

Inhoud

Inleiding	ii
I De nachtmerrie bewaarheid	17
2 Een stil requiem	59
3 Homerus in Whitechapel	85
4 Naar de Nieuwe Wereld	99
5 De dood van Parijs	123
6 De Big Bang	147
7 Rooien onder het bed	169
8 Het stille verzet	199
9 <i>Operación Retorno</i>	221
10 De thuiskomst	241
11 De laatste reis	279
Dankwoord	301
Noten	305
Literatuur	317
Lijst van illustraties	325
Index	329

Inleiding

Op 3 november 1998 hield Kofi Annan, secretaris-generaal van de Verenigde Naties, een toespraak voor de International Council van het Museum of Modern Art in New York: een elitair gezelschap van smaakmakers en hoeders van de kunsten. Annan zei het volgende over het *Guernica*-wandkleed, een kopie van het schilderij van Picasso, dat in de gang buiten de zaal van de Veiligheidsraad hing:

‘De wereld is nogal veranderd sinds Picasso dat eerste politieke meesterwerk schilderde, maar het is er niet eenvoudiger op geworden. We zijn bijna aan het eind van een roerige eeuw, die getuige is geweest van zowel het beste als het slechtste dat de mens te bieden heeft. Terwijl in de ene regio vrede heerst, worden in de andere hele volkeren uitgemoord. Ongekende welvaart bestaat naast gruwelijk gebrek, en een kwart van de wereldbevolking is gevangen in de greep van de armoede.’¹

Het was een grimmige en realistische analyse van hoe het de wereld is vergaan sinds 1937, toen Picasso met zoveel kracht reageerde op het catastrofale bombardement op de spirituele hoofdstad van Baskenland, maar het toonde ook aan hoe ver we nog zijn verwijderd van het ongrijpbare doel van bestendige wereldvrede dat de VN nastreven. Annans woorden tot de International Council van het MoMA behelsden ook een erkenning van de unieke positie van *Guernica* in de mondiale kunstgeschiedenis, verheven als het was tot de status van moreel voorbeeld, een universeel icoon dat waarschuwt dat de geschiedenis zich herhaalt als er geen lessen worden getrokken uit het verleden.

Vijf jaar later, in de laatste week van januari 2003 en in de nasleep van de tragedie van de Twin Towers, werd Picasso's wandtapijt met een blauw kleed bedekt om het te onttrekken aan het oog van het publiek. Gezien de belangrijke rol die *Guernica* vervulde in de onderwijsprogramma's van de VN was dat een vreemd en in hoge mate symbolisch besluit. Volgens Fred Eckhard, een VN-woordvoerder met de onmogelijke taak de betekenis van die daad te bagatelliseren, was blauw een betere kleur als achtergrond voor de televisiecamera's dan Picasso's confuse mengeling van zwart, wit en grijs. Anderen trokken echter snel hun eigen conclusie. Het probleem zat hem niet in de kleur of het beeld; wat het schilderij aan-

toonde was de genante contradictie dat er woorden van hoogstaande moraal werden gesproken terwijl tegelijkertijd werd opgeroepen tot oorlog.

Op 5 februari zou Secretary of State Colin Powell, bijgestaan door George Tenet, hoofd van de CIA, de Veiligheidsraad informeren in een laatste poging om VN-goedkeuring te krijgen voor een oorlog in Irak die volgens militaire analisten zou beginnen met een massaal luchtbombardement op Bagdad dat als kille bijnaam kreeg 'Shock and Awe.' Diezelfde week zou Hans Blix rapport uitbrengen over ofwel de ontdekking, ofwel – waarschijnlijk – het gebrek aan concreet bewijs dat Saddam Hoessein massavernietigingswapens bezat. John Negroponte, de Amerikaanse ambassadeur bij de VN, was bijna dagelijks in de wandelgangen verschenen om de wereldpers te woord te staan terwijl de televisiekijker op de achtergrond de verminkte lichamen en schreeuwende vrouwen van Picasso's schilderij kon ontwaren. De aanwezigheid van *Guernica* was blijkbaar verwarrend voor de kijkers. Geschilderd als een hartstochtelijk protest tegen zinloos geweld, vervulde het zijn functie met groot succes, een perfecte illustratie van de gemeenplaats dat we nooit lijken te leren van onze fouten.

