

LA TRILOGIA VANĚKIANA DE VÁCLAV HAVEL

JORDI CASASAMPERA FERNÁNDEZ

Societat Catalana de Filosofia

Václav Havel neix a Praga l'any 1936 en el si d'una família burgesa acomodada. Aquest origen farà que, amb l'arribada dels soviètics al poder, se li tanquin les portes dels estudis superiors. Amb el seu característic humor, Havel comenta com, a força de preparar els exàmens d'accés a facultats que no l'admetien, aconseguí una formació sòlida, la qual cosa és un bon sistema d'aprenentatge malgrat «el perill de ser finalment acceptat en algun lloc.»

L'any 1962 s'inicia com a dramaturg del *Divadlo Na Zábradlí* (Teatre de la Balustrada), després d'haver-hi fet de maquinista, secretari i lector. En aquesta època –marcada políticament per una certa obertura del règim–, Havel estrena els seus primers textos rellevants –*La festa al jardí* (1963) i *La notificació* (1965)¹–, que aconseguen un gran èxit a Praga i converteixen el seu autor en una persona molt coneguda.

Poc després els tancs russos acaben amb aquest període de *socialisme amb rostre humà* que culmina amb la coneguda Primavera de Praga (1968). S'imposa la *normalitza-*

1. V. HAVEL, *Largo desolato y otras obras*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1997.

ció i a Havel se li prohibeix tota activitat pública, cosa que l'obliga a escriure i actuar des de la clandestinitat. S'obren així uns anys de *dissidència* que cristal·litzen el 1977 amb el manifest *Carta 77*, una protesta que lidera conjuntament amb el filòsof Jan Patočka i l'exmembre del govern txecoslovac Jiří Hájek. Això li comporta múltiples detencions i interrogatoris, fins que finalment és empresonat de 1979 a 1983.

Després de sortir de la presó, Havel escriu un dels seus textos teatrals més reeixits, *Largo desolato* (1985)². En aquesta època també crea el Fòrum Cívic, des d'on segueix l'activitat de dissidència política. El 1989 cau el règim soviètic i Havel és escollit president del govern, càrrec que ostenta fins a la seva dimissió, el 1992, davant la imminenta escissió de Txecoslovàquia en dos estats –separació que Havel no desitjava però que va facilitar. El 1993 és elegit novament president, ara de la República Txeca, i ocupa el càrrec fins al 2003. Durant aquests anys d'activitat de govern li és gairebé impossible escriure teatre. Una excepció és el seu text *La retirada* (2007), que parla precisament d'aquesta època i del seu final.

Václav Havel mor el 18 de desembre de 2011. En una de les seves darreres converses, amb Dominik Duka, l'onze d'octubre, diu: «No tinc cap dubte que he comès nombrosos errors. Però si hagués d'assenyalar una errada realment important, el més probable és que fos no persistir més tossudament [...] en les expectatives que vaig manifestar en els meus primers discursos, un xic idealistes.»³ Quin és aquest idealisme dels primers discursos de Havel com a president? Quines idees tenia Havel o, per a dir-ho a la manera de Patočka, quines idees *el* tenien?

2. V. HAVEL, *Largo desolato*. Barcelona: Edicions 62, 1990.

3. V. HAVEL, *El poder de los sin poder y otros escritos*. Madrid: Encuentro, 2013, p. 193.

Filosofia i teatre

Havel fou un gran lector de filosofia i un dels seus mestres fou Jan Patočka, deixeble del pare de la fenomenologia, Edmund Husserl, i gran estudiós de Plató. Aquest darrer aspecte fa que algunes traces de platonisme trasllueixin en el teatre de Havel. Com veurem de seguida, el personatge de Ferdinand Vaněk provoca situacions similars, en certa mesura, a les que provocava el Sòcrates de Plató a l'Atenes del segle V aC. Cal recordar, a més, que l'escriptura platònica té una forma dramàtica, el *diàleg*, que duu a la reflexió filosòfica des d'una situació vital ben concreta. En aquest sentit, podem dir que el de Havel és un teatre que fa pensar, és a dir, que provoca la pregunta:

«Mai no he cregut que un autor de teatre sigui més intel·ligent que el seu espectador, ni que tingui cap dret a allisonar-lo; sempre he mantingut que el sentit del meu treball és el de “submergir l'espectador en la seva pròpia situació”, proporcionar-li l'impuls necessari per tal que s'obri a les reflexions sobre aquesta situació, incitar-lo a experimentar-la a un nivell més profund. Després, sigui quin sigui el resultat de la seva reflexió, sempre tindrà més valor i serà més enriquidor que l'acceptació passiva d'una gran saviesa, regal de l'autor, encarnada en un missatge»⁴.

