

NAWOORD

Francesc Trabal i Benissat werd op 5 mei 1898 geboren in Sabadell, een grijze provinciestad met lange smalle straten waarin dag en nacht het syncopische ritme van de weefgetouwen klonk, en dat daarom wel het ‘Catalaanse Manchester’ werd genoemd. De stad was een van de productiefste centra van de Catalaanse industriële revolutie in de tweede helft van de negentiende eeuw. In Sabadell werd hard gewerkt en er werd veel geld verdiend door de gegoede burgerij, maar de sfeer was er provinciaals en het was niet bepaald een centrum van kunst en cultuur. Trabals vriend Joan Oliver (die bekend zou worden onder het pseudoniem Pere Quart) kenschetste de stad als ‘nijver en in zichzelf gekeerd, treurig en rijk’. In *Wals* heet Sabadell Arrahona, in feite de naam van een Romeinse nederzetting op de plek waar nu Sabadell ligt. Over de Sociëteit van Arrahona lezen we in *Wals*: ‘Een krakemikkig pantheon van pseudo-artistische rotzooi uit Arrahona. De roemloze cultuurtempel van het dorp dat zo veel illustere namen geboren had zien worden en vervolgens de wijk had zien nemen. De tombe waarin de stoffelijke overschotten van de plaatselijke middelmaat werden opgebaard.’ (pagina 122)

De vader van Francesc Trabal was procureur bij de rechtbank. Trabals twee jaar oudere broer was advocaat, vertaler en een verdienstelijk tekenaar, die cartoons maakte voor diverse periodieken. Francesc was te wispelturig voor een universitaire studie en van jongs af aan schreef hij in diverse, al dan niet door hemzelf opgezette tijdschriften. Volgens zijn vrienden oefende hij met zijn anarchistische enthousiasme een grote aantrekkingskracht uit op Catalaanse en buitenlandse schrijvers, politici en kunstenaars. Trabal was

altijd het middelpunt van de culturele bijeenkomsten die hij en zijn vrienden in Sabadell organiseerden, en hij was ook altijd de jongste van de groep. Het charisma van deze onstuimige jongeman lijkt de vijfendertigjarige Trabal te hebben doorgegeven aan Zeni, de charmante held van zijn roman *Wals*.

Om hun geboortestad op te wekken uit zijn welgestelde lethargie, besluit Trabal samen met een aantal vrienden een soort culturele guerrilla op te richten: *La Colla de Sabadell* (De Groep van Sabadell). De groep heeft twee gezichten: enerzijds ludiek en anderzijds strijdvaardig. In de eerste jaren van zijn bestaan organiseert de bent absurdistische happenings waarmee ze de gegoede burgerij van Sabadell op de kast jaagt, maar de leden van de groep treden ook op als activisten die streven naar de culturele heropleving van Catalonië.

De eerste activiteit van *La Colla* is een zevendaagse kampeerpartij, in een tijd dat er in Sabadell en omstreken alleen gekampeerd wordt door zigeuners. De groep trekt in optocht naar de tent. In de stoet loopt een ezel mee, die omhangen is met de meest uiteenlopende voorwerpen, en de leden van de bent steken een wandelstok in de lucht, op de taats waarvan een rond brood is geprikt bij wijze van parasol. 's Avonds gaat Trabal voor de tent staan om geïmproviseerde smartlappen te zingen, begeleid door een grammofoon en bijgelicht door lampionnen. Aan het einde van de kampeerpartij maken ze een paella klaar waarin alle restjes van de voorbije week verwerkt worden: blikjes, chocola, koffie en tabak.

Bij een andere gelegenheid slaat de groep een tent op in een bos aan de rand van het strand van Cala Pola bij Tossa de Mar. Ze leggen een rode loper uit van de tent naar de zee. Ze baden in een zinken bad aan de rand van de vloedlijn. De jongens lopen in frak en met een hoge hoed op de golven in samen met hun vriendinnen, gestoken in histo-

rische badkostuums, met open mond aangestaard door de dorpsbewoners.

