

ABSURDNÍ DIVADLO

ZÁPAD A VÝCHOD

Jan Čulík, University of Glasgow

I. Západ

'Absurdní divadlo' je termín, který zavedl kritik Martin Esslin pro díla řady dramatiků, napsaná většinou v 50. a 60. letech 20. století. Termín je odvozen z eseje francouzského filozofa Alberta Camuse. Ten ve svém Mýtu o Sisyfovi z roku 1942 poprvé definoval lidskou situaci jako v podstatě nesmyslnou a absurdní. Absurdní hry Samuela Becketta, Arthura Adamova, Eugena Ionesca, Jeana Geneta, Harolda Pintera a dalších sdílejí názor, že člověk obývá vesmír, k němuž nemá klíč. Jeho smysl je nerozlučitelný a jeho místo v něm nemá smysl. Je zmatený, znepokojený a nejasně ohrožený.

Počátky absurdního divadla mají kořeny v avantgardních uměleckých experimentech 20. a 30. let 20. století. Zároveň bylo nepochybně silně ovlivněno traumatickou zkušeností hrůz druhé světové války, která ukázala naprostou pomíjivost jakýchkoli hodnot, otřásla platností jakýchkoli konvencí a zdůraznila nejistotu lidského života a jeho zásadní nesmyslnost a náhodnost. Trauma z života od roku 1945 pod hrozbou jaderného zničení bylo zřejmě také důležitým faktorem pro vznik nového divadla.

Zároveň se zdá, že absurdní divadlo bylo také reakcí na vymizení náboženského rozměru ze současného života. Absurdní divadlo lze chápat jako pokus navrátit naší době význam mýtu a rituálu tím, že si člověk uvědomí konečnou realitu svého stavu, že mu znovu vnukne ztracený smysl pro kosmický úžas a prvotní úzkost. Absurdní divadlo doufá, že toho dosáhne tím, že šokuje člověka z existence, která se stala banální, mechanickou a samolibou. Zastává názor, že konfrontace s hranicemi lidského stavu přináší mystický zážitek.

Absurdní hry proto nabyly velmi neobvyklé, novátorské podoby, která si přímo klade za cíl diváka vyděsit a otřást jím z pohodlného, konvenčního života plného každodenních starostí. V nesmyslném a bezbožném světě po druhé světové válce již nebylo možné nadále používat takové tradiční umělecké formy a normy, které přestaly být přesvědčivé a ztratily svou platnost. Absurdní divadlo se otevřeně bouřilo proti konvenčnímu divadlu. Bylo to vlastně antidivadlo. Bylo surrealistické, nelogické, bezkonfliktní a bez děje. Dialogy se zdály být naprostým žvaněním. Není divu, že se absurdní divadlo nejprve setkalo s nepochopením a odmítnutím.

Jedním z nejdůležitějších aspektů absurdního dramatu byla nedůvěra k jazyku jako prostředku komunikace. Jazyk se stal prostředkem konvencionalizované, stereotypní a nesmyslné výměny názorů. Slova nedokázala vyjádřit podstatu lidské zkušenosti, nebyla schopna proniknout za její povrch. Absurdní drama představovalo především útok na jazyk - ukazovalo ho jako velmi nespolehlivý a nedostatečný nástroj komunikace. Absurdní drama používá konvencionalizovanou řeč, klišé, slogany a odborný žargon, který překrucuje, paroduje a rozbíjí. Zesměšňováním konvencionalizovaných a stereotypních řečových vzorců se absurdní divadlo snaží lidem přiblížit možnost překročit každodenní řečové konvence a komunikovat autentičtěji. Konvencionalizovaná řeč působí jako bariéra mezi námi a tím, o čem svět skutečně je: abychom se dostali do přímého kontaktu s přirozenou realitou, je nutné zdiskreditovat a odhodit falešné berličky konvencionalizované řeči. V absurdním divadle jsou předměty mnohem důležitější než jazyk: to, co se děje, přesahuje to, co se o tom říká. V absurdním divadle nabývají primární důležitosti skryté, implicitní významy slov, které jsou důležitější než to, co se skutečně říká. Absurdní divadlo se snažilo zprostředkovat celek vnímání - proto muselo jít za hranice jazyka.

