

## NAWOORD

Toen Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908 - Girona, 1983) in 1959 begon te schrijven aan de roman *Tuin aan zee* was het twintig jaar geleden dat ze haar geboorteland was ontvlucht. Het waren zware jaren geweest, van oorlogsgeweld, rusteloze omzwervingen, financiële ontberingen en bittere ontgoochelingen op politiek, sociaal en persoonlijk vlak. Ze had gedurende haar ballingschap wel gedichten en verhalen geschreven, maar haar laatste roman, *Aloma*, was in 1937 verschenen. In haar voorwoord bij de roman *Gebroken spiegel* schreef ze dat *Tuin aan zee* haar dierbaar was, omdat het na een lange onderbreking de weg had vrijgemaakt voor haar andere romans.

Het is niet verwonderlijk dat ze in de eerste roman na twintig jaar teruggrijpt op het paradijs van haar kinderjaren: de tuin van haar opa. 'Ik heb twintig jaar in kleine kamers gewoond,' zei Rodoreda tegen Baltasar Porcel in een interview in 1977, 'en wat ik het meest gemist heb, is een grote, weelderige tuin. Misschien stopte ik hem in de roman omdat ik er geen had.' Rodoreda deed deze uitspraak met betrekking tot *Gebroken spiegel*, een andere roman waarin de tuin een hoofdrol speelt, maar hij is evenzeer van toepassing, zo niet meer, op *Tuin aan zee*. In haar voorwoord bij *Gebroken spiegel* schrijft ze voorts over *Tuin aan zee*: 'Verknocht aan bloemen, jarenlang verstoken van bloemen, voelde ik de behoefte over bloemen te spreken en dat mijn hoofdpersoon een tuinman was.'

Het opschrift van *Tuin aan zee*, een citaat van de Belgische criticus Robert Kanters, laat aan duidelijkheid weinig te wensen over: *Dieu est au fond du jardin*. Voor de kleine Mercè is God haar tuinierende opa. Zijn dood verbant haar op twaalfjarige leeftijd uit het paradijs van

haar kindertijd. 'Je leeft alleen maar tot je twaalfde,' laat Rodoreda de ongelukkige Eugeni zeggen tegen de wijze tuinman. Deze tuinman is helemaal vergroeid met zijn tuin, hij communiceert ermee en vereenzelvt zich in zijn stoïcisme met een oude eucalyptus, die net als de boom der kennis in het paradijs een centrale plaats inneemt: 'Deze boom,' zegt de tuinman, 'heeft veel verdriet en veel vreugde gezien. En hij blijft altijd gelijk. Hij heeft me geleerd te zijn zoals ik ben, met ieder blad als een sikkel en iedere knop als een loden doosje met een harige en rode bloem erin.' Gedurende de zes zomers die *Tuin aan zee* bestrijkt, is het een komen en gaan van bewoners en gasten in het luxueuze buitenhuis, maar aan het einde van de roman zijn het de tuin en de zee die in wezen gelijk zijn gebleven. De titel van de roman relateert de commotie in de twee belendende buitenhuizen, en reduceert de drama's die zich erin afspelen als het ware tot lichte rimpelingen in de eeuwigheid.

Een van de vaste gasten is Rosamaria's vriendin Eulàlia. Ik maak me sterk dat Rodoreda in dit personage een aantal persoonlijke ervaringen heeft verwerkt. De schrijfster was verwickeld in een intense maar gecompliceerde verhouding, vergelijkbaar met die tussen Eulàlia en de potsenmaker Sebastià. Haar vriend Armand Obiols, met wie ze in 1939 uit Catalonië was gevlucht, was in de loop van twee decennia veranderd van een hartstochtelijke minnaar in een vaderlijke correspondentievriend, die ze slechts sporadisch zag. Sinds 1958 had Obiols bovendien een relatie met een andere vrouw in Genève, zonder met Rodoreda te breken.

Obiols was ook schrijver, maar hij is vooral bekend geworden als criticus en onbezoldigd redacteur van het werk van zijn vriendin. Hij heeft een belangrijke rol gespeeld in de totstandkoming van het oeuvre van Rodoreda, vanaf het begin van hun relatie in 1939 tot aan zijn dood in 1971.

De verhouding tussen Rodoreda en Obiols als schrijvers lijkt sterk op de verhouding tussen de twee schilders in *Tuin aan zee*. Feliu is een technisch begaafde realistische schilder, maar hij lijkt amper aangeraakt door de muzen, in tegenstelling tot de autodidact Eulàlia: ‘Weet u hoeveel jaar ik al schilder?’ vraagt Feliu aan de tuinman. ‘Vijftien jaar, en er zijn dagen dat ik het idee heb dat ik alleen maar humbug maak... Dat brave meisje,’ hij bedoelde mevrouw Eulàlia, ‘weet niet eens hoe ze een penseel moet vasthouden, maar ik heb twee of drie dingen van haar gezien waar mijn ingewanden van kronkelden. Ik weet niet waar ze het vandaan haalt.’

