

# De Spaanse burgeroorlog in het theater

## Muilkorven en handboeien

Met de militaire opstand tegen de burgerlijke republiek, op 17 juli 1936, werd Spanje het schouwtoneel van een gruwelijke burgeroorlog, van al even lafhartige als heroïsche tafereelen, van blinde vijandschap... Zowel nationalisten als republikeinen waren overtuigd van hun eigen gelijk. Voor de nationalisten was deze oorlog een heilige strijd, een kruistocht tegen de "goddeloze roden". De republikeinse idealen werden daarentegen in termen van klasstrijd geformuleerd; aan deze zijde werd het conflict gezien als een strijd van eeuwenlang geëxploiteerde slaven tegen hun meesters.

Ondertussen zijn er meer dan vijftig jaar voorbijgegaan, en werd er over de Spaanse burgeroorlog onnoemlijk veel gepubliceerd. Niet weinig films, en ook verscheidene toneelstukken hebben het conflict als thema of als achtergrond aangevend. Maar zijn de zaken er in die vijftig jaar veel helderder op geworden? Zijn alle trauma's verdwenen? Werden alle wonden geheeld door de tijd? Alle strijders begraven? Werden alle gebeurtenissen, alle leed en pijn inmiddels overwoekerd door dood en vergetelheid?

Neen. De Spaanse burgeroorlog is nog niet te herleiden tot de nietszeggende getallen 1936-1939 in een geschiedenisboekje. Tallozen léven nog met deze soms romantisch als "broedertwist" omschreven oorlog, slepen hem met zich mee. En ook in het theater waart hij nog rond.

### García Lorca

Kort na het ontbranden van de Spaanse burgeroorlog ontnam het franquisme het theater één van zijn grootste vernieuwers. Federico García Lorca, 37 jaar oud, werd op de ochtend van 19 augustus 1936 gefusilleerd bij een ravijn in de buurt van Granada. Hij deelt er zijn graf met duizenden andere slachtoffers van het Franco-regime. Gedurende de hele franquistische periode zou het theater in Spanje streng gemuilkorfd blijven. Een ervaring die ook vandaag nog haar dramatische invloed doet gelden.

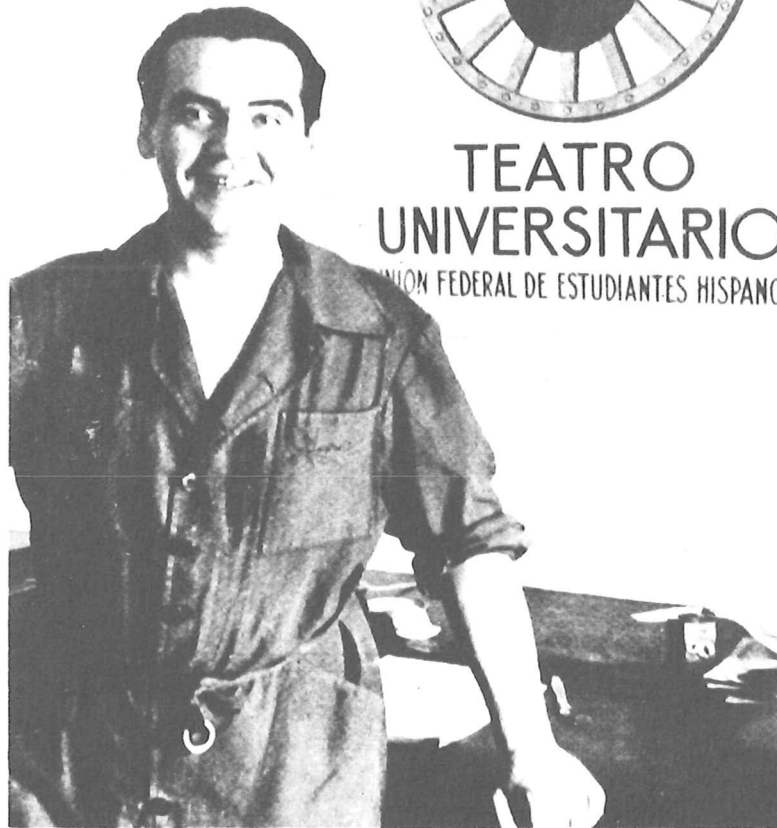
Het memoreren van de moord op Federico García Lorca valt samen met de herdenking van de Spaanse burgeroorlog. Destijds werd niet al-

leen een groot dichter en vernieuwend dramaturg vermoord, maar een heel volk monddood gemaakt. Een volk werd de schaduw van zichzelf. En precies daartegen had Federico zich steeds verzet: twee maanden voor zijn dood verklaarde hij nog in de Madrileense krant *El Sol* dat geen der scheppingen, geen mens, geen lied, geen toneel, ... een loutere schaduw van zichzelf zou mogen zijn. Maar met de instauratie van het franquistische regime, werd zijn vrees toch bewaarheid. De dromen die hij koesterde over de mogelijkheden en de rol van het theater, werden mét hem in de kiem gesmoord.