La gran pregunta del teatre de Havel és la pregunta per l'ésser humà: què és i com ha de comportar-se per a ser, pròpiament, humà. Aquesta preocupació té molt a veure amb allò que Patočka anomena la *cura de l'ànima* (*peče o duši*), tot evocant uns mots de Sòcrates a l'*Apologia* de Plató. Una altra fórmula per a aquesta cura és la de *vida en la veritat* (*život v pravdě*), expressió que apareix en el text de *Protesta*. És important assenyalar que, per a Havel –com

4. V. HAVEL, *Dopisy Olze (Cartas a Olga)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1997.

per a Patočka i Plató–, la veritat no té a veure només amb el nostre dir i amb el nostre saber, sinó amb el fet d’actuar i amb el ser. El problema no és tant l’error com la mentida, una mentida que no es troba només en els mots, sinó en la nostra existència pràctica, situada, política. Per això cal tenir en compte no només les paraules que diuen els personatges –text–, sinó també com les diuen –subtext– i quan i on les diuen –context–, així com les paraules que callen.

En teatre, els referents més importants de Havel són, com declara ell mateix, Samuel Beckett i Eugène Ionesco. Així mateix, reconeix el seu deute amb Jaroslav Hašek, Karel Čapek i, molt especialment, amb Franz Kafka. Amb un clar recurs a l’absurd i al grotesc, doncs, el teatre de Havel busca alterar la percepció acostumada de certs fenòmens, tot traient-los del seu habitual context i mirant de percebre’ls «sense ulleres». Això implica notar la dimensió absurda de la realitat i la insuficiència amb què les respostes convencionals la interpreten: «Es tracta de despullar els fenòmens del seu pseudosentit, de revelar l’absurd que rau en el fons de qualsevol cosa. L’absurd dels ens és un desafiament per a plantejar-se la pregunta sobre la naturalesa de l’ésser.»⁵ El teatre de l’absurd esdevé, així, un llenguatge que respon al lema de Husserl d’anar «a les coses mateixes».

Aquesta tasca teatral, com la filosòfica, és inacabable. La idea d’un art o d’un saber que ho explica tot sense generar noves preguntes va unida a la noció de final de la història i això destrueix la mateixa humanitat de l’home, segons Patočka. Per a Havel, qualsevol cosa significativa que mai s’hagi dit sobre el sentit de la vida i de la història es caracteritza per la seva naturalesa *dramàticament oberta*:

«No és una confirmació, sinó més aviat un repte, una crida, quelcom que en el seu sentit més elevat “ocorre”, [...] ca-

5. Vid. *Cartes a l’Olga*, núm. 52.

paç de canviar la nostra vida des de la base, però que mai no intenta contestar la incontestable pregunta sobre el sentit (contestar en el sentit de “despatxar”, d’escombrar-la de la taula), sinó que tendeix més aviat a suggerir amb aquesta pregunta una manera de viure. [...] No es tracta doncs de solucionar un problema sinó de conuiuïre estretament amb ell»⁶.

Ni la filosofia ni el teatre no poden donar-nos respostes definitives. No obstant això, la pregunta ja és una certa resposta, és a dir, un camí. En un sentit similar, l’escena és un encaminar-se vers nosaltres mateixos, un lloc on mirar i on aclarir-nos –o bé on enfosquir-nos, quan ens pensàvem tenir-ho tot clar.