In een reactie op het toedekken van het schilderij sprak de Australische VN-afgevaardigde Laurie Brereton uitdagende woorden:

'Gedurende het hele debat over Irak is er sprake geweest van opmerkelijk veel vertroebeling, uitvluchten en ontkenningen, en in het bijzonder als het ging over de grimmige realiteit van een militaire actie. We mogen dan leven in het tijdperk van de "smart bomb", maar de verschrikkingen op de grond zullen dezelfde zijn die de inwoners van Gernika [de Baskische spelling van de plaatsnaam] hebben ondervonden... En daarover kan geen gordijn worden getrokken.'²²

Het was duidelijk dat *Guernica* vanaf de dag dat het geschilderd werd nooit zijn vermogen om de toeschouwer te raken had verloren. Zelfs in een reproductie als wandtapijt (zoals in dit geval), of als poster, blijft het ons wijzen op de verschrikking van de oorlog en plaatst het onze wreedheid in een schril licht. *Guernica* heeft zichzelf in de loop van de tijd steeds opnieuw uitgevonden en is veranderd van een schilderij dat de vrucht was van oorlog, tot een doek dat spreekt van verzoening en hoop op een blijvende wereldvrede.

Op maandag 26 april 1937, toen de nationalistische troepen van Franco noordwaarts trokken om Bilbao te omsingelen en Baskenland onder controle te krijgen, werd besloten het verzet te breken met een overweldigend vertoon van macht.

Vanaf vier uur 's middags lieten zestig Italiaanse en Duitse vliegtuigen drie uur lang een bommenregen vallen op Gernika, dat veranderde in een immense vuurzee. Zoiets was in Europa niet eerder vertoond. En niets was een betere voorafschaduwning van wat de wereld spoedig zou leren kennen als de afschuwelijke realiteit van een totale oorlog, waarin onschuldigen zonder aanzien des persoons worden gebombardeerd of onder een spervuur van machinegeweren komen als ze de heuvels invluchten om te ontsnappen aan het bloedbad in de stad. In de kranten verschenen foto's van de tragedie, en de schokgolven gingen de hele wereld rond.

Op 1 mei gaf Pablo Picasso, in die tijd 's werelds beroemdste levende kunstenaar, in Parijs uiting aan zijn weerzin en schetste met een paar snelle krabbels een aanvangsidee. In de volgende twee weken maakte hij in een koortsachtig tempo voorbereidende schetsen, tekeningen en schilderijen. Eind juni 1937 kon Picasso de laatste hand leggen aan een schilderij dat zo groot van formaat was geworden dat het nauwelijks paste binnen de muren van zijn ruime studio aan de rue des Grands-Augustins. Het doek, dat de titel *Guernica* had gekregen, vertoonde wat op het eerste gezicht leek een chaotische mengelmoes van dieren en verminkte mensenlijven, geschetst in een sober palet van zwarte, witte en grijze tonen. Op foto's, genomen door Picasso's nieuwe minnares Dora Maar, is te zien hoe de kunstenaar vanaf de bovenste sport van een trapje voorover hangt en zich uitstrekt om nog iets toe te voegen aan de bovenkant van het doek. Zwetend, bijna manisch geobsedeerd, loopt Picasso heen en weer langs het schilderij, hij voelt, hij leest de bijna tastbare lading van het kunstwerk en test telkens weer de verstikkende druk die binnen de randen van het doek is opgebouwd.

