
STAAT EN SCHRIJVER TIJDENS DE SPAANSE BURGEROORLOG

H.L.M. HERMANS

Er zijn talloze mogelijkheden om de relatie schrijver - staat te bestuderen en steeds zullen daarbij een aantal aspecten onderbelicht blijven. Enige afbakening lijkt derhalve gewenst. Ik zou mij in dit artikel dan ook willen beperken tot de analyse van een korte, turbulente periode in de Spaanse geschiedenis (1936 - 1939), waarin schrijver en staat zeer nauw op elkaar betrokken waren. Er bestonden gedurende deze periode in feite twee aparte staten — met beide zeer complexe ideologische achtergronden — die tesamen toch één volk vormden. Het volk, en dus ook de schrijvers, werden onder druk van deze situatie niet zelden gedwongen tot een bepaalde politieke stellingname. Niet dat alle schrijvers ineens de literatuur als wapen gingen hanteren, maar toch heeft deze burgeroorlog diepe sporen achtergelaten in het werk van de meeste van hen. Zij wisten dat zij door hun vooraanstaande positie in de maatschappij gebruikt werden als propagandist voor de Republikeinse of Nationalistische zaak. En de meesten wilden daar ook actief aan bijdragen. Als logisch gevolg hiervan is de ideologie van de strijdende partijen in veel werk uit die tijd duidelijk aanwezig. Wanneer wij ons nu beperken tot dat werk waarin een bepaalde ideologische boodschap wordt uitgedragen krijgen wij echter te maken met een wirwar aan ideologieën. Slechts in theorie bestond er zoiets als een Republikeinse ideologie tegenover een Nationalistische ideologie. In de praktijk ging het om een bonte mengeling van stalinistische, trotskistische, anarchistische, socialistische, radikale, nationaal-katholieke, falangistische enzovoorts enzovoorts ideologieën. Toch zullen wij, uitgaande van de oorlogssituatie en de rol van de schrijver tegenover de beide daarin opererende "kunstmatige" staten, moeten doen alsof er wel sprake was van één Nationalistische ideologie tegenover één Republikeinse ideologie. Interne verschillen zullen slechts aan bod komen voor zover zij van wezenlijk belang zijn voor de hier gestelde problematiek. Toch mag bij het zoeken naar de algemene noemers van de beide strijdende partijen niet vergeten worden dat het de uitersten waren die het duidelijkste stempel zouden drukken op "de" ideologie van Republikeinen en Nationalisten. Alle ons bekende politieke analyses van de Spaanse Burgeroorlog tonen immers aan dat falangisten en communisten, die bij het begin van de oorlog nog te verwaarlozen extremistische partijen waren, gaandeweg steeds

meer het beeld zouden bepalen van respectievelijk Nationalistisch en Republikeins Spanje. Hoewel op zich een merkwaardige ontwikkeling, wil hiermee geenszins gezegd zijn dat de zich meestal tussen de uitersten opstellende sociaal-democratische of liberaal-humanistische krachten géén ideologie zouden verkondigen. Hun propaganda-apparaat pleegt juist zo verfijnd en effectief te zijn dat zij – paradoxaal genoeg – alleen ogenschijnlijk geen ideologische boodschap brengen. Een tweede beperking mijnerzijds heeft betrekking op het gekozen corpus: dit zal hoofdzakelijk bestaan uit Spaanse toneelteksten (hierover later meer).

Behalve op de verpakking (vorm) van de hier verkondigde ideologische boodschappen en het daarbij behorende probleem van esthetiek versus propaganda, stel ik mij voor in te gaan op de boodschap zelf. Deze boodschap – of zij nu een versluierd beeld geeft of juist probeert objectieve informatie te verschaffen – bezit de functie om het publiek duidelijk te maken waarom en hoe een bepaalde situatie gehandhaafd, nagestreefd of juist verworpen dient te worden. Of het artistiek verantwoord is om dit via literaire teksten te doen heeft te maken met smaak (waardeoordeel) en in het bijzonder met de zo problematische tegenstelling esthetiek versus propaganda. Of het politiek gezien zinvol is om literaire teksten te gebruiken als ideologisch instrument is een vraag die nóg moeilijker te beantwoorden valt daar zij niet alleen verwijst naar vorm en inhoud van de boodschap, maar vooral ook naar het (moeilijk te meten) effect ervan. Op dit laatste punt, dat meer op het gebied van de receptie-esthetica ligt, kan in dit artikel onmogelijk worden ingegaan. Ik zou mij vooral willen richten op een 'historische' bondgenoot van de literatuurwetenschap: de geschiedenis, waarbij ik proberen zal een overzicht te geven van enige ontwikkelingen op historisch, ideologisch en esthetisch gebied die bepalend zijn geweest voor de verhouding schrijver-staat tijdens de Spaanse Burgeroorlog. De nadruk komt hierbij dus te vallen op wat wij boven simpelweg vorm en boodschap hebben genoemd, terwijl de analyse van de literaire teksten zelf, alsmede van het effect ervan, hier buiten beschouwing moeten blijven.

De proclamatie van de Tweede Spaanse Republiek in 1931 en het uitbreken van de Burgeroorlog in 1936 maken de verhouding schrijver-staat in dit decennium – zoals gezegd – problematisch, maar daarmee ook uitermate boeiend. Evenals in de andere Europese landen zien wij dat de Spaanse kunstenaars en intellectuelen zich niet langer afzijdig houden van het (inter)nationale politieke gebeuren, maar bewust partij gaan kiezen. Zeker vanaf 1936 was het in Spanje onmogelijk – en in veel gevallen onverantwoordelijk – om nog langer een neutrale positie in te nemen. Het is derhalve ook reeds een gemeenplaats geworden om over de periode 1931 – 1939 te spreken als 'de republiek van leraren en geleerden'. Zowel in het parlement en in de journalistiek als op alle gebieden van kunst en cultuur maakte een ongekend hoog percentage leraren en geleerden de dienst uit.¹ Binnen het kader van dit artikel kunnen wij niet op de achtergronden van dit verschijnsel ingaan, maar de gevolgen waren buitengewoon groot, met name voor de kunst. De nieuwe generatie intellectuelen die tijdens de Tweede Republiek plotseling in de leidinggevende posities terechtkwam, zag zichzelf als een jonge,

energieke generatie die de historische taak had Spanje te bevrijden uit apathie en onderontwikkeling. Het onderwijs, dat tot dan toe nog in handen was van de Kerk, werd hiervoor een der belangrijkste hulpmiddelen. In de eerste jaren van de Republiek werden duizenden nieuwe openbare (!) scholen opgericht en ook anderszins werd geprobeerd om kunst en onderwijs op een hoger plan te brengen. De overgrote meerderheid van de Spaanse kunstenaars en intellectuelen leverde een actieve bijdrage voor het tot stand komen van de idealen van de Republiek. Het aantal hunner dat zich tegen de Republiek keerde was, getuige talloze bronnen, zeer beperkt en nóg beperkter was het aantal dat later partij zou kiezen voor de opstandelingen onder leiding van generaal Franco.