Carta 77

El manifest *Carta 77* celebrava l’adhesió de la República Socialista de Txecoslovàquia al Pacte Internacional de Drets Civils i Polítics i al Pacte Internacional de Drets Econòmics, Socials i Culturals, ratificats a Hèlsinki el 1975. Alhora que celebrava aquesta adhesió, el text en denunciava la hipocresia, ja que aquests drets eren sistemàticament violats a Txecoslovàquia. Ara bé, la Carta no demanava pas la caiguda del règim, sinó la seva *humanització*. No volia ocupar el poder sinó més aviat ser-ne la veu de la consciència, una mena de *daimon* socràtic:

«CARTA 77 no és una organització, no té estatuts, ni òrgans permanents, ni membres organitzats. N’és membre tothom qui estigui d’acord amb la idea que hi ha al seu darrere i participi en la seva tasca i li doni suport. CARTA 77 no és una base per a una activitat política d’oposició. (...) No vol posar en marxa els seus propis programes de reformes o canvis polítics o socials, ans comprometre’s en

6. *Vid. Cartes a l’Olga*, núm. 92.

les esferes de la seva activitat en un diàleg constructiu amb el poder polític i estatal, especialment tot cridant l'atenció sobre diversos casos concrets de violació dels drets humans i civils.»⁷

La Carta es distribuí clandestinament per Txecoslovàquia i es publicà a la majoria dels grans diaris europeus i nord-americans, el gener de 1977. Una de les seves primeres conseqüències fou la mort de Patočka, repetidament detingut i interrogat durant dos mesos, fins que un darrer interrogatori de més d'onze hores el dugué a l'hospital, on morí uns dies després. Si el règim democràtic atenenc havia condemnat a mort Sòcrates, el règim totalitari soviètic assassinava Patočka, en aquest cas, sense judici ni defensa davant del tribunal. Aquesta defensa, no obstant això, la podem extreure de la seva darrera declaració, el 8 de març de 1977, cinc dies abans de morir:

«La nostra gent ha esdevingut un cop més conscient que hi ha coses per les quals val la pena patir, que les coses per les quals podríem haver de patir són aquelles que fan que la nostra vida valgui la pena, i aquelles sense les quals totes les nostres arts, literatura, i cultura esdevenen mers negocis que porten només de l'escriptori a l'oficina de pagaments i de tornada. Tot això ho sabem ara, en gran mesura, mercès a Carta 77 i tot el que ha significat.»⁸

Un altre text del mateix moment insisteix en aquesta apologia patočkiana que recorda la de Sòcrates:

«Cap societat, cap afer, per ben equipat que pugui estar tecnològicament, no pot funcionar sense una fundació moral, sense conviccions que no depenen de la conveniència,

7. Extracte de *Carta 77*. Traducció a partir de l'original en anglès per a la premsa internacional.

8. J. PATOČKA, *El que podem i no podem esperar de Carta 77*. En F. FERNÁNDEZ, *Jan Patočka. La filosofia en temps de lluita*. Barcelona: Barcelonesa d'Edicions, 1996, p. 44.

de les circumstàncies o d'un avantatge esperat. Al contrari, la qüestió de la moralitat no és assegurar el funcionament d'una societat sinó la humanitat dels humans. Els humans no inventen la moralitat arbitràriament, per adequar-se a les seves necessitats, desigs, inclinacions o aspiracions. Tot al contrari, és la moralitat la que defineix el que vol dir ésser humà.»⁹

Si citem aquí aquests dos textos de Patočka, és perquè ens subministren gran quantitat de les idees que teixeixen el fons del drama que ens ocupa, *Protesta*, escrit el 1978, l'any posterior a la publicació de *Carta 77* i de la mort de Patočka. La Carta és ben present en la trama de l'obra, ja que una de les espurnes que la provocà fou la detenció dels membres del grup de música rock *The Plastic People of the Univers*. A *Protesta*, això és representat pel personatge de Javůrek. D'altra banda, el conflicte principal de la peça, la signatura de Staněk, remet al procés de recollida de signatures a favor de la Carta, que Havel, Patočka, Hajek i molts altres dugueren a terme. Tant Staněk com Javůrek són, doncs, personatges ficticis basats en fets reals. Aquest també és el cas del personatge clau de l'obra, l'*alter ego* de Havel: el silenciós dissident Ferdinand Vaněk, protagonista peculiar d'aquests drames *vaněkians*.