Absurdní drama podvrací logiku. Vychutnává si nečekané a logicky nemožné. Podle Sigmunda Freuda existuje pocit svobody, který si můžeme vychutnat, když jsme schopni opustit svěrací kazajku logiky. Tím, že se absurdní divadlo snaží prolomit hranice logiky a jazyka, se snaží rozbít uzavírající zdi samotného lidského stavu. Naše individuální identita je definována jazykem, mít jméno je zdrojem naší oddělenosti - ztráta logického jazyka nás přivádí k jednotě s živými věcmi. Tím, že je nelogické, je absurdní divadlo antiracionalistické: popírá racionalismus, protože cítí, že racionalistické myšlení se stejně jako jazyk zabývá pouze povrchními aspekty věcí. Nonsense naopak otevírá pohled na nekonečno. Nabízí opojnou svobodu, zprostředkovává kontakt s podstatou života a je zdrojem úžasných komiků.

V absurdních hrách není žádný dramatický konflikt. Dramatické konflikty, střety osobností a sil patří do světa, kde pevná, uznávaná hierarchie hodnot tvoří trvalé zřízení. Takové konflikty však ztrácejí smysl v situaci, kdy establishment a vnější realita ztratily smysl. Jakkoli zběsile postavy vystupují, jen to podtrhuje skutečnost, že se neděje nic, co by změnilo jejich existenci. Absurdní dramata jsou lyrickou výpovědí, velmi podobnou hudbě: sdělují atmosféru, prožitek archetypálních lidských situací. Absurdní divadlo je divadlem situace, na rozdíl od konvenčnějšího divadla postupných událostí. Představuje vzorec poetických obrazů. Využívá přitom vizuální prvky, pohyb, světlo. Na rozdíl od konvenčního divadla, kde vládne jazyk, je v absurdním divadle jazyk pouze jednou z mnoha složek jeho vícerozměrné poetické obraznosti.

Absurdní divadlo je zcela lyrické divadlo, které používá abstraktní scénické efekty, z nichž mnohé byly převzaty a upraveny z populárního divadelního umění: pantomima, balet, akrobacie, kejklářství, muzikálová klauniáda. Velká část inspirace pochází z němého filmu a komedie, stejně jako z tradice slovního nonsensu v raném zvukovém filmu (Laurel a Hardy, W. C. Fields, bratři Marxové). Zdůrazňuje význam předmětů a vizuálního zážitku: role jazyka je relativně druhořadá. Vděčí za to evropskému předválečnému surrealismu: mezi jeho literární vlivy patří dílo Franze Kafky. Absurdní divadlo usiluje o vytvoření rituální, mytologické, archetypální, alegorické vize, úzce spjaté se světem snů.

Někteří předchůdci absurdního dramatu:

- V oblasti slovního nonsensu: François Rabelais, Lewis Carroll a Edward Lear. Mnozí vážní básníci příležitostně psali nonsensovou poezii (Johnson, Charles Lamb, Keats, Hugo, Byron, Thomas Hood). Jedním z největších mistrů nonsensové poezie byl německý básník Christian Morgenstern (1871-1914). Velkou inspirací pro Ionesca bylo dílo S. J. Perelmana (tj. dialogy z filmů bratří Marxů).

- Svět alegorie, mýtu a snu: Tradice světa jako jeviště a života jako snu sahá až do alžbětinské doby. Barokní alegorické drama ukazuje svět v pojmech mytologických archetypů: John Webster, Cyril Tournier, Calderon, Jakob Biederman. S úpadkem alegorie převládá prvek fantazie (Swift, Hugh Walpole).