Voor García Lorca kwam theater



TEATRO  
UNIVERSITARIO  
UNION FEDERAL DE ESTUDIANTES HISPANO



Een halve eeuw geleden woedde in Spanje de burgeroorlog. De wonden daarvan zijn nog niet alle geheeld. Ook in het theater waart die oorlog nog rond. Monique Spithoven schetst hoe dit thema, in die halve eeuw sinds Federico García Lorca's dood, theaterstof opleverde. Verderop publiceert *Et cetera* dan voor het eerst de Nederlandse vertaling van een onvoltooid stuk van diezelfde García Lorca.

*Federico García Lorca voor een affiche van het studententheater waaraan hij meewerkte - Foto Süddeutscher Verlag*

tegemeet aan een primaire behoefte van ieder mens. Hij achtte het theater het ultieme, meest volledige communicatiemiddel, de dialoogkunst bij uitstek die een rechtstreeks contact impliceert, en waarbij men zich kan bedienen van een veelheid aan dramatische expressiemiddelen. Het theater is voor Federico de mens-geworden poëzie.

Met het door hem geleide "Teatro de la Barraca" trok hij naar vele uithoeken van Spanje om het toneel bij het volk te brengen. Door het gevestigde Spaanse theater werd het volk immers buitengesloten, en dit theater getuigde vaak van zo'n doodse obscuriteit dat het volk er zich maar zelden toe aantrokken

voelde. Alhoewel García Lorca niet politiek actief was, is zijn engagement onmiskenbaar. Hij liet niet na de vele sociale wantoestanden aan te klagen en stelde dat een daadwerkelijk levend theater economische en sociaal-politieke veranderingen, én een mentaliteitsverandering, zou vereisen.

## Onder Franco

Maar het totalitaire regime van Franco bood vanzelfsprekend geen enkele voorwaarde voor een "levend" theater. Tijdens de franquistische overheersing reflecteerde het theater slechts de ideologie van de machthebbers: decennia lang werden slechts oubollige vaudeville-komedies, "gesloten" historische drama's en traditionele produkties die "veilig" waren voor het regime, opgevoerd.

Hoewel zich met de opkomst van de republiek tevens een theatervernieuwing had aangekondigd, keerden men in 1939 terug naar een veelal onbetekenend boulevard-theater, en werd experimenteren met nieuwe vormen uit den boze. Vitaliteit, vrijheid, creativiteit en verbeelding verdwenen uit en van het toneel, net zoals veel toneelauteurs die niet geneigd waren in hun werk de nieuwe ideologie uit te dragen en te propageren.

Het theater ging dus volledig losstaan van de sociaal-politieke realiteit, en kreeg een louter escapistische functie toegewezen.

Angel Berenguer, zich baserend op de methodologische principes van Lucien Goldmann, onderscheidt drie houdingen in het naoorlogse Spanje: ofwel identificeerde men zich met het Franco-regime (uit opportunisme of uit overtuiging), ofwel nam men een eerder – reformistische – oppositionele houding aan, ofwel reageerde men op de franquistische repressie door te kiezen voor ballingschap.\* Diezelfde houdingen waren terug te vinden bij de theatermakers.

In de periode die volgde op Franco's overwinning, lieten slechts de eerste en de derde groep van zich horen: de derde nl. door Spanje te verlaten en in het buitenland voort te werken. Dit was het geval voor Alejandro Casona, één van de voornaamste toneelschrijvers van het naoorlogse Spanje, die net als García Lorca ten tijde van de Republiek met een reizend gezelschap door het land was getrokken ten einde het toneel letterlijk en figuurlijk dicht bij het volk te brengen. Hetzelfde gold voor Rafael Alberti, die – als lid van de Spaanse communistische partij – uitweek naar Parijs en later naar Buenos Aires, waar hij zijn

werk voortzette, dat affiniteiten vertoonde met het surrealisme, en dat sociaal gericht was. Ook Pedro Salinas en Max Aub verlieten tevens na de nationalistische overwinning hun geboorteland.