Vaněk: mirall o pedra a la sabata

Protesta és la tercera de les peces en un sol acte de Havel on apareix el personatge de Vaněk. Les anteriors són *Audiència* i *Vernissatge*¹⁰, totes dues de l'any 1975 i escrites per a ser llegides en un cercle íntim d'amics. Aquestes dues

9. J. PATOČKA, *L'obligació de resistir la injustícia*. EN F. FERNÁNDEZ, *Jan Patočka. La filosofia en temps de lluita*. p. 34.

10. V. HAVEL, *Audiència. Vernissatge*. Barcelona: Institut del Teatre, 1990.

primeres peces es recolzen molt clarament en l'exageració i la circularitat, cosa que les dota també d'una elevada comicitat. En canvi, a *Protesta*, escrita tres anys més tard, els recursos propis del teatre de l'absurd són molt més lleus i adopten una aparença realista, tot provocant també que l'efecte còmic sigui més subtil. Aquestes diferències es deuen sens dubte al canvi en les motivacions de Havel: si el 1975 volia bàsicament divertir els seus amics, el 1978 es tractava de plasmar l'experiència de *Carta 77*.

L'impacte positiu d'*Audiència* i *Vernissatge* entre els amics de Havel –i també a l'estranger– va provocar una proliferació de drames *vaněkians*. Així, a més de la *Protesta* de Havel –que tanca la seva trilogia– trobem les obres de Pavel Kohout *Fangar* i *Permís*, a les quals s'afegiria posteriorment *Safari*. La segona peça de Kohout, *Permís*, estava pensada per a representar-se conjuntament amb *Protesta*, i així es va fer en l'estrena mundial de l'espectacle, a Viena, el 1979. Per la seva banda, Pavel Landovský fou autor de la peça *Arrest* i Jiří Dienstbier va escriure *Recepció*.¹¹ El personatge de Vaněk encara apareixerà a l'obra de Tom Stoppard *Rock'n'Roll* (2006)¹², en el text de teatre musical d'Edward Einhorn *The Velvet Oratorio* (2009)¹³ i a la peça en un acte *Rest* (2013), de Marek Hejduk, que situa els personatges de *Protesta* en una nova conversa trenta anys després. El mateix Havel va escriure, el 2010, una brevíssima seqüela de *Vernissatge* que duia per títol *Dotzenes de cosins*.

I per què Vaněk és tan prolífic? Què té d'especial aquest personatge? En primer lloc, cal dir que es tracta d'una crea-

11. M. GOETZ-STANKIEWICZ (ed.), *The Vaněk Plays. Four Authors, One Character*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1987.

12. Havel dedica a Stoppard el seu text *Largo desolato*, de 1985. L'any anterior, Stoppard havia recollit en nom de Havel el Doctorat Honoris Causa de la Universitat de Toulouse.

13. El muntatge fa diverses variacions sobre les peces *vaněkianes* i sobre altres obres de Havel.

ció dramàtica basada en el seu autor. Ara bé, com Havel recalca sempre, aquí no hi ha autobiografia sinó dramaturgia: Vaněk no és Havel. Vaněk és menys que Havel i alhora és més. És menys en el sentit que un personatge en una trama concreta i en una escena concreta és sempre menys ric que una persona real; però és més perquè el personatge, com a creació d'un autor, té «l'habilitat de dir sempre alguna cosa perspicaç i essencial sobre “el món tal com és”».¹⁴ Segons Patočka, el caràcter cognitiu de l'art literari rau en la seva capacitat d'atènyer el món «en la seva figura viva», com passa al teatre: «No és Hamlet l'objecte de l'obra del poeta, sinó que un món d'un cert tipus i d'un cert estil és atès amb l'ajuda i per l'intermediari de Hamlet»¹⁵. En el cas de Vaněk, aquest no és tant una persona concreta com un *principi dramàtic*, diu Havel, que *descobreix* un món, que fa trontollar els fonaments del món amb el qual es relaciona. Certament, els interlocutors de Vaněk pateixen una crisi davant seu, però cal dir que això mai no és una estratègia buscada per Vaněk. Ell no va a trobar Sládek (*Audiència*), ni Věra i Michal (*Vernissatge*), ni Staněk (*Protesta*) per a «treure'ls la màscara» i dir-los que deixin de *viure en la mentida*. Vaněk no duu mai el pes de la conversa i parla ben poc. Són els altres els qui volen alguna cosa de Vaněk i són ells qui parlen i sentencien. Ara bé, el silenci de Vaněk no és un silenci qualsevol, no és el silenci *de* qualsevol. La seva fortalesa, amagada sota una aparença discreta i amable, és

