

## NAWOORD

Mercè Rodoreda i Gurguí wordt op 10 oktober 1908 geboren in Sant Gervasi de Cassoles, een gemeente die in 1897 was ingelijfd bij Barcelona, maar die in Rodoreda's jeugd nog de sfeer uitademt van een rustig provinciestedje. Ze groeit op in de villa van haar opa van moederskant, met een kleine voortuin en een grote achtertuin waar de kleine Mercè dol op was en die in veel van haar verhalen en romans terugkeert. Haar vader, Andreu Rodoreda, is boekhouder van een wapenwinkel in de Carrer Ferran, de bekende zijstraat van de Rambla. Ondanks het prozaïsche beroep van Rodoreda's vader heerst er een bohémienachtige sfeer in het huis. Andreu Rodoreda is een groot liefhebber van theater en literatuur en hij reciteert verzen van Catalaanse dichters met zijn dochtertje op schoot. De moeder van Mercè, Montserrat Gurguí, deelt met haar man de voorliefde voor het theater, en ze is verzot op poseren, een passie die ze geërfd heeft van haar vader, Pere Gurguí. Mercè Rodoreda's opa is een zeer extraverte antiekhandelaar die thuis piano speelt, zingt, reciteert en acteert. Hij was een groot bewonderaar – en tevens vriend – van Jacint Verdaguer, de dichter die aan de wieg stond van de renaissance van de Catalaanse letteren in de negentiende eeuw, en hij laat zowaar een levensgroot monument oprichten in de achtertuin van zijn huis ter nagedachtenis van de priester-dichter. In de schaduw van dit monument boezemt Rodoreda's opa zijn kleindochter een diepe liefde in voor Catalaans taal en letteren, én voor bloemen, hoe exotischer hoe mooier. Ongetwijfeld is Pere Gurguí de persoon die het meest zijn stempel drukt op de jonge Mercè. Zij zou hem later zelfs haar 'leermeester' noemen. Zijn dood verdrijft haar op twaalfjarige leeftijd

uit het paradijs van haar kinderjaren, een trauma dat in bijna al haar werken doorklinkt: 'Ik herinner me het gevoel van thuis te zijn als ik over de balustrade van het dakterras leunde en de hortensia's en de blauwe bloemen van de jacaranda op het gras zag vallen. Ik zal het nooit weten uit te leggen; nooit heb ik me zo thuis gevoeld als toen ik met mijn ouders in het huis van mijn opa woonde.' (aldus Rodoreda, een jaar voor haar dood, in het tijdschrift *Serra d'Or*),

Als Pere Gurguï op sterven ligt komt diens zoon, Mercè's oom Joan, terug uit Argentinië, waar de familie hem op veertienjarige leeftijd naartoe heeft gestuurd om fortuin te maken. Hij trekt in bij de familie. Toen hij nog in Buenos Aires zat, schreven Mercè en Joan elkaar brieven, en Rodoreda heeft een ideaalbeeld gecreëerd van haar oom. Nu ze bij hem in huis woont, raakt ze steeds meer in de ban van haar 'suikeroom', een selfmade man die met een klein fortuin is teruggekeerd uit Zuid-Amerika. Dit proces wordt indringend beschreven in *Aloma*, een roman die voor het eerst verscheen in 1938 en die in 1968 opnieuw is uitgegeven in een drastisch herziene versie. In 1928 trouwt de dan twintigjarige Mercè met haar veertien jaar oudere oom. Vanwege hun bloedverwantschap moet de paus dispensatie verlenen. Negen maanden later wordt hun zoon Jordi geboren. In 1937 gaan Mercè en Joan weer uit elkaar.

Deze scheiding houdt mede verband met de persoonlijke ontwikkeling van Rodoreda. Ondanks de bohémienachtige sfeer in huis, had ze een opvoeding genoten die in de eerste plaats gericht was op het strikken van een echtgenoot. Ze ging slechts van haar zevende tot haar tiende naar school. Voor het overige leerde ze voornamelijk naaien en koken. Maar haar rol als huismoeder bevredigt haar allerminst. Ze begint te schrijven in het blauwe kamertje op het dakterras van haar ouderlijk huis,