- V některých literárních dílech 18. a 19. století nacházíme náhlé proměny postav a noční můry, přesuny času a místa (E T A Hoffman, Nerval, Auroville). Sný se objevují v mnoha divadelních dílech, ale na mistrovské přepisy snů a obsesí, které se staly přímým zdrojem absurdního divadla, jsme si museli počkat. Strindberg, Dostojevskij, Joyce a Kafka vytvořili archetypy: ponořením se do vlastního podvědomí objevili univerzální, kolektivní význam svých soukromých obsesí. Podle Mircea Eliadeho mýtus na úrovni individuální zkušenosti nikdy zcela nezdisparoval. Absurdní divadlo se snažilo vyjádřit touhu jednotlivce po jediném mýtu s obecnou platností. Výše zmínění autoři to předváděli.

Významným předchůdcem absurdního divadla je Alfred Jarry. Jeho Ubu Roi (1896) je mýtická postava, zasazená do světa groteskních archetypálních obrazů. Ubu Roi je karikaturou, děsivým

obrazem zvířecí povahy člověka a jeho krutosti. (Ubu Roi se prohlásí za polského krále a zabíjí a mučí všechny a všechno. Dílo je loutkovou hrou a jeho dekor dětské naivity podtrhuje hrůzu). Jarry vyjádřil psychické stavy člověka tím, že je objektivizoval na jevišti. Podobně povídky a romány Franze Kafky jsou pečlivě přesnými popisy archetypálních nočních můr a obsesí ve světě konvencí a rutiny.

- Evropská avantgarda 20. století: Pro francouzskou avantgardu byl mýtus a sen nesmírně důležitý: surrealisté vycházeli ve své umělecké teorii z Freudova učení a jeho důrazu na roli podvědomí. Cílem avantgardy bylo skoncovat s uměním jako pouhou imitací zdání. Apollinaire požadoval, aby umění bylo skutečnější než realita a zabývalo se spíše podstatami než zdánlivostí. Jedním z extrémnějších projevů avantgardy bylo dadaistické hnutí, které dovedlo touhu zbavit se zastaralých uměleckých konvencí do krajnosti. Vzniklo několik dadaistických her, ale většinou šlo o nonsensové básně ve formě dialogů, jejichž cílem bylo především "šokovat buržoazní publikum

Po první světové válce se německý expresionismus pokoušel promítnout vnitřní realitu a objektivizovat myšlení a cítění. Některé Brechtovy hry mají blízko k absurdnímu dramatu, a to jak svou klauniádou a muzikálovým humorem, tak zaujetím problémem identity vlastního já a její proměnlivosti. Francouzský surrealismus uznával podvědomí jako velkou, pozitivní léčivou sílu. Jeho přínos pro oblast dramatu byl však mizivý: lze skutečně říci, že absurdní divadlo 50. a 60. let bylo opožděnou praktickou realizací principů formulovaných surrealisty již ve 30. letech. V této souvislosti měly zvláštní význam teoretické spisy Antonina Artauda. Artaud plně odmítal realismus v divadle a pěstoval vizi jeviště magické krásy a mytické síly. Vyzýval k návratu k mýtu a magii a k odhalení nejhlubších konfliktů v lidské mysli. Požadoval divadlo, které by vytvářelo kolektivní archetypy, a vytvářelo tak novou mytologii. Divadlo by podle něj mělo sledovat aspekty vnitřního světa. O člověku by se mělo uvažovat metaforicky, v řeči tvarů, světla, pohybu a gesta beze slov. Divadlo by mělo usilovat o vyjádření toho, co jazyk není schopen vyjádřit slovy. Artaud tvoří most mezi meziválečnou avantgardou a divadlem absurdity po druhé světové válce.