De groep heeft een eigen Herensociëteit in een huis met twee verdiepingen: *El Casino dels Senyors*. In de salon tekenen ze een draak op de muur met het devies: we zijn omringd door vlegels. De boeken van de bibliotheek, met opdrachten van de schrijvers, nagelen ze met grote spijkers aan de muur. Ze omlijsten de schimmelvlekken en ze gebruiken barbierstoelen als fauteuils. Eén kamer is ingericht als museum van gestolen voorwerpen. In de patio richten ze een monument voor het ding op, een standbeeld van een sierknop van een trapleuning met een gesteven boord en een zwarte strik, overdekt met een laag Arabische gom. Ze organiseren dadaïstische voorstellingen en happenings, waarbij het washok als garderobe wordt gebruikt.

Het zal duidelijk zijn dat er een grote affiniteit bestond tussen *La Colla de Sabadell* en de Europese avant-garde, met name het dadaïsme. In één aspect zijn Trabal en zijn vrienden evenwel radicaal anders dan de dadaïsten: waar de laatsten zich op nihilistische wijze afzetten tegen de heersende zeden, was de politieke stellingname van de Groep van Sabadell zonder meer constructief te noemen. Daar zijn diverse redenen voor aan te geven. Op de eerste plaats was Spanje niet direct betrokken geweest bij de Eerste Wereldoorlog, terwijl het er wel in economisch opzicht van had geprofiteerd, in het bijzonder Catalonië. Er bestond daarom niet zo'n schrijnende behoefte om tegen de schijnheilige waarden van de westerse beschaving aan te trappen. Op de tweede plaats was er in Sabadell domweg weinig om tegenaan te trappen. Het schaarse culturele leven was geënt op romantische waarden uit lang vervlogen tijden en riep meer deernis dan afkeer op. Trabal en zijn vrienden namen daarom een tweevoudige taak op zich: de reactivering en de modernisering van het culturele leven van Sabadell, en in het verlengde daarvan dat van Catalonië.

In 1919 geeft de beroemde klaveciniëster Wanda Landowska een concert in Barcelona, georganiseerd door de Barcelonese *Associació de Música da Camera*. Deze muziekvereniging stelt voor om dit concert te herhalen in de gehoorzaal van de *Acadèmia de Belles Arts* in Sabadell. Deze Academie voor Schone Kunsten is geen beroepsopleiding maar een kunstminnende amateurclub, zoals die waarvan Zeni lid wordt om het gemis van Teresa te verzachten, en waarvan de bibliotheek een centrale plaats inneemt in het sociale leven van een aantal personages van *Wals*. Enige dagen na het concert van Landowska in Sabadell geeft Trabal een lezing onder de titel 'Les ciutats solitàries de Catalunya' (De eenzame steden van Catalonië), waarin hij zich sterk maakt voor een federatie van muziekverenigingen in heel Catalonië, met het doel gezamenlijk grote namen in de wereld van de kamermuziek te kunnen strikken voor de Catalaanse podia. Hij onderneemt daartoe reizen naar alle Catalaanse plaatsen van enige betekenis. (Volgens zijn vriend Joan Oliver hield hij aan deze tournee, afgezien van een dicht netwerk van muzikliefhebbers, een vriendinnetje over in elke plaats die hij aandeed. De schepper van Zeni stak zijn fictieve held qua verleidingskunst naar de kroon, want volgens Oliver wist Trabal een keer tijdens een treinreis van een half uur een vrouwelijke consul te versieren.) Door Trabals toedoen kunnen provinciesteden als Sabadell kennis maken met een keur van Europese solisten, onder wie Ricard Viñes, die Trabal in contact brengt met onder anderen Jean Cocteau en de zogenaamde Groupe des Six (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre).

Trabals grote liefde voor muziek klinkt door in zijn romans, niet het minst in *Wals*. De Weense stijldans staat niet alleen model voor de structuur van deze roman, maar de spaarzame figuren van de wals symboliseren genadeloos de loze ontwikkeling die Zeni doormaakt, want ondanks de extreme beweeglijkheid van deze verlokkelijke jonge-

man gaat hij nergens naartoe. Zijn manoeuvres leiden tot niets. Hij draait in de rondte, als een grammofoonplaat, als een elektriciteitsmeter (om een paar beelden aan te halen die Trabal in *Wals* gebruikt). Hij cirkelt voortdurend rond hetzelfde thema, dat wellicht het grootste thema van de romankunst is: verliefdheid. Maar tegen de wetten van de vertelkunst in is er geen apotheose en komt de verliefdheid niet tot ontlading. Het thema zingt zich in *Wals* los van de werkelijkheid en draait dol 'in een zoetzure draaikolk.' (78) '[Zeni] was een dolend thema geworden, van de notenbalk getuimeld. Alsof een deel van een wals op drift was en uitkeek naar een liefdevolle hand om hem op te nemen.' (143)