Stukken papier werden op het doek geplakt en er weer van afgetrokken om te kijken hoe de wijzigingen zouden uitpakken. Concepten en figuren werden uit de ether geplukt en over elkaar heen geplaatst, de een over de ander, meegesleurd in de creatieve maalstroom van het schilderij en in vorm gehamerd.

Onder een ondraaglijke tijdsdruk had Picasso het doek van bijna dertig vierkante meter in iets minder dan zes weken beschilderd. Hoe dan ook was dat een uitzonderlijke prestatie.

Picasso had uit de chaos een beklemmend en intens verontrustend beeld tevoorschijn weten te brengen. Er was geen enkele verwijzing naar Gernika zelf, of naar de terreur die uit de hemel omlaag was komen vallen. In plaats daarvan had Picasso beelden gebruikt die door hun eenvoud en betekenis door alle culturele grenzen heen begrepen konden worden. Links beneden op het doek ligt het lijk van een soldaat, onthoofd, versplinterd en vertrap, dat vaag doet denken aan een

klassieke buste. Daarboven dreigt een paard, vertrokken van pijn en duidelijk in doodstrijd, met zijn volle gewicht omlaag te storten. Rechts bekijken drie vrouwen in verschillende stadia van nood het tafereel. Op de achtergrond, op het eerste oog nauwelijks te onderscheiden, staat een haan boven op een tafel te kraaien. Het schrijnendst van al is het trieste beeld, aan de linkerkant van het schilderij, van een moeder met het slappe lijfje van haar dode kind in de armen, die op haar beurt in de schaduw staat van een onverstoorbare stier. Een licht zuchtje wind waait over het doek om de staart van het beest op te lichten.

Op het eerste gezicht lijkt er geen duidelijk verband te zijn tussen oorzaak en gevolg. Er is geen simpele manier om het tafereel te lezen of te ontdekken op welk punt we in de vertelling betrokken worden. Maar tussen de ingestorte muren, deuropeningen en daken komen we langzaam tot het besef dat hier iets verschrikkelijks is gebeurd.

Toen het schilderij in 1937 voor het eerst werd getoond op de Wereldtentoonstelling van Parijs, vond het weinig weerklank. Gezien de lauwe ontvangst, in het bijzonder door de officiële Baskische delegatie, kon men verwachten dat *Guernica* uiteindelijk opgerold en opgeslagen achter in Picasso's studio in Parijs terecht zou komen, net zoals *Les demoiselles d'Avignon*; een verstofte en voor degenen die het gezien hadden vervagende echo van een drama dat steeds meer verleden tijd werd. Transport van het doek was moeilijk en gevaarlijk, dus het was een voor de hand liggend einde. In de overgebleven republikeinse bolwerken Madrid, Barcelona en Valencia, de meest voor de hand liggende plaatsen om het doek te tonen, zou het alleen maar demoraliserend werken op de soldaten die dagelijks getuige waren van de tafereelen die Picasso zo beeldend had geschilderd op zijn grote doek.

In de Tweede Wereldoorlog, en in het bijzonder na het bombardement op Pearl Harbor, werd de beeldtaal van *Guernica* echter herkenbaarder, en zelfs op pijnlijke wijze vertrouwd. De ene na de andere Europese stad werd gebombardeerd. Na de rampzalige lessen van Hiroshima en Nagasaki drong ten slotte het besef door dat de wereld nooit meer hetzelfde zou zijn. Zonder enige ironie verklaarde Harry S. Truman, president van de Verenigde Staten, somber: 'Ik vrees dat de machines een paar eeuwen voorlopen op de moraal, en als de moraal de achterstand inhaalt, zal ze niet meer nodig zijn.' *Guernica* was op gruwelijke wijze vooruitziend geweest. Het doek toont een moderne massamoord, slechts half verhuld door oude doodsrutuelen. Iedere gemeenschap in de wereld die heeft geleden onder barbaarse gruweldaden, is synoniem geworden met *Guernica* het schilderij en Gernika de stad, het verwoeste spirituele centrum van de belegerde Basken.