In de Spaanse kunst heeft er altijd een tweedeling bestaan tussen kunst voor het volk (vaak realistisch) en kunst voor een kleine elite. Ortega Y Gasset ziet in een essay dat hij in 1925 publiceerde, *De dehumanisering van de kunst*² deze tweedeling opnieuw opkomen met de avantgarde-kunst van de jaren '10³ en '20. Net als in het tegenwoordig weer populaire boek *De opstand der horden* betoont Ortega zich hier voorstander van een dergelijke tweedeling. Niet dat hij aanhanger is van de toenmalige avantgarde-kunst, die hij immers 'gedehumaniseerd' noemt, maar toch ervaart hij het als heilzaam dat een kleine elite van schepende kunstenaars het voortouw neemt en zo afstand neemt van de ook voor de massa begrijpelijke (herkenbare, gehumaniseerde) kunst.⁴ En inderdaad schied de beeldrijke, complexe en vaak cerebrale of abstracte avantgarde-kunst uit het begin van deze eeuw een afstand tussen kunst en wat de 'massa' mooi vond. Volgens Ortega was het voor de vooruitgang van kunst en maatschappij zaak dat deze afstand bleef bestaan, maar de meeste Republikeinse kunstenaars en intellectuelen keerden zich in de jaren dertig juist tégen de l'art pour l'art en tégen het experiment om het experiment. Zij vonden simpel gezegd dat de avantgarde op een dood spoor zat en dat er wel belangrijker dingen aan de hand waren dan alleen hun hermetische kunst. Vandaar dat zij afdaalden uit hun ivoren torens en probeerden om kunst en volk weer dichterbij elkaar te brengen. Kunst moest weer voor iedereen begrijpelijk en toegankelijk zijn. Zo werd de kunst in het algemeen weer realistischer en steeds vaker werd teruggegrepen naar de eigen nationale en klassieke producten (bijvoorbeeld het voor iedereen begrijpelijke toneel uit de Spaanse Gouden Eeuw). Nieuw was in deze jaren de aantrekkelijke combinatie van 'volkse' (denk ~~hierbij~~ aan volkskunst of folklore en niet aan Diets) elementen met waardevolle elementen uit de avantgarde-kunst van de vorige decennia. Nieuw was ook de navolging van 'revolutionaire' Russische of Duitse en Italiaanse voorbeelden. Maar ondanks al deze veranderingen die typerend waren voor de jaren dertig, dient vastgesteld te worden dat hiermee de kwaliteit van de Spaanse literatuur sterk achteruitging. Het accent kwam steeds meer op de boodschap en steeds minder op de vorm te liggen. Terwijl de Spaanse literatuur tussen ongeveer 1890 en 1930 grote hoogten bereikte - in navolging van de Gouden Eeuw wordt vaak over 'Het Zilveren Tijdperk' gesproken - brak met het herstel van het realisme een, esthetisch gezien nieuwe periode van verval aan, waarin de literatuur wél geëngageerd, maar weinig vernieuwend zou zijn. Pas rond 1965, toen de Franquistische censuur zich wat liberaler begon op te stellen, deed zich de merkwaardige paradox voor dat - terwijl er eindelijk enige ruimte kwam voor een meer politiek georiënteerde literatuur - dit arsenaal volledig uitgeput bleek.

Het toneel in Spanje beleefde rond 1930 een grote bloeiperiode; althans wat bezoekersaantallen betrof. De film was nog geen serieuze concurrent en de schouwburgbezoekers(sters) (volgens onderzoek hoofdzakelijk vrouwen uit de gegoede middenklasse), waren uiterst tevreden met het gevarieerde aanbod makkelijk verteerbare komedies. Voor wat moeilijkere, experimentele of politieke stukken was geen plaats, want de impressario's van schouwburgen en gezelschappen hadden weinig behoefte om hun 'goede' naam te grabbel te gooien of om financiële risico's te lopen. De technologische vernieuwing van het theater die aan het begin van deze eeuw op diverse plaatsen in Europa op gang was gekomen, ging aan de neus van de Spanjaarden voorbij. De experimenten van symbolisten en expressionisten als Graig, Appia, Schlemmer of Reinhardt, die een volledige breuk betekenden met het naturalistische theater, bleven bij het grote publiek volledig onbekend. De stukken van Spaanse avantgarde-auteurs als Unamuno, Grau, Valle Inclán of van leden van de geroemde dichtersgeneratie van 1927 als Garcia Lorca of Alberti werden aanvankelijk slechts zelden opgevoerd.

Een andere richting binnen het Europese toneel die het naturalistische of ideeëntheater volledig vernieuwde door een propagandistisch of episch theater te scheppen (Meyerhold, Piscator, Brecht enz.) zou - dankzij overheidsbemoeienis tijdens de Tweede Republiek - druppelsgewijs tot Spanje doordringen. Er werd veelal bewonderend gekeken naar mensen als Meyerhold en Piscator en naar het nieuwe Russische theater (Tairov, Vakhtangov), maar over het algemeen dient opgemerkt te worden dat de politisering van het toneel in de jaren dertig, ten koste ging van de vernieuwing en van de artistieke erfenis van vroegere jaren. Onder druk van de omstandigheden zag men heel vaak bewust af van vorm-experimenten ten gunste van het brengen van de meest effectief geachte politieke boodschap. Toch is slechts bewondering op zijn plaats voor alles wat de Spaanse toneelmensen uit de jaren dertig, onder vaak onvoorstelbaar moeilijke omstandigheden, van de grond kregen. In 1930 en 1931 verschenen in Spanje twee belangrijke toneelstudies die voor een groot gedeelte gezichtsbepalend waren voor het door de overheid te volgen beleid. De socialistische schrijver-politicus Luis Araquistáin - zelf auteur van enige redelijk succesvolle sociaal-geëngageerde toneelstukken - publiceerde in 1930 *La Batalla teatral* (de toneelstrijd). In deze studie gaf hij aan dat politiek-gerichte toneelstukken slechts een tijdelijk belang konden dienen. Kans op vorming en vooruitgang bestond in zijn ogen slechts wanneer binnen bepaalde artistieke milieus ook de gelegenheid tot vernieuwen en experimenteren geboden werd. In feite vond hij dus dat een elite de 'massa' zou moeten verheffen. Dit kwam neer op een voortzetting en verdere stimulering van het in de jaren '20 zo schuchter op gang gekomen avant garde-toneel. Heel anders van karakter is het boek van een jong anarchistisch schrijver: *Teatro de masas* (het massatoneel, 1931) van Ramón Sender. Sender wendt zich nadrukkelijk af van de mogelijkheid om het toneel te vernieuwen binnen het kader van het burgerlijk toneel. Het gaat volgens hem niet aan om de smaak van het (burgerlijke) publiek te veranderen, maar om het publiek te zoeken bij de nieuwe klasse die nu aan de macht is gekomen: het proletariaat. De pogingen van de Republiek om de cultuur naar het volk te brengen middels de stichting en subsidiëring van cultuurcentra en rondreizende toneelgezelschappen moeten ook in dit licht gezien worden.

Toen pas geraakte men uit het diepe sociaal-realistische dal en toen pas werd aangehaakt bij de ontwikkelingen die reeds ver vóór de Burgeroorlog op gang waren gekomen...

