

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 los staan 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 vanouds. 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-