Wanneer de sirenes van het luchtalarm loeien in een bedreigde stad ergens ver weg, bij ieder nieuw conflict, ieder nieuw bombardement, iedere daad van totale vernietiging, rijst de vraag: is dit het Gernika van onze tijd? Warschau, Coventry, Dresden, Rotterdam, Hamburg, Stalingrad, Hiroshima, Stalins Goelag Archipel, Pol Pots Cambodja en, dichterbij, Rwanda, Zuid-Soedan en Srebrenica. Iraks Koerdistan heeft zijn Halabja. Recentelijk, tijdens de Balkancrisis in Kosovo, probeerden de Serviërs het Kosova Bevrijdingsleger uit te roeien. Al deze gevallen zijn aangehaald als een modern Gernika.

Op 23 september 1998 stond senator John McCain voor de Senaat in Washington DC:

‘Het heeft ons niet ontbroken aan retoriek, maar we zijn helaas niet in staat gebleken onze woorden kracht bij te zetten door resolute daden... Mr. President, in het gebouw van de Verenigde Naties in New York hangt Picasso’s beroemde, schrijnende *Guernica* op een prominente plek. Dat schilderij was voor de kunstenaar het symbool van het bloedbad, het menselijk lijden op een enorme schaal, dat het gevolg was van de Spaanse Burgeroorlog als een prelude op de Tweede Wereldoorlog. Misschien is het te abstract voor die landen in de Verenigde Naties die zich verzetten tegen geweld om een einde te maken aan de wreedheden die synoniem zijn geworden voor het voormalige Joegoslavië, of die geloven dat de oorlog in Kosovo een interne kwestie van Servië is.’²³

Zoals het dagboek van Anne Frank symbool is geworden voor alle joodse kinderen die zijn verdwenen in de vernietigingskampen, zoals Auschwitz staat voor de apocalyptische verschrikkingen van de Holocaust, zo is *Guernica* synoniem geworden met barbaarse slachtpartijen, waar ter wereld die ook plaatsvinden. Dagelijks wordt ergens op aarde, in een parlement, een bestuurskamer of het publieke debat, *Guernica* aangehaald om argumenten moreel kracht bij te zetten. Picasso’s *Guernica* is het beeld dat ons er steeds op wijst dat de catastrofe vlakbij is. Het is miljoenen malen gereproduceerd, nagemaakt door andere kunstenaars, opnieuw geïnterpreteerd door velen, maar toch blijft *Guernica* ongeschonden en onbedorven.

Het bijzondere aan *Guernica* is dat het ondanks alles weigert te buigen en niet wordt bedolven onder het gewicht van zijn eigen alomtegenwoordigheid. Het blijft een schilderij dat ons nachtmerries over het verleden kan bezorgen en tegelijk een angstaanjagend scenario biedt van wat ons nog te wachten staat. Ondanks

alle commercie en de talloze psychologische, sociologische, historische en kunst-historische interpretaties – genoeg om een complete bibliotheek te vullen – kan degene die *Guernica* voor het eerst ziet alleen maar verbluft zwijgen. Het doek bezit, en dat is nog uitzonderlijker, het vermogen om intiem tot het individu te spreken en tegelijk een universeel symbool te zijn dat door iedereen wordt begrepen.