II. VÝCHOD

V době, kdy na přelomu 40. a 50. let 20. století vznikaly v západní Evropě první absurdní hry a byly inscenovány, se lidé ve východoevropských zemích náhle ocitli ve světě, kde absurdita byla nedílnou součástí každodenního života. Člověk najednou nemusel být abstraktním myslitelem, aby byl schopen absurditu reflektovat: zkušenost s absurditou se stala nedílnou součástí existence každého člověka.

Hitlerův pokus o dobytí Ruska během druhé světové války poskytl Rusku jedinečnou příležitost rozšířit sféru svého vlivu a zároveň "podpořit věc [sovětské verze] socialismu". V posledních letech války Stalin proměnil válku o porážku nacismu ve válku o dobytí střední Evropy a válku o rozdělení Evropy. Při pronásledování ustupujících Hitlerových vojsk se ruské armádě podařilo vstoupit na území středoevropských zemí a zůstat tam až na malé výjimky až do roku 1989. Síla ruské armády umožnila Stalinovi nastolit tvrdě ideologické prosovětské režimy, hermeticky oddělené od zbytku Evropy. Středoevropské země, jejichž předválečné politické systémy sahaly od feudálních monarchií (Rumunsko), poloautoritářských států (Polsko) až po parlamentní demokracii západního typu (Československo), byly nyní podrobeny militantní sovětizaci. Tyto země byly nuceny projít zásadní traumatickou politickou a ekonomickou transformací.

Západní absurdní divadlo zdůrazňovalo zásadní zmatenost a zmatek člověka pramenící z toho, že člověk nemá odpovědi na základní existenciální otázky: proč žijeme, proč musíme umírat, proč

existuje nespravedlnost a utrpení. Východoevropský socialismus sovětského typu hrdě hlásal, že na všechny tyto otázky má odpovědi, a navíc že je schopen odstranit utrpení a napravit všechny nespravedlnosti. Pochybovat o tom bylo podvrtné. Oficiálně stačilo implementovat hrubě zjednodušený vzorec marxismu do všech oblastí života a nastal by ráj na zemi. Velmi brzy se ukázalo, že tato zjednodušená formule nabízí ještě méně skutečných odpovědí než různé esoterické a složité západní filozofické systémy a že její násilné zavádění přináší obrovské utrpení.

Od počátku bylo jasné, že tato zjednodušená myšlenka je absurdní: přesto se stala dominantní ve všech oblastech života. Od lidí se očekávalo, že budou utvářet svůj život podle jejího diktátu a budou si ho užívat. Bylo vlastně trestným činem být skeptický vůči socialismu sovětského typu, pokud jste byli občanem východoevropské země. Samotný fakt, že svévolná formule zjednodušeného marxismu ovládla životy milionů lidí a nutila je chovat se proti své vlastní přirozenosti, vyzdvihl absurditu této formule pro tyto miliony lidí. Systém sovětského typu tak dokázal přenést zkušenost toho, co se původně týkalo jen malého počtu citlivých jedinců na Západě, na celé národy na Východě.

Tím nechci říci, že absurdita života, jak ji lidé zažívali na Východě, se nějak liší od absurdity života, jak ji zažíváme na Západě. V obou částech světa vycházela z nejednoznačnosti postavení člověka ve vesmíru, z jeho strachu ze smrti a z instinktivní touhy po Absolutnu. Jenže oficiální východoevropská praxe, založená na pohrdání základními existenciálními otázkami a na primitivní a arogantní víře v sílu zjednodušené ideje, vytvořila realitu, která z absurdity činila primární a hluboce prožívanou, vlastní zkušenost každého, kdo s touto realitou přišel do styku.