Er klinkt veel muziek in *Wals*: walsen uiteraard, zigeuner-muziek, Chopin, jazz... De muziek van Schubert verbindt drie personen die Zeni's onverdeelde gunst genieten: mevrouw Maria, Teresa en Raya. De ideeën over muziek die Zeni uiteenzet tegenover mevrouw Maria, geven in een notendop Trabals anti-romantische opvattingen over muziek weer. Het is veelbeduidend dat dit gesprek plaatsvindt in de tuin van mevrouw Maria. In de tuin zet de mens de natuur naar zijn hand. Het is een symbool van de suprematie van de cultuur over de natuur. Zeni helpt mevrouw Maria 'met het opbinden van een paar fuchsia's die niet genoeg zon hadden gekregen en grillig gegroeid waren.' (54) De dichotomie tussen cultuur en natuur stond centraal in het gedachtegoed van de culturele stroming die de toon aangaf in Catalonië in de jaren dat Trabal opgroeide, en grijpt terug op een gevleugeld begrippenpaar dat de Catalanen vaak gebruiken om hun volksaard te typeren: *seny* en *rauxa*. Het eerste begrip betekent zoiets als gezond verstand, het tweede drift. *Seny* is cultuur, rede, orde, maat; *rauxa* is de grillige, duistere, onvoorspelbare natuur. De dominantie van *seny* over *rauxa* werd en wordt in Catalonië gezien als een symbool van de Catalaanse cultuur. Deze overtuiging bereikte een hoogtepunt in het *noucentisme*, een culturele

stroming die maatgevend was in de eerste drie decennia van de twintigste eeuw, en waarvan de invloed tot op de dag van vandaag doorwerkt. Het was een neoclassicistische beweging met een extreem geloof in de kneedbaarheid van de Catalanen tot modelburgers. Het idee was om een culturele elite te kweken die waarden als redelijkheid, accuratesse, sereniteit, orde, maat, helderheid moest uitstralen naar de Catalaanse samenleving en van daaruit naar de rest van Spanje.

In het begin van *Wals* is Zeni een voorbeeldige noucentistische jongeling, die uitblinkt in gezond verstand, evenwichtigheid, sereniteit... Een typisch noucentistisch trekje van Zeni is zijn voorliefde voor Goethe (die hij nadrukkelijk als niet romantisch bestempelt), een schrijver die verafgoed werd door Eugeni d'Ors, de grote ideoloog van het noucentisme: 'We zouden willen *spreken* als Demosthenes, *schrijven* als Boccaccio, *weten* als Leibniz, *in het bezit zijn*, zoals Napoleon, van een uitgestrekt wereldrijk, of van een botanische tuin zoals Rudbeck... We zouden Goethe willen *zijn*.' Ook eerwaarde Romeu, tot wie Zeni zich sterk voelt aangetrokken, is een toonbeeld van noucentistische elegantie en sereniteit. Een grapje voor noucentistische insiders zijn de 'kristallijnen horden' waarmee Zeni naar zijn zwerm vriendinnetjes verwijst als hij te biecht is bij zijn eerwaarde vriend. D'Ors had namelijk in 1908 een artikel in *La Veu de Catalunya* (De Stem van Catalonië) gepubliceerd waarin hij de constructieve invloed van de noucentistische elite vergeleek met kristalgroei. Er waren volgens d'Ors 'kristallijnen individuen' die 'keizerlijke functies' moesten vervullen. De 'kristallijnen horden' van Zeni zijn natuurlijk het tegenovergestelde van de 'kristallijnen individuen' van d'Ors, want de meisjes reageren niet op de *seny* van een serene jongeman maar zijn in de greep van de *rauxa* van een ontaard rijkeluiszontje: 'Eerwaarde Romeu zag tegenover hem een waar exemplaar zitten van een kwijnende bescha-