Tussen Parijs 1937 en de Verenigde Naties vandaag de dag heeft het schilderij betekenissen gekregen die Picasso niet kon voorzien. *Guernica* heeft zijn eigen leven geleid en een eigen band met het publiek opgebouwd, in veel gevallen onafhankelijk van het leven van het genie dat het heeft geschilderd. Het publiek en de historische omstandigheden zijn in de loop van de tijd steeds weer gewijzigd. En *Guernica* is, onontkoombaar, qua stijl gedateerd geworden. Maar terwijl het schilderij – als gevolg van zijn rijke en gevarieerde leven – als object steeds kwetsbaarder werd, is het als kunstwerk op een fraaie manier oud geworden. Het heeft nooit zijn relevantie verloren, noch zijn magnetische werking, zijn bijna magische aantrekkingskracht. Vanaf de eerste vertoning in Parijs tot de aankomst in Spanje vierenveertig jaar later, is *Guernica* getuige geweest van een eeuw die het mede heeft vormgegeven. Dat zijn lessen nog steeds niet zijn geleerd of ter harte worden genomen, maakt het vandaag de dag nog even relevant en iconisch als altijd. *Guernica* heeft, meer dan welke andere voorstelling in de geschiedenis, onze manier van kijken mede vormgegeven.

I De nachtmerrie bewaarheid

*Dit is een vreemd soort nieuwe oorlog, waarin je net zoveel
leert als je kan geloven.*

Ernest Hemingway, 'A New Kind of War' (14 april 1937)

*Wanneer een kunstenaar verslagen wordt, moeten we niet verbaasd zijn
dat er een Savonarola langskomt om zijn werk te verbranden.*

Ernesto Giménez Caballero

Eind augustus 1934 keerde Picasso met vrouw Olga en zoon Paulo vanuit Parijs terug naar Spanje om een aantal stierengevechten te gaan bekijken. Het jaar daarvoor had de familie Picasso dat ook gedaan; het was een gewoonte aan het worden die goed strookte met Pablo's groeiende belangstelling voor de *corrida*. De reis werd in stijl gemaakt met de Hispano-Suiza, om Olga te plezieren en als kleine compensatie voor het feit dat Picasso's huwelijk praktisch gezien op de klippen was gelopen. Marie-Thérèse Walter, pas vierentwintig, was inmiddels al zeven jaar Picasso's minnares.

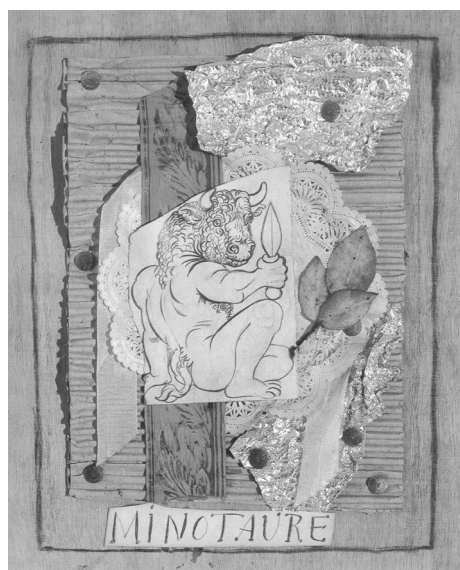
De reis zou om verscheidene redenen memorabel zijn. Ze waren van plan om het Escoriaal te gaan bezichtigen, en in het voorbijgaan ook de angstaanjagend realistische veertiende-eeuwse Christus van Burgos; een Jezus aan het kruis met een buffelhuid die helemaal overdekt was met striemen en wonden, en die naar men zei iedere vrijdagmiddag begon te zweten. Ook indrukwekkend was een bezoek aan het Museum voor Catalaanse Kunst in Barcelona, met romaanse meesterwerken zoals de Christus uit de apsis van de St. Climent de Taüll, waarvan de hypnotiserende, ruitvormige ogen zouden terugkeren in de stier van *Guernica*. Maar de reis zou ook memorabel zijn om een droevige reden: het zou de laatste keer zijn dat Picasso voet zette op Spaanse bodem.