Jinak řečeno: západní absurdní divadlo lze chápat jako výraz frustrace a hněvu hrstky intelektuálů nad tím, že lidé zřejmě vedou neinspirované, druhořadé a stereotypní existence, ať už z vlastního rozhodnutí, nebo proto, že nic lepšího neznají a netuší, jak a čím by si mohli pomoci. Ačkoli takový hněv může znít samolibě a povýšeně, ve skutečnosti se mísí se zoufalstvím. A kdy jsme se podívali na východní Evropu, uvědomíme si, že tito intelektuálové oprávněně odsuzují život v průměrnosti, i když se zdá, že mnoho lidí na Západě vede takový život docela spokojeně a bez jakéhokoli vědomí absurdity. Ve východní Evropě byla druhořadost povýšena na jediný, posvátný, řídicí princip. Průměrnost tam vládla tvrdě. V důsledku toho se zdá, že na rozdíl od Západu možná lidé na Východě zjistili, že žít pod vládou druhořadosti je velmi nepříjemné.

(Skutečnost, že průměrnost je pro život škodlivá, se ve východní Evropě projevovala tak zřetelně buď proto, že východoevropská druhořadost byla mnohem tvrdší než mírná, západoevropská, konzumní průměrnost, nebo prostě proto, že byla jediná, totalitní druhořadost, povinná pro všechny. Jediná verze jednoduchého vyznání nemohla vyhovovat všem, její nedostatečnost se okamžitě projevila. Jinak je tomu v případě, že si každý může zvolit vlastní zjednodušené modely a předsudky, které vyhovují jeho individuálním potřebám, jak je tomu na Západě - tím se jejich nedostatečnost hned neprojeví).

Vznik Divadla absurdity na Východě souvisí s obdobím relativního uvolnění východoevropských režimů po Stalinově smrti. V prvním desetiletí po převzetí moci komunisty by bylo nemožné, aby kdokoli napsal cokoli, co by byť jen vzdáleně vycházelo z jeho zkušeností ze života po převzetí moci, aniž by ohrozil svou osobní bezpečnost. Umění, stejně jako všechny ostatní sféry života, podléhalo tvrdé politické kontrole a bylo redukováno na službu zjevným ideologickým a propagandistickým cílům. V této době se natáčely hrané filmy o šťastných dělnících v ocelárně nebo o vesnickém traktoristovi, který se po zamilování do svého traktoru stane členem komunistické strany, atd. Veškeré umění nabývalo rigidně konzervativních, realistických forem 19. století, k nimž se přidávala silná politická zaujatost. Vývoj ve 20. století, zejména meziválečné experimenty se strukturou a formou v malířství a poezii, byly zakázány jako buržoazní dekadence.

V letech po Stalinově smrti v roce 1953 se situace pomalu zlepšovala. V roce 1956 došlo v rámci sovětského bloku ke dvěma významným pokusům o liberalizaci: maďarská revoluce byla poražena, zatímco polský podzim dokázal v zemi zavést určitou míru normalu, která trvala několik let. V Československu došlo k prvnímu tání až ke konci padesátých let: skutečná liberalizace začala nabírat na obrátkách až v letech 1962-63. Proto teprve v 60. letech mohly být ve východní Evropě napsány a inscenovány první absurdní hry. Přesto zůstalo absurdní divadlo omezeno pouze na dvě východoevropské země, které byly v té době nejliberálnější: Polsko a Československo.

Východoevropské absurdní divadlo bylo nepochybně inspirováno západním absurdním dramatem, přesto se od něj výrazně lišilo formou, významem i dopadem. Východoevropští autoři a divadelní producenti sice od poloviny a konce 50. let 20. století poměrně dobře znali řadu západoevropských absurdních her, nicméně (až na výjimky) se tyto hry ve východní Evropě až do poloviny 60. let 20. století nehrály a ani nepřekládaly. Důvodů bylo několik. Za prvé, východoevropská oficiální místa považovala západoevropské absurdní drama za ztělesnění západoevropské buržoazní kapitalistické dekadence, a proto se východoevropští divadelní producenti obávali pokusit se o inscenování takové hry - takový čin by jednou provždy zničil jejich kariéru a zajistil by jim, že už nikdy nebudou pracovat v divadle. Západní absurdní hry byly považovány za nihilistické a antirealistické, zejména poté, co Kenneth Tynan napadl Ionesca jako apoštola antirealismu: tuto přívlastkovou poznámku často používala východoevropská oficiální místa k odsouzení západních absurdních her.

