jisté míry stává deus ex machina, kterého je
zapotřebí, který však není očekáván. Proto také hra vůbec nepředpo-

kládá vědění. Není třeba mít předem přečtený program, v kterém
stojí, že — dejme tomu — Karl Rösler, železniční úředník v penzi,
osmačtyřicetiletý, je milencem Klářiným. Počáteční situace je oka-
mžitě jasná, protože než se zvedla opona, neexistovaly mezi figurami
ještě žádné jiné vztahy než ty, které se ihned projeví. Proto se nemusí
vysvětlovat žádná předchozí okolnost, jako třeba, že A je švagrem B,
který se pozdě vrací domů a nemůže už zabránit nevěře, protože tato
okolnost by se odehrála v době, kdy divák ještě nic netuše večeřel.
Každou zmínkou o minulosti je v absurdní hře míněna kolektivní
absurdní minulost a každá připomínka budoucnosti nastupuje jako
otázka. A rovněž v konci tkví opět začátek.
Herec to někdy má v absurdním divadle těžké, protože autor vůbec
nebere ohled na jeho ješitnosti. Jistě: mohou vzniknout role, které si
velmi toužebně přál — kterého komika by nelákalo tak vděčným způ-
sobem čekat na Godota, ale občas vznikají i role, které pro herce —
takového, jaký dnes je — jako by překračovaly hranice toho, co lze.
Představme si například hrdého dvorního herce, který leze z becket-
tovské popelnice. Především však vznikají role, které ať je obrácíte,
jak obrácíte, nemají věrnou lidskou podobu. Asi jako figury rekvizity,
nebo groteskní figury, nebo ale figury, které ztělesňují více typů
v rychlém sledu nebo simultánně. Tady aby se dramatik vskutku
ptal, jestli taková role, která takřikajíc nemá ústřední bod, z něhož
by jí bylo možno postihnout; je v souladu s důstojností jejího poten-
ciálního představitele.
To jsou vážné úvahy. Podívám-li se však na současné neabsurdní
divadlo — zapamatujte si dobře, *nemluvím* o obou velikých drama-
ticích Frischovi a Dürrenmattovi, kteří přece ostatně taky používají
podobnosti, a to s velkým uměním — podívám-li se spíš na takzvaný
realismus, mé úvahy o tom, co lze a co nelze, klidně usínají.
Tvrdím, že je pro herce podstatně nedůstojnější muset hrát mnohé
neabsurdní scény, než hrát figuru absurdního divadla, i když musí
ležet z popelnice. Herec pokořuje daleko víc, když musí pronášet
slova, provádět gesta, která, kdoví, vyjadřují snad něco, co skutečně
procítil v intimitě privátního života, než vzkřísit k životu figuru aktiv-
ní fantazie, kterou ani nejnaivnější publikum nikdy nebude identifi-
kovat s jeho osobou. V každém jednotlivém okamžiku mu dává mož-
nost demonstrovat svou distanci od role.
Herec absurdního divadla může suverénně užívat celé stupnice mi-
mických prostředků, aniž se stane parodistou života. Když se mu
však vloží do očí slzy a do úst slova Miluji tě, stává se někým, kdo
nám předvádí žánrové obrázky z všedního dne.
Absurdní divadlo je parabolou o cizotě člověka ve světě. Jeho hra
proto slouží odcizení. To je její poslední a radikální důsledek. A od-
cizení znamená hru v nejlepším, nejopravdovějším a — mimochod-
em — nejstarším smyslu.