ving. Een voorbeeldig voortbrengsel van een decadente samenleving. De anti-Adam die met een begerige blik in zijn ogen de appel laat wegrotten op het dienblad.' (237) Binnen de christelijke traditie - die binnen het noucentisme omarmd werd - staan *seny* en *rauxa* uiteraard voor deugd en zonde. Het is daarom niet verwonderlijk dat Zeni, op het toppunt van zijn danswoede, te biecht gaat bij eerwaarde Romeu, en dat de priester tegen hem zegt: 'We zouden allemaal een leven willen zonder zonde en in heiligheid. Het is onze opdracht hiernaar te streven. Te streven naar heiligheid met vallen en opstaan.' (238)

Zoals gezegd is Zeni in het begin van *Wals* een toonbeeld van deugddoende gelijkmoedigheid, maar hij valt al snel uit zijn rol van noucentistisch prinsje. Na een pagina of dertig wordt het vriendelijke walsritme verstoort door een syncopische klap op de snaartrom, in de vorm van een flashforward naar de ontregelende kus van Teresa: 'Teresa kuste Zeni's lippen, en hun dikte, hun zachtheid, hun glans (Teresa had haar ogen woest gesloten) hadden haar ziel beïnvloed, en langzaam aan, met een soort lome wellust, remde ze haar hart stukje bij beetje af en liet ze de lippen die haar verhit hadden los: haar ogen gingen eensklaps open en het blauw van de hemel, een verblindend blauw blauw, verpletterde haar, en slechts een innerlijke schreeuw, zonder kracht om gehoord te worden, zelfs niet door Zeni, verscheurde dat ijzingwekkende moment: *Raya!*' (33-34) Dit fragment is een vooruitblik naar de laatste keer dat Zeni en Teresa elkaar zullen zien. Als Zeni beseft dat hij Teresa niet meer terug zal zien, valt hij in een zwart gat en verliest hij zijn kristallijnen aplomb: 'Daarom deed Ramon, in die turbulente dagen waarin een naam, een beeld - Teresa - Zeni uit zijn evenwicht bracht, zijn uiterste best de remedie te vinden, de uitweg die zijn kameraad zou terugbrengen tot de sereniteit, de 'normaliteit' die hem tot een leider hadden gemaakt.' (73-74) Maar Zeni keert niet terug naar de 'nor-

maliteit'. In tegendeel, hij laat toe dat de *rauxa* zijn gezonde verstand belaagt en uiteindelijk velt.

Er loopt een dunne scheidslijn tussen boerenverstand en bezetenheid. Het beeld van de wals, dat Trabal gebruikt om de vloeiende overgang van *seny* naar *rauxa* te veraanschouwelijken, is voortreffelijk gekozen. Een stijldans is gebonden aan strakke regels en conventies. Maar een Weense wals kan 'ontaarden' in een opzweepende zigeunerwals, een wals van Chopin in swingende jazz. De lichamelijke en de beweeglijkheid van de dans schakelen de rede uit, en de danser loopt - danst - het gevaar zich te verliezen, zijn hoofd te verliezen, in de dans: 'Zijn wals kende geen begin en geen einde, kon niet stoppen: anders zou het hele kasteel verpulveren; als hij er iets te lang naar omkeek, liep hij al het gevaar te duizelen en zich, uitgeteld, te verliezen in de leegte. Als een gonzende tol, waarvan het touw was weg-geworpen door een hand die wie weet waar was.' (210)

Met het op touw zetten van de Catalaanse federatie van muziekverenigingen bewijst Trabal dat hij niet alleen deugt voor het ontregelen van de gevestigde orde, maar ook voor het regelen van culturele evenementen van het hoogste niveau. Een paar jaar na de oprichting van de *Lliga Nacional d'Associacions de Música* (Nationaal Verbond van Muziekverenigingen) besluit Trabal samen met zijn vrienden van de *Colla de Sabadell* een uitgeverij te beginnen: *La Mirada* (De Blik). Ze krijgen steun van Josep Carner, Guerau de Liost en Carles Riba, drie kopstukken van het noucentisme. Trabal creëert met *La Mirada* een doeltreffend instrument om zijn 'gespleten persoonlijkheid' te botvieren. De oprichting van de uitgeverij is op zichzelf een serieuze poging om de fundamenten van de Catalaanse cultuur te verstevigen, maar met de eerste uitgave laat Trabal zich meteen van zijn ludieke kant zien. Het gaat om *L'any que ve* (Volgend jaar). Het boek is ambach-