Za druhé, po deseti či více letech konzervativního realistického příklonu panovaly mezi divadelními producenty obavy, že by západoevropské absurdní hry mohly být širokou veřejností považovány za příliš avantgardní a esoterické. Za třetí, ve východní Evropě panovala na konci padesátých a v šedesátých letech atmosféra relativního optimismu. Mělo se za to, že život pod Stalinovou nadvládou byl sice strašný, ale že po diktátorově smrti už jsou zlé časy pryč a úplná liberalizace je jen otázkou času. Nespravedlnosti a nedostatky východoevropských systémů byly považovány za důsledek lidské slabosti, nikoli za věčný metafyzický stav: mělo se za to, že upřímné a společné lidské úsilí bude v dlouhodobém horizontu schopno všechny křivdy napravit. Svým způsobem to bylo pokračování zjednodušené stalinistické víry v naprostou moc člověka nad svými potížemi. Z tohoto pohledu se zdálo, že většina západních absurdních her je příliš pesimistická, negativní a destruktivní. Tvrdilo se (možná částečně pro oficiální spotřebu), že východoevropské absurdní hry představují na rozdíl od svých západních protějšků konstruktivní kritiku.

Argumentační linie reformních, proliberalizačních marxistů v Československu na počátku šedesátých let probíhala následovně: Západní absurdní divadlo zaznamenávalo absurditu lidské existence jako neměnný stav. Byla vedlejším produktem pokračujícího rozpadu kapitalismu. Západní absurdní hry byly ve východní Evropě irelevantní, protože socialistická společnost již našla všechny odpovědi týkající se jednání člověka a smyslu života vůbec. Na rozdíl od svého západního protějšku východoevropské absurdní drama sdělovalo konstruktivní kritiku deformace marxismu stalinisty. Jediné, o co se východoevropské absurdní hry snažily, bylo odstranit drobné kazy na tváři marxistického modelu - a to se jim dařilo snadno.

Teprve později dokázali někteří kritici poukázat na to, že západoevropské absurdní drama ve skutečnosti není nihilistické a destruktivní a že hraje stejné konstruktivní role, jaké se pokoušelo hrát drama východoevropské. V této fázi se ukázalo, že liberální marxistická analýza východoevropského absurdního dramatu byla nesprávná: stejně jako v případě jeho západního protějšku lze východoevropské absurdní divadlo chápat jako komentář k lidskému stavu obecně - proto má význam i pro Západ.

Při několika málo příležitostech, kdy byly západní absurdní hry ve východní Evropě skutečně inscenovány, považovalo východoevropské publikum tyto hry za velmi relevantní. Například inscenace Čekání na Godota v Polsku v roce 1956 a na Slovensku v roce 1969 se obě staly něčím, co se blížilo politické demonstraci. Polské i slovenské publikum zdůrazňovalo, že pro ně je to hra o naději - o naději proti naději.

Obrovský dopad těchto inscenací ve východní Evropě lze snad srovnat s dopadem Čekání na Godota na vězně kalifornské věznice, když tam byla hra v roce 1957 uvedena. Podobně jako vězni v káznici jsou možná i lidé ve východní Evropě osvobozeni od otupujících starostí každodenního života více než průměrný západní člověk na ulici. Protože žijí pod tlakem, přibližuje je to jaksi k tomu nejnudnějšímu, a proto jsou vnímavější k dílům, která se zabývají archetypálními existenciálními situacemi, než je tomu u běžného západoevropského občana.

Celkově je východoevropské absurdní drama mnohem méně abstraktní a esoterické než jeho západoevropský protějšek. Navíc zatímco západoevropské drama se obvykle považuje za vyčerpané koncem šedesátých let, několik východoevropských autorů psalo velmi originální hry v absurdním duchu ještě dlouho do sedmdesátých let.