Oppositieel gericht toneel kon zeker in die eerste naoorlogse periode niet op de planken worden gebracht. Het werk van Jacinto Benavente, waarin een duidelijke identificatie met de nieuwe ideologie naar voren trad – meestal in een vorm die appelleerde aan de Franse boulevardspelen van die tijd –, werd daarentegen wél toegestaan door het regime. En ook werd Valle-Inclán nog gespeeld, zij het nooit integraal: de eerste keer dat Spanje zijn *Lucas de Bohemia* in een volledige versie zag, was pas in 1971.

Van 1945 af ontstonden de eerste produkties die naar oppositie tegen de heersende macht zweemden. Daarbij werd gebruik gemaakt van nieuwe stromingen zoals het existentialistische en het absurde toneel, die pas toen over de Spaanse grenzen doordrongen.

Eén van de belangrijkste dramaturgen hier is Antonio Buero Vallejo, die – hoewel hij zich binnen het Spaanse theater in een nogal geïsoleerde positie bevond – invloed zou gaan uitoefenen op een nieuwe generatie theatermakers. Vallejo's theater bracht geen "gesloten" universum meer, maar trachtte de sociale realiteit naar de scène te transponeren. (o.a. in *Hoy es fiesta, Las meninas, Historia de una Escalera*). Vallejo's *En la ardiente oscuridad* (In de brandende duisternis) is een symbolisch experiment, dat een duidelijke, hoewel omzwachtelde, kritiek is op het Spanje van de jaren '50. Hij voert er een school voor blinden ten tonele. Deze blinden zijn tevreden en voelen zich veilig, juist door hun handicap. Deze geborgenheid is niets anders dan het resultaat van de niet-aflatende optimistische propaganda voor hun directeur...

Via zijn werk tekende Alfonso Sastre protest aan tegen Franco. Zijn politiek standpunt was evenwel duidelijker dan dat van Buero Vallejo, zodat hij moeilijkheden onderzocht, en uiteindelijk één van de vele "underground"-toneelmensen werd die in Spanje werkzaam waren, doch die hun werk niet meer deden kennen, tenzij misschien in het buitenland.

Het vertrouwen in het theater – en in de kunst in het algemeen – als emancipatoir medium, was volledig verloren gegaan. Van de jaren '60 af kwam daar een lichte verandering in, maar het "Teatro Desvinculado" ("Bevrijde" theater) moest er zich toch rekenschap van geven dat het in de toenmalige Spaanse politieke context quasi on-

mogelijk was het regime via het toneel kritisch te benaderen. Bovendien zou ieder compromis met het franquisme evengoed de doodsteek toebrengen aan elk "levend" theater.

Maar het Spaanse theater werd steeds radicaler (o.a. met Manuel Martínez Azaña, José Ruibal en Nuria Espert), al bleef de strikte censuur gehandhaafd en het gevestigde theaterbestel doods als vandoos. Het thema van de Spaanse burgeroorlog bleef taboe. Slechts Spaanse toneelschrijvers in buitenlandse ballingschap behandelden het onbelemmerd, en soms zelfs obsessieel (Fernando Arrabal, Leon Felipe, José María Camps,...).

Overigens werd het thema van de Spaanse burgeroorlog wel opgenomen door dramaturgen van andere nationaliteiten. Zo schreef Brecht in 1937 een stuk met de Spaanse tragedie als onderwerp (*Die Gewehre der Frau Carrar*), waarin hij de non-interventiepolitiek aanklaagt. Hij zou het stuk echter later afwijzen ter wille van de traditionele esthetische vorm die hij ervoor aanwendde. Ook Edward Bond's *Human Cannon* had de burgeroorlog als centraal thema. Toch is het theater over de Spaanse burgeroorlog – gezien in verhouding tot het grote aantal films, romans, mémoires, essays, etc., eerder beperkt gebleven.

## Arrabal

De produktie van Spaanse verbannen toneelauteurs was echter steeds doordrongen van het conflict. Fernando Arrabal (°1932) verliet Spanje in de jaren '50 en vestigde zich in Parijs, waar hij in de jaren '60 een uiterst controversieel, maar tevens zeer succesvol auteur werd. Controversieel, voornamelijk doordat hij in zijn theater, dat hij ziet als "panische ceremonie", alle remmingen wil laten vallen. Alles moet kunnen, een totale vrijheid moet dit panische, dionysische (maar bijna mathematisch geënceneerde) theater eigen zijn, tot op het walgelijke, pornografische en scatologische af.

Arrabals ballingschap gaf hem een vrijheid die hij onder het totalitaire Spaanse regime nooit gekend zou hebben. Zijn werk wil een kreet zijn tegen alles wat de vrijheid onderdrukt, terwijl er verder een surrealistisch getinte, metaforische kritiek op de Spaanse dictatuur in wordt geuit.