een 'room of her own' die ook een belangrijke rol zou spelen in haar beroemde roman *Colometa*. In 1931 gaat ze weer naar school om correct Catalaans te leren schrijven. Een jaar later wordt haar eerste roman uitgegeven, *Sóc una dona honrada?* ('Ben ik een eerzame vrouw?'), en ze begint verhalen te publiceren in diverse tijdschriften. In 1933 begint ze ook journalistieke stukken te schrijven voor het weekblad *Clarisme*, waarin tevens haar tweede roman verschijnt: *Del que hom no pot fugir* ('Waar men niet voor kan vluchten'). Joan Puig i Ferrer, dramaturg en oprichter van de uitgeverij Proa vraagt aan Rodoreda of hij haar derde roman mag uitgeven, die in 1934 verschijnt onder de titel *Un dia en la vida d'un home* ('Een dag in het leven van een man'). Puig introduceert haar in het wereldje van de contemporaine Catalaanse letteren, en brengt haar onder andere in contact met Armand Obiols, haar latere levenspartner. In 1936 publiceert ze haar vierde roman, *Crim* ('Misdaad'). Rodoreda zou later afstand nemen van haar eerste vier romans.

In 1937 wint ze de Joan Creixellsprijs voor proza met de roman *Aloma*. In Spanje woedt de Burgeroorlog (1936-1939) en Rodoreda werkt als correctrice Catalaans voor het commissariaat voor propaganda van de Generalitat (de regering van Catalonië). Aan het einde van de Spaanse Burgeroorlog vlucht ze naar Frankrijk met een groep andere kunstenaars en intellectuelen, die onderdak vindt in Roissy-en-Brie, een plaatsje onder de rook van Parijs. Omdat ze denkt dat ze snel weer terug zal kunnen komen, laat ze haar zoon achter bij haar moeder. In het kasteel waar de Catalaanse kolonie is ondergebracht, spelen zich diverse liefdesgeschiedenissen af, waaronder die van Rodoreda met de schrijver Armand Obiols (pseudoniem van Joan Prat). Naar het schijnt heeft de schrijfster in Barcelona een relatie gehad met romancier, journalist, en cultureel promotor Francesc Trabal, boezemvriend van Obiols. Obiols

is bovendien getrouwd met de zus van Trabal. Om een en ander nog ingewikkelder te maken, verblijven er een aantal leden van de familie Trabal in Roissy-en-Brie, onder wie de schoonmoeder van Obiols. Er komt een hetze op gang tegen Rodoreda, die haar echtgenoot en haar zoon 'in de steek heeft gelaten' en 'stookt in het huwelijk' van Armand Obiols. Door deze onverkwikkelijke affaire weet Rodoreda zich niet alleen verbannen door de vijand maar ook verstoten door haar collega's en vrienden. De schrijvende eenzaamheid als gevolg van deze dubbele ballingschap doorwasemt een groot deel van haar oeuvre.

Als de nazi's Parijs binnen marcheren, vluchten Rodoreda en Obiols de stad uit. Na een hachelijke voettocht die drie weken duurt, bereiken ze Limoges. Vanaf 1943 wonen Rodoreda en Obiols in Bordeaux, en in 1946 keren ze terug naar Parijs. Het is een periode waarin ze met veel moeite overleven en waarin schrijven volgens Rodoreda 'een verschrikkelijk frivole bezigheid leek.' Desondanks schrijft ze in haar schaarse vrije tijd gedichten, waarmee ze diverse prijzen wint bij de *Jocs Florals* (Catalaanse literaire concoursen) in ballingschap: in Londen (1947), Parijs (1948) en Montevideo (1949). Ze houdt zich in leven door te naaien tegen stukloon, een bezigheid die Rodoreda even hartgrondig haat als Cecilia in *In de Cameliastraat*: 'Ik maak nachthemden en onderjurken voor een luxe warenhuis [...] Ik heb een naaimachine en een paspop en mijn vurigste wens is om alles in vlammen te zien opgaan,' schrijft ze aan haar vriendin Anna Murià.

In economisch opzicht wordt hun leven minder zwaar wanneer Obiols in de jaren vijftig begint te werken als vertaler bij de Verenigde Naties in Genève, waar Rodoreda zal wonen van 1954 tot 1974. In 1958 verzamelt ze haar verhalen in de bundel *Vint-i-dos contes* (Eenentwintig verhalen), waarmee ze de Víctor Catalàprijs voor verhalen wint (een prijs die vanaf 1998 haar naam zal dragen). Ook