Hlavní rozdíl mezi západoevropskými a východoevropskými hrami spočívá v tom, že zatímco západoevropské hry pojednávají o nesnázích jednotlivce nebo skupiny jednotlivců v situaci obnažené na holé a často dosti abstraktní a metafyzické podstaty, východoevropské hry většinou ukazují a jednotlivce uvězněného v soukolí společenského systému. Společenský kontext západoevropských absurdních her je většinou utlumený a teoretický: ve východoevropských hrách je konkrétní, hrozivý a poměrně realistický: obvykle je překryt velmi průhlednými metaforami. Společenský kontext je zobrazen jako jakýsi systém Catch-22 - je to soubor okolností, jejichž společný dopad drtí jedince. Absurdita společenského systému je zdůrazněna a často ukázána jako důsledek jednání hloupých, chybujících nebo zlých lidí - toto odsouzení je ovšem pouze implicitní.

Absurdita společenského systému je zdůrazňována a často ukazována jako důsledek jednání hloupých, chybujících nebo zlých lidí - toto odsouzení je ovšem pouze implicitní. Ačkoli základní rys absurdity života v těchto hrách nemá být metafyzicky podmíněn - jde především o díla společenské satiry -, po zamýšlení si divák uvědomí, že mezi "poselstvím" západoevropských a východoevropských her není v zásadě žádný rozdíl - kromě toho, že východoevropské hry mohou tyto myšlenky sdělit svým divákům naléhavěji a názorněji, protože mají přímou každodenní zkušenost s absurditou, která je obklopuje.

Na konci 60. let se situace ve východní Evropě změnila k horšímu. Po invazi do Československa v roce 1968 bylo zřejmé, že Rusko nebude tolerovat úplnější liberalizaci východoevropských zemí. Československo bylo vrženo do tvrdé neostalinistické formy a vstoupilo do stagnující nehybnosti, v níž zůstalo do roku 1989. Protože to byli především umělci a intelektuálové, kteří stáli v čele liberalizačních reforem 60. let, bylo nyní umění podrobena kruté čistce. Z mnoha známých umělců a intelektuálů se prakticky přes noc stali nelidé: někteří odešli nebo byli později nuceni opustit zemi.

Všichni českoslovenští absurdní dramatici spadali do kategorie neosobností. Je snad docela přesvědčivým důkazem společenské relevance jejich her, že se jich establishment obával natolik, že cítil potřebu postavit je mimo zákon. Někteří ze zakázaných autorů psali dál bez ohledu na to, že jejich hry nebylo možné v Československu do roku 1989 inscenovat. Byly vydány a inscenovány na Západě.

Stejně jako v šedesátých letech byli tito autoři i nadále hluboce společensky uvědomělí: například Václav Havel, slovy Martina Esslina "jeden z nejslibnějších evropských dramatiků současnosti", byl odvážným obhájcem základních lidských hodnot a jedním z nejvýznamnějších (a nejpromyšlenějších) mluvčích nestátních uskupení v Československu.

Naproti tomu polští absurdní dramatici mohli v Polsku nerušeně tvořit od počátku 60. let, jejich hry byly v zemi běžně vydávány a inscenovány i v průběhu 70. let.

Je možná docela zajímavé, že i u západních absurdních dramatiků se postupně objevila potřeba hájit základní lidské hodnoty. Projevovali solidaritu se svými východoevropskými kolegy. Ionesco měl vždy hlubokou nedůvěru k politice a klišovitému jazyku politického establishmentu. Harold Pinter, který se před několika lety zúčastnil rozhlasové inscenace jedné z her Václava Havla ze 70. let, se často vyjadřoval na podporu východoevropských spisovatelů a dramatiků. Samuel Beckett napsal krátkou hru věnovanou Havlovi, která byla v roce 1984 uvedena ve Francii při slavnostním ceremoniálu na univerzitě v Toulouse, kde byl Havlovi udělen čestný doktorát.