Zoals gezegd zal ik mij in dit artikel hoofdzakelijk bezighouden met het toneel. Het is merkwaardig dat in de meeste studies over de literatuur en de Burgeroorlog vrijwel uitsluitend wordt gesproken over poëzie en/of proza. Het toneel - eigenlijk toch een veel directer en toegankelijker medium - wordt een volstrekt ondergeschikte rol toebedeeld. In kwantiteit mogen de eerste twee genres het geëngageerde toneel wellicht overtreffen, in kwaliteit was er tussen deze drie nauwelijks enig verschil: strikt artistiek gezien dient erkend te worden dat het niveau gewoon erg laag was. Wat aan nationalistische zijde geproduceerd werd was zowel in kwalitatief als in kwantitatief opzicht zelfs bedroevend. In dit verband is het feit dat de Leidse hoogleraar J. Lechner in zijn veel geciteerde studie over Spaanse geëngageerde poëzie⁵ nauwelijks aandacht besteedt aan het engagement ter rechterzijde, wellicht illustratief. Op grond van objectieve en 'strikt literaire waardeoordelen' staan in de bij deze studie behorende bloemlezing voor wat betreft de Burgeroorlog slechts drie gedichten uit het Nationalistische kamp, tegenover vijfenzeventig uit het Republikeinse (!). Dat tot op heden zo weinig aandacht is besteed aan het toneel is wellicht ook te verklaren vanuit het feit dat veel geëngageerde stukken (zowel ter rechter- als ter linkerzijde) nooit zijn gepubliceerd en dat opvoeringsgegevens veelal ontbreken of uiterst moeilijk zijn te achterhalen. Het feit dat er zo weinig over is geschreven bemoeilijkt het onderzoek, maar biedt ook voordelen. De meningen liggen nog niet zo vast en dat geeft ook de mogelijkheid enige afstand te nemen. Waar gepretendeerd wordt wetenschap te bedrijven is dat natuurlijk altijd raadzaam, maar toch leert de ervaring dat zodra over de Burgeroorlog gesproken wordt, de gemoederen nog steeds verhit raken. Juist bij degenen die zich goed in deze materie verdiepen leidt dit niet zelden tot partij-kiezen en tot het opnieuw innemen en herhalen van reeds lang vastgeroeste standpunten. Een typerend voorbeeld hiervan is de linguïst Noam Chomsky die in het - overigens zeer inspirerende - essay *Objectiviteit en vrije wetenschap*⁶ (sic) de in mijn ogen zeldzaam onpartijdige studie *The Spanish Republic and the Civil War* van Gabriel Jackson de grond in boort. Chomsky valt hier echter methodologisch en ideologisch in het graf dat hij voor Jackson bedoelde te graven. Als anarchist kan Chomsky dertig jaar later nog steeds geen kwaad woord horen over de destijds door de anarchisten en de POUM gevolgde politiek. Natuurlijk hebben met name de communisten zich lang niet altijd even netjes gedragen, maar Chomsky hanteert - zoals door iedereen valt te constateren - reeds lang achterhaalde bronnen en hij gebruikt ingewikkelde cirkelredeneringen en uit hun verband gerukte citaten om 'zijn' gelijk aan te tonen. De ironische titel van zijn essay wordt hiardoor ook op zichzelf van toepassing. Chomsky is slechts een voorbeeld en het is dan ook in het geheel niet mijn bedoeling om juist hém aan te vallen. De Burgeroorlog dwingt als het ware tot het innemen van een standpunt. Hoewel ik niet pretendeer dat niet te doen zal ik toch proberen een zo objectief mogelijk overzicht te geven van wat er op toneelgebied gebeurde tijdens deze turbulente periode.⁷

Behalve de 'cultuur voor het volk' werd ook de 'cultuur door het volk' gestimuleerd. Er werden allerhande mogelijkheden bedacht om te komen tot een agit-prop-theater van arbeiders, boeren en soldaten; met wisselend succes overigens.

Om de kloof tussen stad en land te dichten werd reeds in 1931 het *Patronato de Misiones Pedagógicas* opgericht. In de weekends en vakanties bijgestaan door studenten, vertrokken deze 'zendingen' naar alle uithoeken van Spanje om daar cultureel werk te doen. Zo werden in de vijf jaren van het bestaan der Misiones Pedagógicas meer dan 5.000 dorpen bezocht, bibliotheekjes opgericht, tentoonstellingen gehouden (kopieën van schilderijen van Spaanse meesters), zang-film-toneel- en poppenkastvoorstellingen gegeven, enz.⁹

Vaak werden oude Spaanse romances gezongen en ook de toneel- en poppenkastvoorstellingen haakten aan bij de oude Spaanse volkscultuur: (bewerkingen van stukken van onder andere Encina, Lope de Rueda, Cervantes, Calderón enz. en natuurlijk ook kostumbristische stukken (regionale zedenschilderingen en dergelijke) De plaatselijke priesters en onderwijzers die tegen de Republiek waren, probeerden vaak om deze 'heidense propaganda' te verhinderen door de mensen te verbieden om er heen te gaan, maar volgens de verslagen liepen alle dorpen uit en was de bevolking in het algemeen zeer enthousiast over het werk van de Misiones. De mensen identificeerden zich heel vaak met de helden op het toneel of op het witte doek, hetgeen niet zelden aanleiding gaf tot lange discussies na afloop van de voorstellingen. Leider van de theaterafdeling van de M.P. was de toen nog jonge toneelschrijver Alejandro Casona.

In diezelfde jaren bestonden er ook nog andere door de Republiek gesubsidieerde theaterprojecten. Zo was er in Madrid het *Teatro Escuela de Arte* onder leiding van Rivas Xerif; in Valencia de theatergroep *El Búho* onder leiding van Max Aub; maar het bekendste was de rondreizende theatergroep *La Barraca*¹⁰ van García Lora (1932-1937). De leden van deze groep droegen als uniform blauwe overalls of blauwe rokjes met witte blouses (zij voelden zich 'intellectuele arbeiders'). Ook zij voerden hoofdzakelijk bewerkingen op van klassieke stukken van onder andere Lope de Vega, Calderón de la Barca en van Cervantes. Het meest populair waren de stukken die kritisch waren en waar mensen zich gemakkelijk mee konden identificeren, zoals bijvoorbeeld Cervantes' eenakter *El retablo de las maravillas* of Lope de Vega's *Fuenteovejuna*. Dit laatste stuk behoort tot een serie van vijf toneelstukken van Lope die alle het misbruik van macht tot onderwerp hebben. In *Fuenteovejuna* doodt de plaatselijke bevolking de onrechtvaardige en wrede commandeur Fernán Gómez. De rechters kunnen de schuldige niet straffen want het hele dorp zegt dat Fuenteovejuna het gedaan heeft; hierop spreekt de koning hen vrij. Ook al speelt het stuk aan het eind van de vijftiende eeuw, het thema is natuurlijk van alle tijden. In de aanpassing van Lorca draagt de bevolking van Fuenteovejuna nog dezelfde traditionele regionale dracht als in de oorspronkelijke versie, maar de commandeur heeft een zwart colbertje aan, waardoor hij herkenbaar wordt als cacique. Verder was de opvoering vrij traditioneel gehouden en verlevendigd met dansen en liedjes die door Lorca zelf waren gecomponeerd op basis van oude Spaanse volksliederen. De aandacht voor folkloristische elementen en voor een getrouwe weergave van de zeden en gewoonten van het volk werd door het publiek hogelijk op prijs gesteld. De naturalistische mise en

scène deed volgens de schaarse beschikbare literatuur in veel opzichten denken aan het programma van Stanislavski, maar alles was veel minder professioneel.