Toen Picasso in die augustusmaand de grens bij Irún overstak, was hij met zijn hoofd alleen maar bij het spektakel van de stieren dat in het vooruitzicht lag. Er heerste een soort elektriserende sfeer rond de *fiesta nacional*, waarbij alles wat te maken had met het hier en nu aan de kant werd geschoven. Tegelijkertijd was het

een oeroud ritueel. Niet toevallig had Picasso zich kort daarvoor laten inspireren door het legendarische dier; voor het omslag van Tériade's tijdschrift *Minotaure* had hij van kant, zilverpapier, punaises en geplet golfkarton een collage gemaakt die net zo rommelig en kitscherig was als de *fiesta* soms kon zijn, een opvallend vriendelijke voorstelling van het monster met de stierenkop die de schrik was geweest van het oude Kreta.

San Sebastián, de eerste halteplaats van de familie Picasso, was voor rijke Spanjaarden symbolisch voor de cultuur van Noord-Europa: verfijnd, rationeel en beschaafd. Anders dan de mediterrane steden bood de Atlantische havenplaats koel weer en kosmopolitische chic. Het was de perfecte stad voor Olga.

In die vroege jaren dertig werd de brave bourgeoisie echter opgeschrikt door een heropleving van de avant-garde. Picasso was uitgenodigd om in San Sebastián aanwezig te zijn bij de openingsceremonie van GU, een culturele en gastronomische club die was gevestigd in Café Madrid in de calle Ángel, vlak bij de haven, een ontwerp van de briljante jonge architect José Manuel Aizpúrua. De drijvende kracht achter Café Madrid was het – misschien ongewone – streven om de revolutionaire tendensen van de avant-garde te laten rijmen met de nieuwe ideologie van het fascisme, waarvoor de inspiratie afkomstig was van de Italiaanse futurist Filippo Marinetti.¹ Picasso was een onwaarschijnlijke gast in Café Madrid, maar de bewondering voor het werk van de artiest kon politieke verschillen overbruggen. Veel van Picasso's vrienden en kennissen accepteerden de



Maquette voor het omslag van 'Minotaure', mei 1933.

uitnodiging van GU, onder wie Federico García Lorca, Max Aub en de dichter Gabriel Celaya.² Onder de gasten bevond zich ook de schrijver Rafael Sánchez Mazas, die bijdragen leverde aan het katholieke avant-gardetijdschrift *Cruz y Raya* en die onlangs onsterfelijk is gemaakt in de roman van Javier Cercas *Soldados de Salamina*. Picasso was misschien uit nieuwsgierigheid naar GU gegaan, maar de belangstelling van zijn gastheren was eerder pragmatisch ingegeven. Als het rechtse kamp Picasso kon inlijven, zou dat een geweldige slag zijn.

De intellectuele motor achter GU was de allround kunstpromotor en criticus Ernesto Giménez Caballero, die later bevorderd zou worden tot schrijver van toespraken van Franco.³ Maar de belangrijkste man achter het succes was Aizpúrua, die kort daarvoor was benoemd tot vertegenwoordiger voor de nationale pers en propaganda binnen de Junta Nacional de Falange Español, een openlijk fascistische organisatie. Aizpúrua was een van oprichters geweest van GATEPAC, een groep architecten uit Barcelona rond de jonge Catalaan Josep Lluís Sert, een goede vriend van Picasso. Op zijn zevenentwintigste had Aizpúrua het fraaie gebouw van de Real Club Náutico ontworpen, een gedurfd wit paviljoen in de stijl van Le Corbusier dat boven het La Concha-strand van San Sebastián leek te zweven.⁴ Dat was de plaats waar Aizpúrua en Giménez Caballero Picasso hoopten te kunnen verleiden over te stappen naar het fascistische kamp.⁵ In *Arte y Estado* (Kunst en Staat), dat een jaar later, in 1935, werd gepubliceerd, herinnerde Giménez Caballero zich die bijzondere ontmoeting.