begint ze aan een nieuwe roman, *Jardí vora el mar*, die ze pas in 1967 zal publiceren en die Menken Kasander en Wigman Uitgevers zal uitbrengen onder de titel *Tuin aan zee*. Ook werkt ze aan *La mort i la primavera* ('De dood en het voorjaar'), haar meest ambitieuze project waar ze haar hele leven aan zal blijven werken en dat postuum zal verschijnen in 1986. In 1960 stuurt ze voor de jaarlijkse romanprijs Sant Jordi een manuscript in met de titel *Colometa* (letterlijk 'Duifje'), dat wordt afgewezen door een jury waarin onder andere Josep Pla zit, die de roman op grond van de titel afdoet als truttig. Twee jaar later verschijnt deze roman alsnog onder de titel *La plaça del Diamant* (letterlijk 'Het Diamantplein', hoewel in de Nederlandse vertaling is gekozen voor de oorspronkelijke titel *Colometa*). Het aangrijpende verhaal een Barcelonese vrouw tijdens de Spaanse Burgeroorlog en de zware jaren erna wordt een overweldigend succes, en niet alleen in Catalonië, want in de loop der jaren is deze roman in tientallen talen uitgebracht over de hele wereld.

De stijl die Rodoreda in *Colometa* hanteert, is verraderlijk. Op het eerste gezicht lijkt het boek te zijn geschreven in eenvoudige spreektaal, maar bij nadere analyse blijkt de roman zeer doorwrocht en geraffineerd geconstrueerd. Rodoreda noemde dit zelf haar 'nieuwe manier' van romans schrijven: een ogenschijnlijk spontaan relaas in de eerste persoon, in werkelijkheid een doortimmerde retorische constructie. In een brief aan haar uitgever Joan Sales (wiens prachtige roman *Ongewisse glorie* in 2011 is uitgegeven door Menken Kasander & Wigman Uitgevers in een vertaling van Adri Boon) spreekt Rodoreda over haar 'nieuwe stijl':

Ik laat Colometa niet praten als een meisje uit Gràcia. Ík ben degene die spreekt en die doet wat ze wil met de syntaxis en die zich bedient van een natuurlijk

Catalaans en soms laat ik Colometa de draad kwijt-raken als ze vertelt hoe de dingen zijn, en ik probeer de dingen zo veel mogelijk anders te zeggen dan ze normaal gezegd worden. Als ik soms een gemeenplaats gebruik, is dat om de lezer aan het lachen te maken of te ontroeren, niet uit onvermogen. De spreektaal van Colometa is veel doordachter dan men denkt. Ik herschep de 'manier' van spreken zodanig dat de zinnen, en soms zelfs de woorden, tegenwoordigheid krijgen. De manier van praten van Colometa is geen toeval.

De enigszins defensieve en verongelijkte ondertoon in dit brieffragment wordt ingegeven door een hardnekkig mis-verstand onder zekere critici. Rodoreda is autodidact en bovendien mag ze zichzelf graag laten portretteren als een ietwat frivole en kokette dame. Daardoor heeft de mening post gevat dat ze een natuurtalent is en dat haar romans als het ware vanzelf ontstaan, zonder intellectuele inspanning. Illustratief is een vraag die Baltasar Porcel stelt in een interview met Rodoreda, afgenomen in 1966 (het jaar waarin *In de Cameliastreet* verscheen) en gepubliceerd in het tijdschrift *Serra d'Or*: 'In uw werken schildert u vaak een nogal onnozel vrouwelijk personage af, dat zich grote zorgen maakt over lichamelijke veroudering, met een soort onbewuste en kinderlijke vrolijkheid: denkt u dat u iets van uzelf in dit soort personages legt?' Rodoreda's antwoordt fijntjes: 'Ik snap niet goed welk personage u bedoelt. Misschien dat ik in een paar verhalen meisjes heb afgeschilderd die, zoals u het noemt, nogal onnozel zijn. Dat betekent niet noodzakelijkerwijs dat ik het ben, dacht ik zo.'

Porcel was nog geen dertig ten tijde van dit interview, maar hij had reeds de basis gelegd voor wat zou uitgroeien tot een van de indrukwekkendste oeuvres in de Catalaanse literatuurgeschiedenis. Een groot verschil met het

werk van Rodoreda is dat de romans van Porcel nadrukkelijk en met groot vertoon van eruditie zijn ingebed in een historisch kader. Ik maak me sterk dat Rodoreda bij zichzelf verzucht zal hebben: Die wijsneus denkt dat ik niet met intellectuele spierballen pronk omdat ik ze domweg niet heb. Ze voelde zich ongetwijfeld gekrenkt door dit soort ‘insinuaties’, want acht jaar later komt ze er nog – in bedekte termen – op terug in haar vermaarde voorwoord bij de roman *Gebroken spiegel*:

Toen de roman uitkwam werd me door een zelfverzekerd type, die ervan overtuigd was dat hij heel intelligent was en dat hij een grote waarheid ontdekt had, de vraag gesteld of ik Colometa was. In mijn personages zitten trekken van mezelf maar geen van mijn personages ben ik. Overigens ben ik niet bijzonder geïnteresseerd in mijn historische tijd. Die heb ik meer dan genoeg geleefd. In *Colometa* zit mijn tijd zonder voorbedachten rade. Een roman is tevens een magische daad. Hij weerspiegelt wat de auteur in zich draagt, bijna zonder dat hij zich bewust is van al die ballast. Als ik opzettelijk had willen spreken over mijn historische tijd, had ik een kroniek geschreven. Er zijn er die heel goed zijn. Maar ik ben niet in de wieg gelegd om alleen maar over concrete gebeurtenissen te spreken.

Deze schier neerbuigende houding jegens Rodoreda's werk komt ook terug in de Spaanse vertaling van *In de Cameliestraat*. De stijl die Rodoreda gebruikt in deze roman is kaal. Cecília, de ik-vertelster, lijkt voor de vuist weg te spreken, zonder variatie, zonder enige verfraaiing, behalve in de oneirische fragmenten, die uitgesproken poëtisch zijn, vaak met gewaagde beelden. De tamelijk diffuse woordkeus past heel goed bij een lamgeslagen personage dat opgejaagd als een stuk wild door de grote stad doolt,

en het grote aantal herhalingen geeft de tekst een oud-testamentische cadans die goed past bij het onherbergzame decor van de roman. In de Spaanse vertaling hebben de herhalingen plaatsgemaakt voor een keur aan synoniemen. Neem bijvoorbeeld de laatste zinnen van de roman:

Terwijl hij zich uitkleedde werd zijn vrouw wakker en ze vroeg waarom hij zo laat in de ochtend thuis kwam. Hij zei dat hij een klein meisje had gevonden. En zij vroeg, waar? En hij zei, in de Cameliastraat, in het midden van de straat, onder aan een tuinhek met allemaal camelia's. Zijn vrouw leek het niet te willen geloven en hij moest het nog een keer zeggen, heel langzaam, dat hij vroeg in de ochtend, bij wat camelia's, een klein meisje had gevonden, net een katje, dat Cecília zou heten.

In de originele tekst in het Catalaans staat achtereenvolgens 'vroeg', 'zei', 'vroeg', 'zei' en 'nog een keer zeggen'; in het Spaans, 'vroeg', 'antwoordde', 'wilde weten', 'vertelde' en 'herhalen'. In hetzelfde hoofdstuk – het laatste van de roman – komt een sprookjesachtig vragen-antwoordspelletje voor, waarin de nachtwaker tot drie maal toe 'nee' zegt:

Hij wreef weer in zijn oog en ik keek naar de zon die al tegen het hoofdeinde opkroop en ik zei tegen hem dat ik zijn raam vol met geraniums zou zetten want die van nu was dood aan het gaan. Hij zei, nee, dan zou hij de mensen niet kunnen zien langslopen. Toen zei ik dat ik een trui voor hem zou kopen, dat hij me moest zeggen in welke kleur hij hem zou willen. En hij zei, nee; want zijn dochter breide zijn truien met zo'n dikke wol dat geen enkele machine er iets van kon maken. Ik zei dat ik een kaketoef voor hem zou



kopen. Hij keek me half verschrikt aan en zei, nee, want die steken je aan met keelpijn.