Toen op 18 juli 1936 de Burgeroorlog uitbrak werd in het Republikeinse kamp al heel gauw de noodzaak gevoeld om het toneel als wapen te gaan gebruiken. Alles komt in een stroomversnelling. Al vrij snel wordt door de *Alliantie van Antifascistische Intellectuelen* een afdeling drama opgericht: de *Nueva Escena*. Op 19 oktober 1936 wordt het eerste avondvullende programma uitgebracht: drie nieuwe eenakters van nog jonge auteurs¹¹. In *La llave* (de sleutel) van de reeds genoemde Ramón Sender, staat een burgerlijk, egoïstisch en gierig echtpaar tegenover dappere en grootmoedige mijnwerkers/soldaten. De laatsten vragen de vrek om een financiële ondersteuning. Deze weigert. Liever nog dan iets te geven slikt hij de sleutel van de kluis in, waarop hij ernstig ziek wordt en op zijn sterfbed uitroept: 'Laat ze me niet openmaken!' Rafael Dieste, ex-medewerker van Las Misiones Pedagógicas en nu directeur van de Nueva Escena, schreef ook een satyrische eenakter: *Al amanecer* (Bij het ontwaken) Een republikeins officier pleegt in een paleis verraad aan zijn eigen soldaten. Hierbij worden velen van hen gedood, maar bij de dageraad komen arbeiders hun kameraden te hulp. *Los salvadores de España* van de bekende dichter Rafael Alberti is ook een satire, maar minder melodramatisch dan de vorige twee. 'De redders van Spanje' zijn Moren (de Marokkaanse huurlingen van Franco), Italianen (Mussolini), Duitsers (Hitler), Portugezen (Salazar) en verder een aantal domme, dronken en rokkenjagende hoge vertegenwoordigers van Kerk en Leger. Tegenover deze groteske revue van 'grote redders' staat het echte soldatenvolk dat uiteindelijk triomfeert, en bedolven wordt onder een regen van rode anjers...

Naast de Alliantie van Antifascistische Intellectuelen organiseerden ook diverse tijdschriften en radio-omroepen allerlei activiteiten op het gebied van politiek en theater. Een der belangrijkste steunpilaren was de Madrileense radio-omroep *Altavoz del Frente* (de Frontluidspreker) die onder andere de *Guerillas del Teatro* oprichtte. Deze Guerrillas voerden overal in het door de Republikeinen verdedigde gebied - in kazernes, ziekenhuizen en op marktplaatsen en dergelijke - hun stukken op. Parallel aan het commerciële theater in de nu door de grote vakbonden bestuurde schouwburgen (waar het oude burgerlijke toneel en de varieté soms gewoon doorgingen) ontwikkelde zich dus langzamerhand een alternatief en politiek geëngageerd 'vormingstoneel'. Later zou men in Madrid de beschikking krijgen over enige door de Staat gesubsidieerde schouwburgen, maar noch in Madrid, noch in Barcelona - waar de schouwburgen zelfs gecollectiviseerd waren¹² - kreeg het nieuwe 'teatro de agitación y propaganda' echt een voet aan de grond. Ondanks verwoede pogingen van actieve, jonge schrijvers als Max Aub, Rafael Dieste, Ramón Sender, Miguel Hernández en vele anderen bleef het grootste struikelblok het vinden van een geschikt repertoire dat zowel inspeelde op de bestaande politieke situatie als ook daarbij passende - en dus nieuwe - vormen gebruikte. In de praktijk kwam dit neer op een voortzetting van de door het Teatro de las Misiones Pedagógicas en La Barraca ingeslagen weg: het opvoeren van (bewerkingen) van klassiek repertoire met een sociale en nationale (!) inslag. Het zou te ver voeren om reeds in dit stadium te spreken van 'theater door het volk', tegenover het vooroorlogse 'theater voor het volk'. Bij kritici die dit wél doen is de wens¹³ wellicht vader van de gedachte,

want zowel schrijvers als acteurs bestaan in 1936 nog steeds voor het grootste gedeelte uit studenten en jonge intellectuelen, terwijl de stukken hun cultureel-vormende en informatieve functie behouden. Het belangrijkste verschil is misschien dat de nieuw-geschreven stukken satirischer, zwart-witter en politieker van karakter zijn.

Eind 1936 brengt Piscator - wiens *Politisches Theater*,¹⁴ overigens al in 1929 in het Spaans verschenen was - een bezoek aan Barcelona. Nog belangrijker dan dit bezoek waren de bezoeken die auteurs als Sender, Max Aub, Rafael Alberti en diens vrouw Maria Teresa León, zelf brachten aan Moskou en Berlijn. Met name Maria Teresa León was een der meest stimulerende krachten achter de opbouw van een nieuw Spaans politiek theater. Teneinde daadwerkelijk iets te kunnen doen werd in augustus 1937 door het Ministerie van voorlichting de *Consejo Central del Teatro* (Centrale Theater Raad) opgericht, die de supervisie voerde over de vorming van gezelschappen, bezetting van schouwburgen, opleiding van acteurs, regisseurs enzovoort, en zelfs over de selectie van op te voeren stukken. Secretaris van deze Raad, waarin vele belangrijke theatermensen en kunstenaars zitting namen, was Max Aub, die reeds in 1936 aan minister-president Azaña konkrete voorstellen in deze richting had gedaan. Maria Teresa León was, behalve vice-voorzitter van de Raad, ook oprichtster van een onderafdeling *Teatro de arte y propaganda* (TAP) die de nieuwe ideeën over politiek theater in praktijk zou moeten brengen. In feite kwam dit neer op een breuk met de gezapigheid van het traditionele burgerlijke toneel en op een voorzichtig experimenteren met de verworvenheden van het moderne buitenlandse toneel. Voor het eerst werd serieus werk gemaakt van een democratisering van het toneel, waarbij de band tussen publiek, spelers en mensen achter de schermen centraal kwam te staan. Ook werd veel aandacht besteed aan de aankleding van de stukken (gebruik van moderne muziek en van ingenieuze, maar sobere decors) en aan nieuwe acteertechnieken. De keuze van het repertoire was echter niet erg verrassend: naast agit-prop-stukken werk van Tsjechov, Calderón, García Lorca, Arthur Schnitzler enzovoort. Als hommage aan de U.S.S.R. werd, ten gevolge van de twintigste viering van de Oktoberrevolutie, met groot succes *De optimistische tragedie* van Vischnievski opgevoerd. De recensies spraken vooral over een boeiend en zeer doordacht toneelbeeld met op de achtergrond een stadsgezicht waarbinnen massascènes en dergelijke geprojecteerd konden worden. Een ander groot succes (volgens kritiek en publiek) was de opvoering van een bewerking door Rafael Alberti van Cervantes' *Het beleg van Numantia*. Net zoals de Numantijnen destijds heroïsch strijd leverden tegen een overmacht aan Romeinen, zo vecht ook de Republiek tegen 'de nieuwe Romeinen', die Spanje zijn binnengedrongen.¹⁵ Het leggen van dit soort historische parallellen, zoals Brecht dat later ook zou doen, was erg populair in die tijd. Denk aan het tijdens de oorlog herhaaldelijk opgevoerde *Fuenteovejuna*, aan Alberti's *Noche de guerra en el Museo del Prado*¹⁶ of aan Dieste's versie van het (Nuevo) *Retablo de las maravillas* van Cervantes. In deze zeer gemakkelijke, door het sprookje van 'de nieuwe kleren van de keizer' geïnspireerde eenakter, zijn het de vertegenwoordigers van Kerk, leger en grootgrondbezit, die de dingen niet 'zien' zoals ze zijn. Een stuk dat vaak en met veel succes her en der aan het front werd opgevoerd was de uit 1934 daterende eenakter *Bazar de la Providencia* (de bazaar der Voorzienigheid) van Rafael Alberti. Een bisschop/marskramer verkoopt in zijn rondtrekkende bazaar allerlei soorten