14. V. HAVEL, *Light on a Landscape*. En M. GOETZ-STANKIEWICZ (ed.), *The Vaněk Plays. Four Authors, One Character*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1987, p. 238.

15. J. PATOČKA *Spisovatel a jeho věc (K filosofii literatury)* [L'escriptor i el seu tema (Sobre filosofia de la literatura)] (1969), *Sebrané spisy* [Obres completes], 12. Praha: Oikoymenh, 2006, p. 290-291. Existeix una traducció francesa a càrrec d'Erika Abrams en J. PATOČKA, *L'écrivain, son «objet»*, Paris: P.O.L., 1990, p. 97.

la dels seus principis, que fan que no accedeixi mai a allò que li proposen els seus interlocutors. Sense proposar-s'ho, doncs, instal·la la llavor de la incomoditat en la comoditat de l'altre, perquè aquest requereix a Vaněk una complicitat que no arriba mai. El personatge socialment marginat, culturalment censurat i econòmicament arruïnat té, no obstant això, un cert poder, que no tenen els qui s'han acomodat i han transigit amb la injustícia.¹⁶

Per tot això, Marketa Goetz-Stankiewicz caracteritza heroïcament Vaněk de «silenciós ull d'un huracà». Ben mirat, però, no és pas cap huracà allò que envesteix els seus interlocutors, perquè un huracà mai no deixa les coses tal com les ha trobades i, en canvi, Havel acaba els seus tres drames de la següent manera: fent que Vaněk prengui el lloc de Sládek al final d'*Audiència*, fent que no marxi de casa de Věra i Michal al final de *Vernissatge* i fent que pateixi la vergonya d'haver faltat a la veritat en el passat, al final de *Protesta*. D'altra banda, els seus interlocutors es mantenen tan amples després del suposat huracà. Així doncs, una figura menys grandiloqüent –tot i que no menys heroica– i més apropiada seria la d'una pedra a la sabata: petita, silenciosa, marginada i trepitjada, però molt molesta –tant més molesta com més de pressa es vulgui córrer o amb més força es vulgui trepitjar.

Una altra bona figura és el mirall, també silenciós però eloqüent a l'hora de retornar la imatge de qui s'hi confronta. Vaněk és una consciència que escolta i que fa la figura de l'autoconsciència. A més, en el teatre de Havel, aquest mirall s'assembla als de les atraccions de les antigues fires, un mirall que deformaria la imatge tot exagerant-hi allò que cal exagerar. Després d'un emmirallament així, sempre hi

16. És el que diu Havel a *El poder dels sense poder*, assaig de 1978 dedicat a la memòria de Patočka.

ha dues possibilitats: la que duu a l'autoexamen i la que segueix en l'ocultació. Aquest segon és el camí de Staněk i els altres personatges dels drames *vaněkians*. Aquests no fan cap conversió. Els drames *vaněkians* també són *aporètics*, com els drames socràtics de Plató. La peça teatral mostra una situació feta de fermeses i de fragilitats, de plenituds i de buidors. L'espectador ha vist i potser ha entès. Ha mirat i potser s'ha mirat. El teatre, per a Havel, ha de sacsejar consciències més que no pas tranquil·litzar-les. No n'hi ha prou d'identificar-se amb Vaněk. Cal entendre els Sládeks, les Věres, els Michals i els Staněks que tots som en algun grau o moment, o que podem arribar a ser si no ens mirem.