Picasso, Olga en Paulo hadden de lunch genoten met vrienden toen de charismatische toekomstig leider van de Falange, José Antonio Primo de Rivera bij hen aan tafel kwam zitten. Picasso kende hem al, en had hem eens gezegd dat zijn vader, de dictator Miguel Primo de Rivera, de enige Spaanse overheidsdienaar was die waardering kon opbrengen voor zijn werk.⁶ Giménez Caballero keek Picasso over de tafel heen aan en raakte gefascineerd door de ogen van de kunstenaar, die volgens hem dezelfde penetrerende blik hadden als die van Benito Mussolini.

Picasso hield wel van een roddel en hij vertelde hoe hij het jaar daarvoor met de republikeinse regering had gesproken over een expositie, maar dat het plan niet was doorgedaan omdat ze geen verzekering konden aanbieden. Het enige wat ze blijkbaar konden regelen was een politie-escorte.⁷

José Antonio rook zijn kans; hij boog zich naar Picasso en zei: 'Ooit zullen wij u ontvangen met een escorte van de Guardia Civil, maar dan als erewacht, en pas nadat we uw werk hebben verzekerd.'⁸

Een jaar daarvoor was García Lorca ook benaderd. Op reis met La Barraca was hij gestopt bij een restaurant, dat hij binnenging met zijn blauwe Barraca-overal

nog aan. Lorca's biograaf Leslie Stainton beschrijft het moment dat Primo de Rivera ook binnenkomt met drie collega's, allen gekleed in het blauwe overhemd van de Falange. 'Kijk, daar heb je José Antonio,' fluisterde acteur Modesto Higueros tegen Lorca.

'Ja, ik heb hem gezien,' zei Lorca nerveus. Primo de Rivera had Lorca herkend en krabbelde iets op een servet, die hij aan de ober gaf met het verzoek hem aan de dichter te overhandigen. Lorca las het briefje en stopte het snel in zijn zak. Higueros vroeg wat er op stond.

'Ssst,' mompelde Lorca. 'Zeg niets tegen me. Niets zeggen.' Later vond Higueros de servet en las wat de voorman van de Falangisten had geschreven: 'Federico, denk je niet dat jullie met je blauwe overalls en wij met onze blauwe hemden samen een beter Spanje kunnen maken?'

Primo de Rivera had Lorca niet kunnen verleiden, maar Picasso was misschien een grotere vangst.

In *Arte y Estado* greep Giménez Caballero zijn kans om de ontmoeting met Picasso uit te leggen als een klinkende propagandastunt en te verklaren dat de kunstenaar door de charmes van Primo de Rivera was gewonnen voor het rechtse kamp. Die conclusie kwam Picasso gelukkig niet onder ogen en hij vervolgde zijn reis naar Madrid, gevolgd door stops in Toledo, Zaragoza en Barcelona, waarna hij medio september terugkeerde naar Parijs. Daar kon hij meteen weer het dagelijkse contact met Marie-Thérèse herstellen, de draad oppakken van de etsreeks *Suite Vollard* en zich wijden aan de vier versies van de *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit*.

Het Spanje dat Picasso in augustus 1934 aantrof, was een land in verwarring. Toen hij weer een maand in Parijs was, op 6 oktober 1934, brak een linkse opstand uit onder de mijnwerkers in Asturias, geleid door de vakbonden CNT en UGT. Het was een directe reactie op het feit dat José Antonio Primo de Rivera het leiderschap van de Falange op zich had genomen als Jefe Nacional. De opstand werd door generaal Franco hardhandig de kop ingedrukt, met een geschatte vierduizend doden en veertigduizend arrestanten.⁹ Zo dramatisch konden de zaken in een jaar dus veranderen. In de zomer van 1933 was er een republikeinse regering geweest, en ondanks de steeds veelvuldiger uitbarstingen van anarchisme en een toenemende radicalisering van de politiek, heerste er nog een gevoel van optimisme. Hoewel al te veel geromantiseerd, was de korte gouden eeuw van de door de socialisten aangevoerde Tweede Republiek, van 14 april 1931 tot november 1933, niettemin een periode waarin serieus werd gepoogd verandering te brengen in een