Uit: *El Mono Azul* nr. 36, 1937.

relikwieën, aflaten en andere nepprodukten, terwijl hij met behulp van een handlanger allerlei zogenaamde wonderen verricht. Het volk geeft zich op den duur rekenschap van deze oplichterij, maar op dat moment roept de nepbisschop de hulp in van de aartsengelen die, in de vorm van guardias civiles, de omstanders bedreigen. Het volk ziet echter kans met hen af te rekenen, waarmee de symbolische overwinning van boeren en arbeiders over hun klassevijand: Kerk, kapitaal en het repressieve apparaat een feit is. Deze korte samenvatting geeft aan dat wij hier met een klucht te maken hebben; een satirische en goyeske vertekening van de werkelijkheid. Duidelijk is ook dat Alberti en de zijnen met dit soort stukken in feite aanhaakten bij het Russische agit-prop-theater¹⁷. Qua inhoud waren deze agit-prop-stukken vanzelfsprekend revolutionair en er werden onderwerpen behandeld als fascisme, oorlogsgeweld, de rol van clerus en bourgeoisie enzovoort. Volk en nationalisme werden op gezonde (?) wijze verheerlijkt. Qua vorm waren de belangrijkste kenmerken de korthed en snelheid van speelscènes en soms het gebruik van maskers, marionetten, liederen, spreekkoren, dans, akrobatiek, machineachtige bewegingen enzovoort. Men gebruikte in het algemeen zeer simpele attributen en een beperkt aantal spelers. Dit alles hield natuurlijk verband met de noodzaak om de stukken overal zonder veel technische problemen en onkosten op te kunnen voeren. Het revolutionaire doel (didactiek en mogelijkheid tot identificatie) was belangrijker dan het zuiver esthetische aspect: de kunst werd echt als middel gezien om dat doel te bereiken.

Enige andere van dit soort agit-prop-stukken waren *Radio Sevilla* (1937), een satire op de propagandistische radio-praatjes van de Nationalistische generaal Queipo de Llano, van - alweer - Rafael Alberti; *Sombras de héroes* (Schaduwen van helden), over het Nationalistische offensief in Baskenland en de aanval op Guernica, van Germán Bleiberg en *El bulo* (De roddel) van de bekende dekorontwerper Santiago Ontañón. Maar niet alleen werd er theater 'voor het volk' geschreven, ook werd een beroep gedaan op jongeren om voor dit zogenaamde *teatro de urgencia* politieke stukken te leveren die dan - zo mogelijk - gepubliceerd en opgevoerd zouden worden door de *Guerillas del Teatro* of eventueel andere groepen. Dit gebeurde herhaaldelijk, maar echt belangrijke stukken heeft het niet opgeleverd. Natuurlijk mag niet vergeten worden dat de tijd eigenlijk te kort was om de op gang gekomen ontwikkeling tot rijpheid te laten komen. Het TAP probeerde dus zowel het schrijven en opvoeren van effectieve agit-prop-stukken te bevorderen als ook het opvoeren van modern en experimenteel toneel van binnen- en buitenlandse schrijvers. Ondanks deze toch wel vernieuwende cultuurpolitiek, rezen er allerlei problemen van zowel economische als politieke aard. Velen zagen het schaarse geld liever besteed aan voedsel of bommen dan aan cultuur. Wanneer er al aan toneel gedaan moest worden, vonden zij, dan moest men niet gaan experimenteren, maar aansluiten bij het traditionele Spaanse volkstoneel, waar alles nog spontaan en direkt was en dus een effectiever middel om politieke propaganda te brengen. In 1938 werd na de zoveelste regeringswisseling de schouwburg die het TAP bespeelde gesloten. In dit voorlaatste oorlogsjaar deed zich bovendien de merkwaardige verelendungstheorie-achtige ontwikkeling voor, dat men van hogerhand ging afraden om al te veel en al te revolutionaire propaganda te brengen: het publiek zou overvoerd raken. Men raadde aan om klassieke werken te spelen want dan zou het publiek vanzelf wel terugverlangen naar meer aktuele

stukken. Aan deze vreemde kronkelredeneringen lag ongetwijfeld de interne machtsstrijd tussen anarchisten en communisten ten grondslag, maar daar kunnen we hier helaas niet verder op ingaan.¹⁸

Een soortgelijke vaak onsmakelijke machtsstrijd werd ook in het Nationalistische kamp gevoerd, maar hier was het toch wel de falangistische ideologie die op kunstgebied verreweg de boventoon voerde. Dit is des te opmerkelijker daar de falangisten aan het begin van de Burgeroorlog, numeriek gezien nog een te verwaarlozen factor waren geweest. Gedurende de beginjaren van de Republiek was er slechts een klein groepje intellectuelen dat probeerde om de denkbeelden van de grote leider José Antonio Primo de Rivera artistiek vorm te geven. In 1931 publiceerde Ramiro Ledesma Ramos een manifest, *La conquista del Estado* (De verovering van de Staat), waarin de kenmerken van het Spaans fascisme duidelijk naar voren kwamen: de hoofdrol van de staat, de expansiedrift, het idee van het (herwinnen van het oude) imperium, de nationale eenheid, het corporatisme, anti-liberalisme, anti-marxisme, anti-intellectualisme enzovoort. De extreem conservatieve beweging *Acción Española*¹⁹ voegde hier nog een fanatiek Spaans katholicisme aan toe. Op artistiek gebied kwamen deze ingrediënten het duidelijkst naar voren in een essay van Eugenio d'Ors, *Las ideas y las formas* (Vormen en ideeën) en in *Arte y Estado* (Kunst en Staat) van Ernesto Giménez Caballero.²⁰ Wat betreft de architectuur meenden deze beide ideologen dat het beste kon worden aangehaakt bij het monumentale en protserige neoclassicisme dat in Italië en Duitsland in zwang was geraakt. Vaak werden de daar ontstane stijlvarianten vrijwel letterlijk en kritiekloos overgenomen, maar ook probeerde men te komen tot een geheel eigen Spaanse nationaal-katholieke stijl. De fascistische ideeën van Eenheid, Orde en Imperium - zoals bijvoorbeeld te zien in het door Philips II gebouwde (en talloze malen geïmiteerde) Escuriaal - sloten mooi aan bij het hiërarchisch ingestelde katholicisme, dat immers altijd diezelfde waarden had verkondigd.