In de Spaanse vertaling wordt 'hij zei, nee' vertaald door achtereenvolgens 'hij zei van niet', 'hij bedankte' en 'hij weigerde'. Verder heeft de Spaanse vertaler de neiging de tekst af en te zwakken en te verduidelijken. Als Rodoreda bijvoorbeeld spreekt over een bloem 'met een woeste bos haar' die 'overdag sliep', dan staat er in het Spaans: 'met een soort woeste bos haar' die 'overdag leek te slapen'. Aan deze zin: 'Als hij er genoeg van had te kijken naar hoe ik heen en weer liep, gaf hij me een kus op mijn hand en zei dat hij me niet durfde aan te raken omdat hij bang was dat ik zou beslaan,' voegt de Spaanse vertaler toe: 'alsof ik van glas was.' Cecília voelt 'hoe de lucht, die zoel was en een beetje koortsig, mijn jurk liet rillen op mijn huid.' Natuurlijk is Cecília zelf koortsig, en rilt ze zelf, maar voor haar gevoel laat de koortsige wind haar jurk rillen. Ik vind dat mooi. Maar de Spaanse vertaler vindt het blijkbaar te ongewoon en hij verandert 'een beetje koortsig' in 'een beetje warm'. Hij voegt aanhalingstekens en uitroeptekens toe, en waar mogelijk probeert de Spaanse vertaler de tekst te preciseren. Een 'plat stuk hout' wordt een 'plank', een 'streepje rimpelig vel' wordt een 'rimpelig litteken', als er in het origineel staat dat de tramrails 'aan het einde' samenkomen, staat er in het Spaans 'aan de horizon'. Als Cecília's buurvrouw haar influistert dat ze naar haar 'kijken' vanuit het huis aan de overkant, staat er in het Spaans dat ze haar 'bespioneren'. Als Carmela suggereert dat Cecília 'een sigarenzaak moet kopen', preciseert de Spaanse vertaler dat Cecília 'naar een sigarenzaak moet dingen', want, zal hij gedacht hebben, de tabakshandel was in die tijd immers een staatsmonopolie en men kon niet zomaar een sigarenzaak kopen: men moest ernaar dingen in een aanbestedingsprocedure.

Het is ongetwijfeld goed bedoeld maar ook nogal arrogant om als vertaler de stijl van een literair werk op deze wijze te willen redigeren. Ik ben ervan overtuigd dat Rodoreda's image van natuurtalent dat schijnbaar onbewust meesterwerken produceert hierin een rol speelt. Net als bij Porcel, valt Rodoreda in het achterhoofd van de Spaanse vertaler samen met Natàlia uit *Colometa* en Cecília uit *In de Cameliestraat*. En als ze soms weinig precies is in haar woordkeus, dan is dat geen stijlmiddel maar linguïstische armoede die je een autodidact niet kwalijk kunt nemen.

Hoewel Rodoreda als kind slechts drie jaar naar school was geweest, had ze een indrukwekkende culturele bagage. Ze liep er alleen niet mee te koop en ook in haar werk ligt haar eruditie er niet dik bovenop. Desondanks is *In de Cameliestraat* bij nadere beschouwing een verrassend gelaagde roman. Een paar voorbeelden. Om te beginnen haalt Rodoreda T.S. Eliot aan: *I have walked many years in this city*. Het is een strofe uit zijn gedicht 'A Song for Simeon', waarin de oude Simeon levensmoe door Jeruzalem dwaalt zoals Cecília door Barcelona. De zwarte hond die aan de vondeling snuffelt, lijkt een allusie op Mephistopheles die in deze gedaante aan Faust verschijnt.

De vondeling krijgt van de nachtwaker de naam Cecília. Meneer Jaume denkt dat haar vader een musicus is en dat hij haar daarom Cecília heeft genoemd. De Heilige Cecilia is namelijk de patrones van musici, zangers, instrumentmakers en orgelbouwers worden. Ook Cecília's idool Maria-Cinta suggereert dat haar vader een pianist moet zijn: 'Op een dag nam ze mijn hand en keek er afwezig naar en zei dat ze er voordien niet op gelet had, maar dat ze nog nooit zo'n mooie kinderhand als de mijne had gezien; dat het de hand was van een kind van wie de vader pianist was.' De Heilige Cecilia had een bijzondere beschermengel (vergelijk het prachtige schilderij van

Carlo Saraceni: De Heilige Cecilia en de engel), die haar met rozen kroont. De kleine Cecília krijgt van haar pleegvader een bolronde rozenstruik en de volwassen Cecília omringt zich in haar villa met een schare engelen in alle soorten en maten, die haar 'een soort angst' aanjagen 'die eigenlijk meer gezelschap was.'

Cecília wordt gevonden in de Carrer de les Camèlies. Ze zal, net als *La Dame aux camélias*, een courtisane worden, een vrouw die onderhouden wordt door rijke minnaars. De roman van Alexandre Dumas is vooral bekend geworden in de operabewerking van Giuseppe Verdi: *La Traviata*. Cecília loopt van de Cameliastraat, via de Carrer de Verdi (twee bestaande straten in de wijk Gràcia) naar het Liceu, het beroemde operahuis van Barcelona aan de Rambla, in de hoop haar vader te zullen zien spelen.