Toen Mercè Rodoreda begin jaren vijftig in Parijs woonde, stortte ze zich net als Eulàlia in *Tuin aan zee* vol overgave op de schilderkunst, uit onvrede over haar penibele situatie. Ze maakte werk in de trant van Klee, Picasso en Munch, van de Belgische schrijver en schilder Henri Michaux, en bovenal van Joan Miró, wiens werk het droomhuis van de parvenu Bellom siert. Rodoreda heeft zelfs met plannen rondgelopen om Miró te vragen een bundel fantasierijke prozafragmenten over bloemen te illustreren (*Flors de debò*, ‘Echte bloemen’), een project dat evenwel nooit van de grond gekomen is.

De andere vriendin van Rosamaria die het geen enkele zomer laat afweten is Maragda. Nou ja, vriendin... Het is eigenlijk niet helemaal duidelijk wat ze in het buitenhuis van Rosamaria doet. Volgens de kokkin Quima willen ze samen een belangrijk modehuis opzetten en volgens het dienstmeisje Mariona mogen ze elkaar niet omdat Maragda met Francesc had willen trouwen. Het lijkt er bijna op dat Maragda als een soort totem fungeert om Rosamaria’s noodlot te bezweren. Het is immers Rosamaria’s angst dat ze haar hele leven moet blijven naaien in het atelier van Maragda die haar dwingt een einde te maken aan haar idyllische verhouding met Eugeni en te

kiezen voor een leven in luxe met Francesc. Deze angst is overigens ook autobiografisch, want Rodoreda heeft in de zware jaren veertig moeten naaien tegen stukloon om zich in leven te houden, een bezigheid die ze uit de grond van haar hart haatte.

Rosamaria doet me denken aan de beeldschone, pragmatische heldinnen van F. Scott Fitzgerald. Het einde van de idylle tussen Rosamaria en Eugeni, waarbij ‘ze elkaar urenlang lagen te kussen op bed, triester en triester,’ ademt dezelfde schrijnende noodlottigheid als de scène waarin Rosalind breekt met Amory, in *This Side of Paradise*: ‘Marrying you would be a failure and I never fail,’ zegt Rosalind tegen Amory; ‘I can’t, Amory. I can’t be shut away from the trees and flowers, cooped up in a little flat, waiting for you [...] I like sunshine and pretty things and cheerfulness – and I dread responsibility. I don’t want to think about pots and kitchens and brooms. I want to worry whether my legs will get slick and brown when I swim in the summer.’

Tekenend voor Rodoreda’s duistere levensvisie is dat de geliefde van de tuinman, het personage in *Tuin aan zee* dat het dichtst in de buurt komt van een bevredigend bestaan, is overleden. En ook Eulàlia hervindt zichzelf na de dood van Sebastià in een sereen evenwicht als succesvol kunstenaar. Rodoreda’s hele oeuvre getuigt van een zelfde soort wezenlijke onvervulbaarheid van de menselijke begeerte als het werk van Scott Fitzgerald: ‘Because desire just cheats you,’ zegt Anthony tegen Dot in *The Beautiful and Damned*, ‘It’s like a sunbeam skipping here and there about a room. It stops and gilds some inconsequential object, and we poor fools try to grasp it – but when we do the sunbeam moves on to something else, and you’ve got the inconsequential part, but the glitter that made you want it is gone.’

Maar als er één roman is die Rodoreda lijkt te hebben

geïnspireerd tot het schrijven van *Tuin aan zee*, dan is het *The Great Gatsby*. Het wemelt werkelijk van overeenkomsten tussen deze twee romans, van details als de bloemen-namen van de heldinnen tot thematische parallellen als mystificatie en (zelf)verraad. Om te beginnen is de setting in beide romans er een van glamour en glitter, met *beautiful people* op extravagante feesten die de wereld van Hollywood en de Jazz Age voor de geest roepen. Dan de verteller: in beide romans een tamelijk naïeve bijfiguur die met brokstukken van informatie een samenhangend relaas tracht te construeren. Beide vertellers zijn daarbij aangewezen op – niet altijd even betrouwbare – bronnen rondom de eigenlijke protagonisten: de kokkin Quima en het dienstmeisje Mariona informeren de tuinman; Daisy's vriendin Jordan Baker houdt Nick Carraway op de hoogte. De tuinman krijgt na de dood van Eugeni zijn dagboek in handen, en na de dood van Gatsby laat zijn vader het aantekenboekje van zijn zoon zien aan Nick. De tuinman en Nick worden in vertrouwen genomen door Eugeni en Gatsby, en ze stellen allebei hun huis ter beschikking voor een weerzien van de helden met hun oude vlammen. Overigens proberen ook de overspelige tegenstanders van de helden de vertellers voor zich te winnen. Francisc laat een bankbiljet achter als de tuinman hem betrapt met Miranda, en Tom Buchanan, Daisy's wettige echtgenoot, neemt Nick mee naar een feestje met zijn minnares Myrtle, die hem aan haar zus Catherine probeert te koppelen.