Het grote voorbeeld op literair gebied was natuurlijk de Italiaanse futurist Marinetti. De jonge Spaanse schrijvers voelden zich sterk aangetrokken tot zijn uitbundige lofzangen op de snelheid, de beweging, de mannelijke kracht, de durf, de moderne machines en in het bijzonder tot iets waar dit alles tesamen kwam: de esthetiek van de oorlog. Maar net als hij zouden ook de Spaanse falangistische avantgardisten steeds meer afstand nemen van het puur formalistische ten faveure van een verheven neoclassicisme en een meer 'volks' realisme. Zo ontstond er een merkwaaardige realistische mengvorm van een irrationele dionysische stijl (Nietzsche) en een rationele apollinische stijl (Renaissance en Neoclassicisme). En langzamerhand kwam men via zijwegen van ultraïsme, cubisme en surrealisme - dus vanuit de door Ortega gesignaleerde dehumanisering van de kunst - terecht bij de humanisering: een realistische en herkenbare afbeelding van de mens.²¹ Jonge fascistische schrijvers als Eugenio Montes en Gerardo Diego, die een belangrijke rol hadden gespeeld in de avantgarde-beweging van de jaren twintig, voelden - geheel in de lijn van de denkbeelden van Ortega - de verantwoordelijkheid van het behoren tot een leidinggevende artistieke elite, zwaar op zich drukken. Zij voelden zich niet alleen verplicht tot het uitdragen en vernieuwen van het Spaanse culturele erfgoed, maar ook tot het verspreiden van de sociale boodschap van José Antonio. Dat kunst hierbij uiteindelijk een dienende rol kreeg toebedeeld spreekt voor zich.

Hoewel in veel mindere mate dan in de Republikeinse zone deed men ook hier

pogingen om de kunst naar het volk te brengen. In feite gebruikte men zelfs dezelfde methoden. Zo werd tijdens de oorlog bijvoorbeeld het werk van bovengenoemde *Misiones Pedagógicas* voortgezet door de invloedrijke *Sección Femenina de la Falange*. Ook de theatergroep *La Barraca*, van de in 1936 door de falangisten vermoorde Federico García Lorca, hervatte - zij het in gewijzigde samenstelling - haar werkzaamheden;²² evenals de groep *La Tarumba* onder leiding van de falangist José Caballero. Hieruit zou later het *Teatro Nacional de la Falange* voortkomen.²³ Een andere bekende rondtrekkende theatergroep uit die tijd was het *Teatro Ambulante de Campaña*.

Terwijl de rechtse ideologie artistiek gezien tenminste nog enige verscheidenheid vertoonde, inhoudelijk gezien was er weinig variatie. Alles draaide om de Traditie: traditie stond dan voor het behoud van al het goede in deze maatschappij (Geloof, Gezin en Vaderland) en impliceerde strijd tegen al het kwaad dat van buiten kwam en de traditionele Spaanse samenleving bedreigde. De Burgeroorlog werd dan ook vaak gezien als een heilige kruistocht (Cruzada): strijd tegen het goddeloze communisme.

De eerste toneelstukken waaruit deze 'nieuwe' ideologie sprak zou je nog kunnen zien als onschuldige en vermakelijke satiren op het doen en laten van de Republiek. Zo schreef Pedro Muñoz Seca *La oca* (1932), dat letterlijk 'de gans' betekent, maar in feite staan de letters voor: Vrije Associatie van Vermoeide en Verveelde Arbeiders. Een ander stuk van zijn hand, waarvan de titel reeds de inhoud doet vermoeden, was *Anacleto se divorcia*, (Anacleto gaat scheiden). Op zich heel aardige stukken, maar qua vorm en inhoud zéér 'traditioneel'.²⁴ Veel falangistisch gezinde intellectuelen sloten, bij het zoeken naar een eigen Spaanse, totalitaire stijl aan bij Eugenio d'Ors. Deze ideoloog, die boven reeds ter sprake kwam, had een morfologie van de cultuur opgesteld, waarbij hij een onderscheid maakte tussen twee hoofdstijlen: de positieve mediterrane stijl (klassiek, katholiek en hiërarchisch) en de negatieve noordelijke stijl (romantisch, protestant en liberaal). Gebaseerd op deze morfologie verscheint in 1937 in het falangistische tijdschrift *Jerarquía* een boeiend essay van de hand van een nog jong auteur, Gonzalo Torrente Ballester, getiteld *Razón y ser de la dramática futura* (zin en wezen der toekomstige toneelschrijfkunst). Na hierin uitgelegd te hebben dat het beste toneel geschreven werd in tijden waarin sprake was van een verticaal georganiseerde maatschappij, stelt hij dat het toneel van de toekomst terug zal moeten naar wat het in essentie was: 'Een voorstelling van het menselijke leven als religieus verschijnsel'. Mythe, magie en mysterie vormen, vermengd met enige nationale epiek, de nieuwe hoofdthema's. In de hiërarchie van menselijke activiteiten staat namelijk niet het toneel bovenaan (of de kunst, zoals de romantici dachten), maar het dienstbaar zijn: dienstbaarheid aan de Mens, de Tijd en de Cultuur. Deze ideeën werkte Torrente Ballester uit in onder andere de 'auto sacramental' *El viaje del joven Tobías* (De reis van de jonge Tobias). In deze eigentijdse bewerking van het oude bijbelse thema worden de rationele, spirituele en hiërarchische krachten in de maatschappij geplaatst tegenover de irrationele, demonische en anarchistische krachten. De zes hoofdfiguren van het drama beelden deze krachten uit en vormen zo de punten van twee over elkaar heen geschoven driehoeken, waarmee de auteur wil aangeven dat het mogelijk is om de twee krachtenvelden die het mysterie van het menselijke lot bepalen, geometrisch - en dus rationeel - weer te geven.

In de termen van d'Ors zou de eerste (positieve) driehoek te omschrijven zijn als klassiek, engelachtig en mannelijk en de tweede (negatieve) driehoek als barok, demonisch en vrouwelijk. In feite wordt dus, geheel volgens de moralistische lijnen van de 'auto sacramental', een conflict uitgevochten tussen God en de satan, goed en kwaad, oftewel Nationalisten en Republikeinen.