telijk gebonden en gezet, met oog voor het kleinste detail en met een verfijnde, klassieke vormgeving. Het begint met een voorwoord van Josep Carner, de grote noucentistische dichtervorst. Wat volgt zijn twaalf knullige tekeningen en drie korte beeldverhalen van de hand van de leden van de Groep van Sabadell, met onderschriften van Trabal. Op de eerste tekening zien we een boef met een zakdoek voor zijn mond, een dolk in zijn rechterhand en in zijn linker een pistool, waarmee hij een kogel afvuurt op een heer met een bolhoed en een wandelstok, die naar zijn keel grijpt en achterover valt. Het onderschrift luidt:

De gewonde: BOEM!

Op een andere tekening zien we een kinderlijk getekende duikboot met wat zeewier en vissen eromheen:

De onderzeeër: HÉ, ZWAARDVIS, SCHOONHEID, KOM 'S EFFE HIER!

De zwaardvis: HAD JE HET TEGEN MIJ?

Trabal creëert bizarre effecten door de harkerige tekeningen van zijn vrienden te combineren met banale soundbites uit het dagelijkse leven van het type: 'Dat zeg ik toch', 'Hè hè, ik zit'. In zijn voorwoord doet Carner moedige pogingen Trabals absurde humor te verbinden met het noucentistische programma van constructief burgerschap, maar de Catalaanse lezers staan op hun achterste benen. Pas in de jaren tachtig komt er een herwaardering op gang voor *L'any que ve*, in gang gezet door de uitgever Jaume Vallcorba en zijn vriend Quim Monzó, een van de interessantste postfranquistische schrijvers in Catalonië, wiens hemelhoge verkoopcijfers in het laatste kwart van de vorige eeuw mede de financiële basis hebben gelegd onder het fantastische fonds van Vallcorba's Quaderns

Crema, waarin bijna het hele oeuvre van Trabal opnieuw is uitgebracht. Monzó ontdekte Trabal relatief laat. Tijdens zijn jeugd was hij amper geïnteresseerd in Spaanse schrijvers, totdat hij Trabal ontdekte, een opvallend moderne schrijver die meer overeenkomsten vertoonde met de clouloze humor van Monty Python, de frenesie van Looney Tunes en de autonome fictie van Kafka, dan met de grauwe naoorlogse literatuur in Spanje.

In *Wals* treffen we diverse narratieve strategieën aan die we ook terugvinden in het werk van Monzó en de contemporaine Catalaanse schrijvers die in zijn kielzog varen. Een ervan is de ongerijmde opsomming: ‘Weldra vulde Otilia zijn hele kamer: ze zat midden in de spiegel, in de kast, in elke la die hij opentrok, ze hing aan zijn stropdassenhouder, ze zat naast de wekker op het nachtkastje, op het hoofdeinde van zijn bed, op het omslag van het laken, onder het kussen.’ (137) ‘Ze begon met het catalogiseren van mammillaria, daarna stapte ze over op rubberen hakken, ze hamsterde gedroogde poten van allerlei vogels, om te eindigen met het aanleggen van een discotheek met louter walsen.’ (208) ‘Hij liet een snor staan, rookte gigantische sigaren; hij zette een bril op; hij leende Carme boeken van Prudenci Bertrana en romans van Simenon; hij kwam aanzetten met dezelfde manchetten als de dag ervoor; hij maakte haar met een tragisch gezicht wijs dat hij vier buitenechtelijke kinderen had.’ (241) Een ander voorbeeld is het parodiëren van literaire conventies. Bij ‘romantische’ scènes beginnen Zeni en zijn vriendinnen consequent te trillen. Ze vragen elkaar dan of ze het koud hebben, maar ze hebben het helemaal niet koud: ‘Maar waar kwam die kou vandaan? De verwarming stond op de normale stand; haar jurk, van wol; de mouwen... maar ze had het ook helemaal niet koud! Waarom moesten haar handen haar in verlegenheid brengen wanneer ze die van Zeni vonden?’ (83) In het verlengde hiervan ligt het verhaspelen van een cliché: ‘en

de regels die ze me schreef klonken zo ver weg dat ik mijn mond open moest laten zakken, als iemand die met stomheid geslagen is, om te beseffen dat ze niet vals waren.’ (189) En het droogjes presenteren van heftige verlangens: ‘Zeni wilde naar Raya kijken en haar kussen maar hij kon die twee dingen niet tegelijk doen.’ (180)