In het Liceu wordt een opera opgevoerd van Verdi. Niet *La Traviata* maar *Rigoletto* – gebaseerd op Victor Hugo's drama *Le roi s'amuse* – met de beroemde aria 'La donna è mobile'. Deze opera gaat onder andere over de relatie tussen de nar Rigoletto en zijn dochter Gilda, die net als Cecília vrijwel niets van haar vader weet, zelfs niet hoe hij heet. Cecília's idool Maria-Cinta raakt ontroerd door de scène waarin Rigoletto zijn dochter Gilda meesleept in een zak. Gilda is ook de naam van een femme fatale gespeeld door Rita Hayworth (artiestennaam van Margarita Carmen Cansino) in de gelijknamige film noir uit 1946, met de legendarische handschoen-striptease. Hayworth representeert, net als Maria-Cinta, de wereld van glitter en glamour, van Hollywood en het Liceu, waartoe Cecilia eens hoopt te behoren, van 'mevrouwen met tule en zijden jurken' en 'een lage hals', meneren 'met een witte bloem in het knoopsgat en een glanzend lint aan beide kanten van de broek,' die ruiken naar 'rook van roken en naar reuk' en glanzende automobielen 'waar de burens zich aan vergaapten'. In de auto van Maria-Cinta's rijke vriend

steekt Cecília haar 'hand tussen zijn colbert en zijn vest, lekker hoog onder zijn arm, en ik liet hem daar zitten. En de hand en ik voelden ons goed.'

Cecília herinnert zich haar escapade naar het Liceu als ze ziek in bed een kopje lindebloesemthee drinkt, een onmiskenbare verwijzing naar *Du côté de chez Swann* van Marcel Proust. Door de geur van de thee herinnert Cecília zich de linden op de Rambla de Catalunya. Deze boulevard ligt in hart van Barcelona, in het verlengde van de Rambla, aan de andere kant van het Plaça de Catalunya, parallel aan de Passeig de Gràcia. Het is een belangrijke straat voor Cecília. Hij verbindt de wijk Gràcia, waarin de Cameliestraat ligt, met de Rambla, de straat waarin twee werelden samenkomen: het chique publiek van het Liceu en de tippelaarsters met hun pooiers en hun klanten. Nadat ze half dood op straat is achtergelaten door haar minnaars/beulen Marc en Eladi klampt ze zich letterlijk vast aan de linden op de Rambla de Catalunya. In figuurlijke zin klampt ze zich vast aan haar herinneringen, en daarmee aan zichzelf, want Cecília is identiteitsloos en alleen op de wereld, en het enige wat haar rest is haar levensverhaal. Als ze bij de nachtwaker langsgaat, op zoek naar het begin van haar levensverhaal, drinken ze samen lindebloesemthee. Cecília zegt tegen de nachtwaker dat ze misschien dronken zijn geworden van de lindebloesemthee, wat in dit laatste hoofdstuk, waarin Cecília terugkeert naar haar oorsprong, zo veel betekent als dronken van herinnering.

Het werk van Rodoreda is rijk aan allusies en symbolen: bloemen, kleuren, kruisen, spiegels, engelen, vlammen, ellebogen, voeten, et cetera; maar ze zijn zo onnadrukkelijk in de tekst verweven dat ze amper opvallen, laat staan het leesproces stremmen van de minder ingevoerde lezer. Ook de oorlog, die een grote rol speelt in het oeuvre van Rodoreda, wordt slechts terloops ter sprake gebracht.

Cecília's herinneringen dedramatiseren de oorlog op een wijze die doet denken aan *De avonden* van Reve, en die ongetwijfeld door veel Spaanse lezers in 1966 als onbetamelijk werd ervaren: 'Van de tijd van de oorlog herinner ik me bijna niets. Ik weet alleen dat ik het leuk vond om de grote mensen te zien schrikken, dat ik het fijn vond om midden op straat te lopen als de sirenes loeiden en het mooiste was als ze dreinend wegstierven.' Groot leed wordt alleen maar aangestipt, zoals dat van Maria-Cinta, wier vriend 'gedurende de oorlog [was] gestorven op de Arrabassada.' De Arrabassada is een weg in de bergen bij Barcelona, waar gevangen van beide kampen in de oorlog terecht werden gesteld. De broer van Eusebi komt om in de oorlog. Eusebi zelf blijkt in een volkscomité te hebben gezeten, wat hem na de oorlog duur komt te staan.