De meeste andere stukken die in het Nationalistische kamp geschreven werden zijn in het geheel niet symbolisch en ook veel minder interessant. Het gaat veelal om gelegenheidsstukken die een slecht verpakte ideologische boodschap brengen. De moeite van het noemen waard zijn slechts *Y el imperio volví* (En het imperium keerde weer) van de jezuït Ramón Cué, *Almoneda* (De uitverkoop) en *De ellos es el mundo* (Aan hen behoort de wereld) van José María Pemán - de bekendste Nationalistische dichter - en verder enige werken van Joaquín Calvo Sotelo, broer van de in 1936 vermoorde monarchistenleider. Een aardig voorbeeld van zo'n gelegenheidsstuk is *Unificación* (Eenwording) van 'El fugitivo', pseudoniem van de onder andere door een boek over Nederland bekende schrijver Jacinto Miquelarena. Dit stuk beschrijft in heroïsche en bombastische bewoordingen de verbroedering tussen een jong falangistische soldaat uit Castilië en een wat oudere 'requeté' (Carlistisch soldaat) uit Navarra. Hun verbroedering in de dood is symbolisch voor de vereniging van carlisten en falangisten tot één partij - de *FET y de las JONS* (de Traditionalistische Falange en de Nationaal-Syndicalistische Verdedigingsraden) - onder leiding van generaal Franco in 1937. Bij hun dood gloort aan de horizon een nieuwe dag: de geboorte van een nieuwe eenheidsstaat.

Een moralistisch stuk als dit had, met aanpassing van terminologie en symboliek overigens ook in het Republikeinse kamp geschreven kunnen worden. Reeds eerder hebben wij er op gewezen dat er een aantal parallellen te trekken zijn tussen het politieke toneel ter linker- en ter rechterzijde. De aandacht voor heldendom, folklore en het nationale verleden alsmede de grootse opzet met massakoren en dergelijke treffen wij aan beide zijden aan.²⁵ Het politieke toneel had vóór alles de taak om de 'cultuur' - hoe verschillend geïnterpreteerd ook - naar het volk te brengen. Men wilde tegelijkertijd informeren (opvoeden) en aanmoedigen. Het spreekt voor zich dat in veel van deze politieke stukken de Burgeroorlog zelf een belangrijke rol speelde. Wanneer het bewerkingen van (vaak klassieke) stukken betreft, valt op dat men aan beiden zijden, zonder al te veel respect voor de oorspronkelijke context van de desbetreffende teksten, alles toesnijdt naar de actuele situatie. Politiek geladen stukken uit de Gouden Eeuw, zoals *Fuenteovejuna* van Lope de Vega of *Numancia* van Cervantes werden aan beide zijden (!) aangepast en opgevoerd. Het volk is altijd de held die tenslotte triomfeert, terwijl de tegenstander er slecht vanaf komt. In feite maakt het weinig uit of deze tegenstander nu bestaat uit Moren, Italianen, Kerk, leger en grootgrondbezitters of uit communisten, interbrigadisten en andere goddeloze, rokkenjagende barbaren. In beide kampen wordt de tegenstander per definitie zo zwart mogelijk afgetekend. En vanuit literair-structuralistisch oogpunt is er inderdaad weinig verschil tussen een domme, dronken Russische volkscommissaris of een vraatzuchtige, geile kardinaal. Het is na lezing van een aantal van dit soort stukken zelfs schokkend en stuitend om te zien hoe onderling uitwisselbaar de personages vaak zijn. Zo zijn helden uit het eigen kamp uiteraard altijd positieve, wilskrachtige en hardwerkende

figuren die, zelfs als zij sterven, uiteindelijk zegevieren. De veelgehoorde opvatting²⁶ dat de linkse, revolutionaire held altijd een heroïsch strijder zou zijn voor een betere maatschappij, terwijl de fascistische held altijd een berustend martelaarsfiguur zou zijn, wordt door de mij bekende toneelstukken uit de Burgeroorlog niet bevestigd. De held is altijd strijdbaar en altijd bereid om te sterven voor zijn ideaal. Ook de overige personages zijn i.h.a. duidelijk herkenbare types, waarbij de zwart - wit - tekening op vaak smakeloze wijze overheerst.

Een soortgelijke, verontrustende zwart - wit - tekening treffen wij aan in het taalgebruik. Zonder daar nu verder op in te kunnen gaan zou ik toch willen wijzen op diverse onderzoekers van het totalitaire taalgebruik zoals George Orwell, George Steiner, Lutz Winckler, Kenneth Burke en Miguel Angel Rebollo Torfo²⁷ die duidelijk hebben aangetoond dat, wanneer woorden worden ontdaan van hun oorspronkelijke voedingsbodem, slechts lege hulzen overblijven. Het gevolg is dat woorden zoals vrede, vrijheid, vaderland, vooruitgang, democratie en solidariteit zowel door democratische als door totalitaire regimes gebruikt worden, maar in verschillende contexten en met zéér verschillende betekenissen. Ofschoon tijdens de Burgeroorlog misschien niet van echte totalitaire regimes gesproken kan worden, zijn de hier genoemde verschijnselen wel waarneembaar, en dat geeft te denken.

Het is natuurlijk erg gevaarlijk om dit soort gevoelsmatige en grove parallellen te trekken, maar niet minder gevaarlijk is het om (veelal op historische gegroeide vooroordelen gerustende) uitspraken te doen over vermeende verschillen tussen wat er ter linker- en ter rechterzijde gebeurde. Ik zal niettemin proberen om toch enige duidelijke verschillen aan te geven. Het belangrijkste verschil zit altijd in de intentie waarmee de stukken geschreven zijn: ook al zijn vorm en inhoud van de gebrachte boodschap nog zo gelijkend, het uiteindelijke doel dat beoogd werd mogen wij althans aannemen dat de strijdende partijen niet helemaal voor niets tegenover elkaar stonden. De visie op heden, verleden en toekomst, die uit de stukken spreekt - ervan uitgaande dat er een zekere homologie bestaat tussen de structuur van de maatschappij en die van het politieke toneelstuk - correspondeert inderdaad met de ideologie van de diverse strijdende partijen. Maar niet alleen intentie en achtergrond verschillen; óók de artistieke uitbeelding van de (tegengestelde) idealen. In het Nationalistische kamp werd traditie belangrijker geacht dan vernieuwing. Volgens één van deze tradities was kunst iets verhevens, hetgeen volgens sommigen zo diende te blijven, terwijl het anderen bracht tot een angstige of zelfs vijandige houding jegens kunst en intellect. In beide gevallen bleef de afstand bestaan en was van vernieuwing geen sprake. In het Republikeinse kamp bestond géén vijandige houding tegenover kunstenaars en intellectuelen. Wel werd geprobeerd om de kunst van haar voetstuk te halen, maar dit leidde niet tot een totale breuk met de avantgarde: vernieuwing bleef ondanks alles een sleutelwoord.