Zowel *Tuin aan zee* als *The Great Gatsby* blazen het motief van de queeste nieuw leven in. In beide romans ligt er vijf jaar tussen de scheiding en het weerzien van de helden met hun geliefdes. Beiden krijgen hulp van een weldoener: Eugeni van Bellom en Gatsby van Dan Cody. In *The Great Gatsby* neemt de queeste de vorm aan van de American Dream, in *Tuin aan zee* van de droom van de

*indiano* of de *americano*, de Spaanse versie van de nabob. De figuur van de *tío americano*, de suikeroom uit Amerika, heeft ook een grote rol gespeeld in het leven van Mercè Rodoreda. Haar familie had het niet breed. Een jongere broer van haar moeder werd op veertienjarige leeftijd naar Argentinië gestuurd – evenals Bellom in *Tuin aan zee* – in de hoop dat hij fortuin zou maken en de familie zou bevrijden uit hun kommerlijke bestaan. Het gebrek aan geld en de droomkastelen die haar familie bouwde met het toekomstige fortuin van de *tío americano*, maakten een diepe indruk op de kleine Mercè, en brachten haar er zelfs toe op twintigjarige leeftijd in het huwelijk te treden met haar veertien jaar oudere oom.

Als Eugeni rijk terugkomt uit Amerika laat hij zijn schoonvader een kast van een huis neerzetten naast dat van Rosamaria. Jay Gatsby bouwt een droomhuis pal tegenover de woning van Daisy, aan de andere kant van de baai. Hoewel ze allebei tot op zekere hoogte hun doel hebben bereikt – i.e. niet langer onderdoen voor hun rivalen in rijkdom – slagen deze moderne ridders op het witte paard er toch niet in het hart van hun prinses te veroveren. In plaats daarvan vinden ze allebei de dood. Al hadden Rodoreda en Scott Fitzgerald aan den lijve ondervonden dat gebrek aan geld een garantie is voor onlust, ze waren er ook van doordrongen dat het opheffen van dat gebrek geen garantie vormt voor welbehagen.

Hoewel de verhaallijn en de thematiek van *Tuin aan zee* verrassende raakpunten heeft met *The Great Gatsby*, vertoont deze roman verteltechnisch en stilistisch meer verwantschap met het werk van Hemingway. De afstand tussen de tuinman en de protagonisten van *Tuin aan zee* is groter dan die tussen Nick en Gatsby of tussen Nick en Daisy (die immers een nicht van hem is). De blik van de tuinman is daardoor objectiever. Hij registreert de gebeurtenissen rond de twee buitenhuizen relatief onbewo-

gen, met een *camera eye*, als het ware. De tuinman laat zich vrijwel nooit verleiden tot psychologische duiding en hij houdt zich voorbeeldig aan het adagium *show, don't tell*. Het contrast tussen wat er verteld wordt en hoe dat verteld wordt, maakt aangrijpende gebeurtenissen zoals de dood van Eugeni en het bezoek aan zijn ouders extra schrijnend.

Rodoreda was een groot filmliefhebster. En niet alleen van zogenaamd serieuze films maar ook van genres als de western (net als de tuinman in *Tuin aan zee*) en de film noir. Ook als lezeres was ze een omnivoor, en zo trefte we in haar bibliotheek, naast Marcel Proust, Virginia Woolf en James Joyce, werk aan van Raymond Chandler, Dashiell Hammet, en maar liefst negendertig titels van James Hadley Chase. Het is daarom niet zo verwonderlijk dat Rodoreda een zekere *hard-boiled quality* verleent aan de stem van de mannelijke verteller van *Tuin aan zee*, een anonieme tuinman die, in tegenstelling tot de mensen voor wie hij werkt, met beide benen op de grond staat.

*Tuin aan zee* verscheen uiteindelijk in 1967, een jaar na *In de Cameliestraat*, vijf jaar na *Colometa*, en acht jaar nadat Rodoreda een eerste versie van de roman had ingezonden voor de Premi Joanot Martorell, onder de titel *Una mica d'història* ('Een beetje geschiedenis'). Het was niet de eerste en ook niet de laatste keer dat de schrijfster een project opzij legde om het later weer op te pakken. Van haar laatste, onvoltooide roman, *La mort i la primavera* ('De dood en het voorjaar'), postuum gepubliceerd in 1986, stuurde ze reeds in 1961 een eerste versie in voor de Premi Sant Jordi de novel·la (de Sint-Jorisprijs voor romans), die haar vijf jaar later zou worden toegekend voor *In de Cameliestraat*. Aan *Gebroken spiegel*, dat uitkwam in 1974, was ze reeds in 1960 begonnen te schrijven. In zekere zin kunnen we *Tuin aan zee* beschouwen als een embryonale versie van *Gebroken spiegel*, waarin ook een jonge vrouw de sociale ladder beklimt door te trouwen met een rijke man. Dit

zou echter geen recht doen aan *Tuin aan zee*, dat weliswaar een veel minder omvangrijke en complexe roman is dan *Gebroken spiegel*, maar dat in al zijn elegante eenvoud en bondigheid een waardevolle bouwsteen is in het oeuvre van Rodoreda. Veeleer is het zo dat Rodoreda, zoals veel grote schrijvers, een handvol thema's verwerkt in één groot kunstwerk, waarvan al haar creaties afzonderlijke afleveringen zijn.