*Colometa* en *In de Cameliestraat* zijn tot op zekere hoogte elkaars tegenhanger: 'Ik was in de huid van mijn personage gekropen, Colometa zat zo dicht op me dat ik me niet van haar kon ontdoen. Ik kon alleen praten zoals zij. Ik moest iemand vinden die totaal tegengesteld was. En zo werd de lichtelijk pathetische, lichtelijk desolate Cecilia C. van *In de Cameliestraat* geboren,' schrijft Rodoreda in haar voorwoord bij *Gebroken spiegel*. De heldinnen van deze twee romans hebben iets van een tweeling met heel verschillende karakters. Natàlia wekt sympathie op, maar Cecilia geeft de lezer eerder een ongemakkelijk gevoel. Ze is even argeloos als Natàlia, maar veel minder transparant. Cecilia is als het ware het duistere spiegelbeeld van Natàlia. Je zou kunnen zeggen dat deze personages twee gemoedstoestanden representeren van de verliezers van de Spaanse Burgeroorlog: hoop en defaitisme. Tijdens de Tweede Wereldoorlog leefde bij velen van hen de hoop dat de nachtmerrie van het franquistische regime van relatief korte duur zou zijn. Zodra de geallieerden de fascistten in de pan hebben gehakt, is het ook afgelopen met Franco,

dachten ze. Toen dat een vergissing bleek, verduisterde de horizon en brak er een periode aan van doffe berusting. ‘Toen ik voor de eerste keer na de oorlog terugkeerde, in 1948,’ vertelde Rodoreda in een interview met Montserrat Roig, ‘bood Barcelona een deprimerende, naargeestige aanblik. De mensen liepen triest en terneergedrukt over straat...’

Een deel van de verliezers van de Spaanse Burgeroorlog, met name linkse intellectuelen en kunstenaars, onder wie Rodoreda, wijkt uit naar het buitenland, hetgeen een aanzienlijke aderlating betekent voor het culturele leven in Spanje. In *In de Cameliastraat* vlucht Raquel, de zus van Maria-Cinta, met de juwelen naar Londen, en de kinderen van mevrouw Matilde die niet zijn omgekomen tijdens de oorlog ‘waren uitgezwermd over de wereld en haar leven bestond uit wachten op brieven en de krotten aflopen om ze te laten zien.’ Mevrouw Magdalena en meneer Jaume, het echtpaar dat Cecília opneemt; hun buurvrouw mevrouw Rius; mevrouw Rosalia en haar dochter en schoonzoon de bankemployé; Cosme, de baas van het eethuis; de nachtwaker; ze behoren allemaal tot de grote grijze groep overlevenden die noch bij de winnaars noch bij de verliezers horen, al is de oorlog uiteraard ook hen niet in de koude kleren gaan zitten. Cecília voelt zich duidelijk niet op haar gemak in dit kleinburgerlijke milieu en ze verkiest een leven in een van de krottenwijken van Barcelona. Het leven van de krotbewoners is zo zwaar dat de repressie van het franquistische regime niet veel meer dan een bijkomstig ongemak is. Nochtans steken de autoriteiten ook geen poot uit om het leven de krotbewoners te verbeteren.

De winnaars van de Spaanse Burgeroorlog spelen een hoofdrol in *In de Cameliastraat*, al worden ze nooit als zodanig aangeduid door Rodoreda. Zoals de krotbewoners reeds verliezers waren voor de oorlog, al maakt de uit-