Zijn toneel roept constant de burgeroorlog op, wat te wijten is aan zijn eigen ervaringen n.a.v. die oorlog. Deze sloeg immers wonden in zijn ouderlijk huis. Zijn vader werd op 17 juli 1936 in Melilla (Spaans Marokko) gearresteerd door de falangistische milities, en dit op aan-

stichten – of toch in ieder geval met volledige instemming – van zijn moeder, die zeer katholiek en pro-nationalistisch was, terwijl de vader, officier in het republikeinse leger, er eerder linkse sympathieën op nahield. Fernando Arrabal was toen net 4 jaar oud, maar het verdwijnen van zijn vader (die overigens ontsnapte in 1941, waarna er geen spoor meer van hem werd terugge-

boeken, tijdens een korte vakantie in zijn geboorteland. De opdracht leverde hem de beschuldiging van “blasfemie en belediging van het vaderland” op. Arrabal werd naar de gevangenis overgebracht, waar hij mannen trof die reeds jaren uit willekeur of om hun politieke overtuiging gevangen zaten. Arrabal kwam vlug vrij – o.a. Peter Weiss, Jean Anouilh, Samuel Beckett en

Tot 1977 situeerde de Spaanse regering hem nog onder de meest hinderlijke politieke vijanden. Nu, in de jaren '80, weigert hij nog steeds naar Spanje terug te gaan. Doch ondanks zijn afwezigheid van ongeveer 30 jaar, blijft de invloed van de Spaanse culturele traditie onmiskenbaar.

Vandaag de dag wordt ook in Span-



Fernando Arrabal – Foto Maria Cristina Orive

vonden), en het – al dan niet actieve – verraad van zijn moeder, hebben een stempel gedrukt op zijn integrale werk.

Reeds in de jaren '50, wanneer hij zijn eerste stukken schrijft, is dat het geval: zo is *Les Deux Bourreaux* een weerspiegeling van de hierboven kort geschetste familiegeschiedenis van Arrabal. (Ook zijn film *Viva la Muerte*, waarin één van de hoofdrollen vertolkt wordt door Nuria Espert, is een weergave van diezelfde autobiografie). Bovendien komt het personage van de ambivalente moederfiguur herhaaldelijk terug in Arrabals toneel, o.a. in *L'Architecte et L'Empereur d'Assyrie* – dit seizoen nog opgevoerd door het Théâtre National de Belgique in een regie van Bernard De Coster.

In zijn later “guerrillatheater” worden de kritiek op de franquistische dictatuur en de allusies op de Spaanse burgeroorlog explicieter, vooral nadat Arrabal in 1967 korte tijd gevangen zat in Carabanchel naar aanleiding van een opdracht, door hem geschreven in één van zijn

Eugène Ionesco ijverden voor zijn vrijlating – , en besloot via een theaterhappening het leven in de franquistische gevangnissen, met al zijn frustraties, angsten en beklemmende benauwdheid, weer te geven. Zo creëerde hij ...*Et ils passèrent des Menottes aux Fleurs*. (De titel is ontleend aan een uitspraak van Federico García Lorca). Deze happening kreeg op de meeste plaatsen waar hij werd “gecelebreerd”, en dan vooral in de Verenigde Staten, fantastische kritieken en hij werd door het publiek beschreven als een onvergetelijke en indringende ervaring. Dit was ook het geval voor de opvoeringen in het Théâtre de Poche in Brussel; in Gent bracht het stuk de acteurs en de directie van theater Arena (seizoen 1971-1972) voor de rechter. *La Ballade du Train Fantôme* handelt eveneens over de burgeroorlog, over Franco, maar ook over de post-Franco periode.

Arrabal werd in zijn geboorteland lange tijd doodgezwegen, en zijn theater werd er niet opgevoerd.

je zelf toneel gemaakt rond de Spaanse burgeroorlog: zo behandelde *Las bicicletas no son para el Verano* van Fernando Fernán Gómez – voor één der eerste keren – het conflict in een republikeinse optiek. Het stuk was een groot succes, wat bewijst dat de hele problematiek van de burgeroorlog in Spanje een actueel probleem gebleven is. Het is iets waar Spanje zich nog steeds van moet bevrijden, want onder de dictatuur kreeg het land geen kans om het te verwerken. Bovendien werden gedurende tientallen jaren de franquistische waarden agressief opgedrongen, en zijn die inmiddels verankerd geraakt. Misschien is nu echter de tijd eindelijk rijp voor de mentaliteitsverandering, die al in Federico García Lorca's ogen – vijftig jaar geleden – noodzakelijk was.

#### Monique Spithoven

(\*) Angel Berenguer, *L'Exil et la cérémonie*. Paris, Christian Bourgois, 1977.