In het verlengde van de enumeraties ligt het doortrekken ad absurdum van de verhaallijn. Dit impliceert een radicale breuk met het realisme. In de werkelijkheid verlopen gebeurtenissen nooit volgens een consequent doorgetrokken lijn. Er komt altijd iets tussen, zoals Gerard Reve overtuigend heeft aangetoond in zijn theorie van het Zinloze Feit. In fictie kan de lijn worden doorgetrokken zolang het de schrijver belieft. Maar dit voorrecht is slechts weggelegd voor schrijvers die niet uit zijn op het creëren van een werkelijkheidsillusie, voor schrijvers die een autonome status toekennen aan fictie: Kafka, Trabal, Monzó, Grunberg, en andere postrealistische auteurs. (In het werk van Trabal lijken zelfs de personages vaak autonoom: in *Temperatura* komt de heldin verhaal halen bij de auteur, en in *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* komen de personages in opstand tegen het parodiërende karakter van de roman.) Trabals literaire procédé in *Wals* vertoont ook raakvlakken met het analytisch kubisme van Picasso, een grote held van Eugeni d’Ors en zijn noucentistische adepten. Zoals Picasso een object ontleedt in al zijn facetten, zo analyseert Trabal uitputtend en op volstrekt subjectieve en arbitraire wijze een fenomeen: verliefdheid.

Wals is ongetwijfeld een van Trabals meest conventionele romans. Voordat hij met *Wals* eindelijk de begeerde Premi Joan Crexells wint, heeft Trabal reeds vijf romans gepubliceerd. Trabals eerste roman, *L’home que es va perdre* (De man die zich verloor), verschijnt in 1929, vier jaar na *L’any que ve*. De hoofdpersoon draagt de veelbetekenende

naam Lluís Freckeric Picàbia. Aan het begin verliest hij zijn vriendin en van de weeromstuit maakt hij een sport van verliezen. Hij verliest van alles en nog wat, van zijn vulpen tot het parlement van Stockholm, van zijn secretaresse tot een weeshuis met Chinese kinderen. Maar er worden ook dingen en mensen teruggevonden. Van een verloren Miró worden twee exacte kopieën teruggevonden. De Chinese kinderen worden teruggevonden in Mexico. Als Picàbia zijn vriendin terugkrijgt, zorgen zijn medewerkers ervoor dat hij haar weer kwijtraakt. De roman ademt de sfeer uit van de klassieke animatiefilms.

Een jaar later verschijnt *Judita*, een brievenroman waarin de verteller verslag doet van een koortsige relatie met een musicienne, Lídia. Ze gaan op een verlaten strand in Californië wonen om zich helemaal aan elkaar te wijden, maar daar transformeert de lieve en hartstochtelijke Lídia in de banale en irritante Judita. Aan het einde van de roman vliegt Judita op en spat uit elkaar. Trabals taalgebruik is van een roerende poëtische schoonheid. Carles Riba heeft het ontzuuchteringsproces in *Judita* treffend omschreven als 'des-beatrixatie'.

Weer een jaar later, in 1931, publiceert Trabal *Quo vadis, Sánchez?* Deze korte roman is een soort parodie op Wilhelm Meisters leerjaren van Goethe, alleen is Sánchez geen burgermanszoon die zich aan het theater wijdt, maar een bij toeval rijk geworden fabrieksarbeider die zich overgeeft aan de sport: tennis, boksen, voetbal... De Latijnse titel in combinatie met de alledaagse achternaam (mogelijke vertaling: Waarheen gaat gij, Gerritsen?) legt een verband tussen de Romeinse spelen en de opkomst van de moderne sport als massavermaak. Sánchez is zeer lachwekkend én aandoenlijk.