komst van de oorlog hun bestaan nog uitzichtlozer, zo is er een bevoorrechte groep burgers die het voor de oorlog al goed had en die onder het franquistische regime regelrecht onschendbaar wordt. Dit fenomeen is in zijn meest extreme vorm verbeeld door Pasolini in zijn film *Salò of de 120 dagen van Sodom*, maar Rodoreda wijst negen jaar eerder in dezelfde richting met haar roman *In de Cameliestraat*. Marc is een playboy die jonge meisjes aan een psychologische marteling onderwerpt, waarbij hij zijn slachtoffers waarschijnlijk ook fysiek misbruikt, hoewel de tekst hierover geen uitsluitsel geeft: 'En toen begon dat waarvan ik nooit heb kunnen vaststellen of het een droom was of een mengeling van droom en werkelijkheid.' Marc wordt bijgestaan door verscheidene handlangers: Eladi, de kleermaker, de buurvrouw... Hoewel Rodoreda geen moment rept van het franquisme, wars als ze is van historische referenties in haar romans (die overigens naar alle waarschijnlijkheid niet in Spanje hadden kunnen verschijnen als ze man en paard had genoemd), mogen we deze episode volgens mij lezen als een allegorie van dit en soortgelijke regimes. Met name de eerste jaren na de Burgeroorlog steunde het regime op een groot leger van verklikkers: portiers, burens, onderwijzers, taxichauffeurs, et cetera. Ze werden ingezet voor de detectie van dissidenten. Tegelijkertijd was het franquistische establishment nagenoeg onaantastbaar en kon het doen en laten wat het wilde. Marc is heer en meester: 'Eladi [...] zei heel langzaam dat hij altijd deed wat Marc van hem vroeg.' En Cecília staat machteloos tegenover de geoliede machts-machine van Marc en zijn handlangers. Het is veelzeggend dat ze geen moment overweegt om de hulp van de politie in te roepen. Cecília kiest de enige weg die haar openstaat als ze uit haar slachtofferrol wil kruipen. Ze besluit het spelletje mee te spelen. *If you can't beat them, join*

*them*. Ze maakt haar kwelgeest, mevrouw Constància, tot haar compagnon.

De invloed van Kafka lijkt me onmiskenbaar in de verlamme alomtegenwoordigheid van de ‘hogere machten’ in de episode met Marc en in de unheimische sfeer die de hele roman uitademt; maar ook in het subliem absurdistische hoofdstuk XI, over mevrouw Rosalia, haar dochter en haar schoonzoon, die niet toevallig bankemployé is; in het rituele diner bij de generaal; in de scène in de lift met de twee broers van mevrouw Constància; in die andere liftscène, met de overbuurman; in het duel dat meneer Jaume en mevrouw Magdalena uitvechten aan het einde van hun leven: het zijn heerlijk ongerijmde taferelen in een verder overwegend sombere en broeierige roman. In lijn hiermee liggen de groteske uiterlijke kenmerken van een aantal personages, die Carme Arnau trefzeker in verband heeft gebracht met het werk van de schilder Francis Bacon: Cosme heeft ‘een gescheurde lip, en tussen de scheur door glinsterde een gouden hoektand,’ en hij heeft ‘kleine handen alsof ze sinds zijn veertiende gelijk waren gebleven’; de kok in het restaurant van Cosme heeft ‘een mond die tot aan zijn oren was uitgescheurd en oren die op maat voor een ander gemaakt leken zo groot waren ze,’ en de serveerster is ‘een lange dunne vrouw [...] met een gerimpeld gezicht dat langer was dan dat van een paard’; mevrouw Constància ‘was een lange en dikke mevrouw. Van achteren, met haar benen die tot vlak boven haar voeten waren opgezwollen, was ze net een olifant. Ze had alleen geen staart’; haar broer is ‘een kleine dikke man met een hoofd als een bal in de kleur van gebakken garnaal en oren die uitliepen in een punt’; de overbuurman heeft een bovenlip die ‘golfde op een manier die deed denken aan een feston.’ Tevens sluimert er een latente wreedheid onder de tekst, bijvoorbeeld in de zin waarin een wenkbrauwhaar die in het oog van de nachtwaker steekt wordt



geassocieerd met de punt van een schaar die uit de naaimand steekt, en zo lijkt te verwijzen naar de beroemde scène in *Un chien andalou* waarin een scheermes in een oog snijdt: ‘Hij wreef in een oog want er stak een heel lange haar in die van een wenkbrauw afhing, en ik keek naar de naaimand die naast mijn stoel stond en tussen de rollen en de kluwens stak de punt van een schaar uit.’

We zijn ver afgedwaald van de aardige mensen in de realistische wereld van *Colometa*, en het wekt geen verbazing als Rodoreda in het laatste hoofdstuk van haar oneirische en feeëriek roman – vergelijk de schoen die Cecília vreest te verliezen en uiteindelijk ook verliest op de Rambla de Catalunya – een intertekstuele knipoog lijkt te geven aan Lewis Carroll, de schrijver van *Alice’s Adventures in Wonderland*: ‘Ik keek om me heen en het plafond leek hoger, het raam breder en hij zag er ook groter uit, alsof hij was begonnen te groeien zonder dat ik het in de gaten had. Alles was groter en ik was kleiner. Ik zette mijn voeten op de dwarslat van de stoel, mijn ellebogen op mijn knieën en mijn gezicht in mijn open handen.’

Frans Oosterholt