Evenals blijkt uit studies over de geëngageerde poëzie tijdens de Burgeroorlog (bijv. Calamai²⁸ en Lechner), kan met betrekking tot het theater gesteld worden dat het Nationalistische toneel erg povertjes afsteekt tegenover het toch al niet geweldige Republikeinse toneel. Aan Nationalistische zijde leek het net of er geen oorlogssituatie bestond: alles draaide min of meer gewoon door. De schaarse productie aan stukken met een ideologische boodschap is qua

vorm vrij traditioneel en qua inhoud nogal simplistisch en krenterig. Inhoudelijk wél interessante stukken zoals die van Torrente Ballester, vonden men theaterteknisch slechts zelden geschikt ²⁹ om uitgevoerd te worden, zodat de totale oogst wel érg mager is. Aan Republikeinse zijde werden veel meer politieke stukken opgevoerd en werd ook meer gediscussieerd over de (eveneens geringe) kwaliteit ervan. Maar ook al vertoonden de verschillende agit-prop-stukken alle mogelijke grotendeels reeds gesignaleerde defecten, toch dient niet vergeten te worden dat ze indertijd een vernieuwende vorm van theater waren. Het politieke effect mag dan voorop hebben gestaan, de manier waarop men te werk ging was - zeker voor Spaanse begrippen - alleszins revolutionair. Het Republikeinse theater zocht zijn bronnen in de buitenlandse modellen van bijvoorbeeld Meyerhold en Piscator en in de internationale volkscultuur (bijvoorbeeld de commedia dell'arte), terwijl het Nationalistische theater veel behoudender was en zich in feite beperkte tot een aanpassing van reeds lang bestaande theatervormen aan de 'nieuwe' ideologie. Er was daar een veel sterkere scheiding tussen kunst en politiek. Een aardig voorbeeld hiervan is het feit dat in de door de Nationalisten bezette gebieden het in privé-handen zijnde commerciële theater gewoon doordraaide, terwijl in de Republikeinse gebieden de meeste commerciële theaters door de werknemers ervan (lees: staat, vakbond of politieke partij) gevorderd werden en zo een dienende functie kregen. Over de theaterteknische gevolgen van deze politiek is boven al het een en ander gezegd. Zeker in de beginperiode hebben de Republikeinse regeringen geprobeerd om onder andere via het theater de maatschappij vernieuwende impulsen te geven; de Nationalisten lieten alles zoals het was. Theater was er in de eerste plaats voor het vermaak; alleen vanuit de falange werd incidenteel geprobeerd om via massale prestige-projecten (grootse opvoeringen in openlucht of in kathedralen) enig opzien te baren. De Republiek daarentegen probeerde, door de band tussen volk, kunst en politiek te versterken, de maatschappelijke ontwikkelingen positief te beïnvloeden.

De balans opmakende van het politieke toneel tijdens de Spaanse Burgeroorlog mag deze kwalitatief en kwantitatief licht doorslaan in het voordeel van de Republiek, een fraaie overwinning is het niet. Bovendien werd de oorlog door de anderen gewonnen. Vandaar ook dat de Nationalistische versie van Cervantes' *Numancia* eindigde met de traditionele woorden: "en hiér eindige onze geschiedenis", terwijl de toenmalige door Rafael Alberti gemaakte versie ³⁰ nog eindigde met woorden die toen helaas te optimistisch bleken: "Spanje zal het graf van het fascisme zijn".

NOTEN

- 1 Bécarrud, J. en López Campillo, E. *Los intelectuales españoles durante la II República*. (Madrid, 1978) 33-37.

- 2 Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. 10e dr. Madrid, 1970.
- 3 Ortega y Gasset, J. *La rebelión de las masas*. 18e dr. Madrid, 1969.
De Nederlandse vertaling 'horden' voor 'massa's' is licht overdreven: Ortega bedoelde hiermee niet alleen 'het volk', maar eigenlijk iedereen die niet tot de kleine, verlichte elite van kunstenaars en intellectuelen behoort.
- 4 Butt, J. *Writers and politics in modern Spain*. (Londen, 1978.) 21-23.
- 5 Lechner, J. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. (Eerste deel: De la Generación de 1898 a 1939. Studie en Bloemlezing) Leiden, 1968.
- 6 Chomsky, N. *De macht van Amerika en de nieuwe mandarijnen*. (Utrecht en Antwerpen, 1970) 60-120.
- 7 Hermans, H. "Toneel en engagement gedurende de Ite Spaanse Republiek, 1931-1939". *Scholen in Toneel*. I, nr. 4 (Groningen, 1984) 359-364.
Dit artikel is, in omgewerkte vorm, grotendeels in dit nieuwe artikel opgenomen.
- 8 Alonso Hernández, J.L. e.a. *Spaanse Letterkunde*. (Utrecht en Antwerpen, 1981) 412 e.v.
- 9 *Patronato de Misiones Pedagógicas*. (I. sept. de 1931 – dic. de 1933. II. Memoria de la misión pedagógico-social en Sanabria, Zamora, 1934 y 1935) Madrid, 1934-1935.
- 10 Sáenz de la Calzada, L. *'La Barraca', Teatro Universitario*. Madrid, 1976.
- 11 *'El Mono Azul'*, (22 october 1936) Reprint, 72.
- 12 Giele, J.J. *Arbeidersbestuur in Spanje*. (Amsterdam, 1975) 161-162.
- 13 Bilbatúa, M. *Teatro de agitación política, 1933-1939*. (Madrid, 1976) 28-43.
- 14 Marrast, R. *El teatro durant la guerra civil espanyola*. (Barcelona, 1978) 127.
- 15 Alberti, R. "Numancia, ejemplo de resistencia u heroísmo". *Acero* II (nov. 1937) en III (jan. 1938).
- 16 Hermans, H. "Over de speelbaarheid van 'Oorlogsnacht in het Museo del Prado' ". *Scenarium* V (Zutphen, 1981) 20-30.
- 17 Hesse, J. *Breve Historia del teatro soviético*. (Madrid, 1971) 57-88.
- 18 Monleón, J. *'El Mono Azul', Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*. (Madrid, 1979) 261-262.
- 19 Morodo, R. *Acción Española. Orígenes ideológicos del franquismo*. (Madrid, 1980) 236-251.
- 20 Mermall, T. "Aesthetics and politics in Falangist culture, 1935-1945" *Bulletin of Hispanic Studies*. L (jan. 1973) 45-55.
- 21 Mainer, J.C. *Falange y literatura. Antología*. (Barcelona, 1971) 195-196.
- 22 Wade Byrd, S. *García Lorca: 'La Barraca' and the Spanish National Theatre*. (New York, 1975) 96-97.
- 23 Sáenz de la Calzada, L. *Op. cit.*, 46-47.
- 24 Alonso Hernández, J.L. *Op. cit.*, 432-433.
- 25 Soldevila Durante, I. "Sobre el teatro español de los últimosveinticinco años". *Cuadernos Americanos* (jan. febr. 1963) 264-265.
- 26 Kelyin, F.V. "Fascist 'Kultur' in Spain". *International Literature*, XI (nov. 1936) 90-100.
- 27 Rebollo Torío, M.A. *Lenguaje y política. Vocabulario Político, Republicano y Franquista, 1931-1971*. Valencia, 1978.
- 28 Calamai, N. *El compromiso de la poesía en la guerra civil española*. (Barcelona, 1979) 20.

- 29 Mariscal, A. *Cincuenta Años de teatro en Madrid*. (Madrid, 1984) 39.
- 30 Marrast, R. "Le théâtre à Madrid pendant la guerre civile" in: Hanrez, M. *Les écrivains et la guerre d'Espagne*. (Paris, 1975) 173-187.