In 1932 verschijnt *Era una dona com les altres* (Ze was een vrouw als alle andere). Twee kennissen treffen elkaar op de begrafenis van een oude vriendin, Erènia. Tijdens de rit van de kerk naar de begraafplaats praten ze over het leven van

de overledene. Erènia was zo mooi dat ze mannen schrik aanjoeg. Toen ze tenslotte trouwde, bleek haar man heel anders te zijn dan ze gedacht had, en ze overleed onder verdachte omstandigheden. Een klassieke liefdesgeschiedenis die eindigt als een misdaadroman.

In 1933 publiceert Trabal zijn vijfde roman in vijf jaar: *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (Er zijn mannen die huilen omdat de zon ondergaat). Het verhaal gaat van start als een geraffineerde parodie op de klucht van de ouwe bok en het groene blaadje. Na jaren te hebben gezocht in een liefdeloos huwelijk begint wiskundedocent H. Càrol Ferreres een relatie met de dienstmeid, die luistert naar de wederom veelbetekenende naam Fausta. Maar halverwege gooit de auteur het roer radicaal om, na een discussie over de roman met de personages en met een vriend, in de trein van Parijs naar Barcelona, en in het tweede deel groeit het avontuurtje van Càrol en Fausta uit tot een sublieme *amour fou* met een verbluffende apotheose.

Een jaar na de publicatie van *Wals* breekt de Spaanse Burgeroorlog uit. Trabal is actief aan de republikeinse kant als cultureel promotor, met onder andere een ambulante bibliotheek voor het front en de oprichting van een Bond van Catalaanse Schrijvers. Hij gaat samen met Mercè Rodoreda naar Praag, waar ze als vertegenwoordigers van de Catalaanse schrijvers de vergadering van de PEN-club bijwonen. Na de overwinning van Franco vlucht hij met onder anderen Mercè Rodoreda en Armand Obiols (Trabals beste vriend, echtgenoot van zijn zus en minnaar van Rodoreda) naar Frankrijk. Als de Tweede Wereldoorlog uitbreekt reist Trabal af naar Chili, waar hij tot aan zijn dood in 1957 zal blijven wonen.

In 1947 verschijnt *Temperatura* bij Editorial Catalònia in Mexico. Er wordt verontwaardigd gereageerd op Trabals laatste roman, aangezien hij er met geen woord in rept over

de dramatische gebeurtenissen van het voorafgaande decennium. En dat is een bewuste keuze. Trabal vindt namelijk dat de Catalaanse literatuur het meest gebaat is bij het negeren van Franco's poging om haar met wortel en tak uit te roeien: 'Ik wilde voor alles heel hard roepen dat wij Catalaanse romanschrijvers geen tijd meer moesten besteden aan het schrijven over concentratiekampen, of over Mexico, Puerto Rico, Londen, enzovoort. Ik vond dat wij ballingen moesten laten zien dat we uit Catalonië waren weggegaan om onze taal en literatuur te verdedigen; daarom moesten we streven naar continuïteit en dát schrijven wat we geschreven zouden hebben als we niet uit Barcelona waren vertrokken.' (Trabal in een brief aan Joan Triadú)

En Trabal gaat inderdaad op de oude voet verder. Vanuit het verre Chili, meer dan tienduizend kilometer verwijderd van zijn geliefde Barcelona, zet hij alle zeilen bij, en het resultaat is een onvolkomen meesterwerk, een virtueuze mislukking. Het is alsof hij de literaire procédés van zijn zes romans van voor het cataclysmen in een roman van amper meer dan tweehonderd pagina's heeft willen samenpersen, want er zitten minstens zes romans in *Temperatura*: een psychologische roman, een avonturenroman, een erotische roman, een prozagedicht, een sprookje, een sciencefictionroman... Daarbij zit het werk vol met persoonsverwisselingen, naamsveranderingen, identiteitsverschuivingen die in een film David Lynch niet zouden misstaan. Het maakt het lezen van Trabals literaire testament tot een even interessante als inspannende ervaring en *Temperatura* tot een van de zeldzame romans die de lezer evenzeer aantrekken als afstoten.

Frans Oosterholt