

## **NAWOORD**

Walter Geerts publiceert en doceert over de Franse en Italiaanse literatuur (19e eeuw-heden). Hij was, tot 1992, hoogleraar Italiaanse literatuur aan de Rijksuniversiteit Utrecht en is sedertdien hoogleraar Italiaanse en vergelijkende literatuur aan de Universiteit Antwerpen. Hij was gasthoogleraar aan de universiteiten van Messina, Bari, Montréal, Witwatersrand, de University of Texas en de University of Pennsylvania, Philadelphia. Sedert 2003 is hij directeur van de Academia Belgica te Rome.



**R**EIZEN en schrijven liggen dicht bij elkaar. Het reisverhaal heeft een lange traditie en geniet een opvallende belangstelling onder hedendaagse Italiaanse auteurs. Zo gaat bij voorbeeld Antonio Tabucchi's *Indiase nocturne* over een reis naar India. Het verhaal afficheert een zekere banaliteit: een lijst van bezochte hotels in beroemde plaatsen, citaten uit courante reisgidsen. Dit reisverhaal lijkt op het eerste gezicht wel een geslaagde imitatie van de werkelijkheid — een oude droom van de literatuur. Maar Tabucchi's reisgids verbergt een andere werkelijkheid: het is slechts de triviale versie van een innerlijke reis, de fotografische leidraad van een initiatie. Dit bedriegelijke façade-karakter vinden we vaker bij moderne Italiaanse schrijvers. Hun verhalen spelen met de banaliteit en stellen zich enigszins provocerend op als niet-inventief.

Ook *Retabel* van Vincenzo Consolo zou je kunnen lezen als een achttiende-eeuws reisverhaal door West-Sicilië; maar het is in feite een hedendaagse 'parodie' daarop. De tekst is opgevat en *trompe l'oeil*: er staat niet wat er schijnbaar staat. Het is derhalve niet zonder reden dat auteurs als Consolo, Tabucchi en ook Bufalino vaak gerangschikt worden onder het etiket 'neo-barocco'. Hun werk kenmerkt zich onder andere door het manipuleren met de basiselementen van de literaire expressie, vooral de taal en het fictieve karakter van het verhaal. Een naam die op veler lippen te lezen valt is, niet onverwacht, die van Borges, en samen met hem, die van schrijvers uit de literaire traditie waarop hij zich vaak beroept, zoals bij voorbeeld Cervantes en Diderot.

Hoe werkt nu deze 'neo-barokke' literatuur van *Retabel*? Laten we beginnen met een paar gegevens die zich duidelijk aan de tekst laten aflezen. Zoals bij een 'retabel' (altaarstuk) te verwachten valt is de tekst gefragmenteerd. In het 'mid-denpaneel', het eigenlijke reisverhaal, opgedragen aan de on-

bereikbare doña Teresa Blasco, treedt de kunstschilder Fabrizio Clerici op als ik-figuur en verteller. De twee zijluiken — *Oratorium* en *Veritas* — zijn niet alleen kleiner van omvang maar ook geschreven vanuit een ander gezichtspunt. Het middenluik is op zijn beurt weer een afzonderlijk fragment, dat er als het ware uit losgekoppeld kan worden, de ‘schuldbelijdenis’ van Rosalia. Deze lichte mate van ‘gebrokenheid’ van de tekst, en de verhoogde autonomie van de lezer die ermee gepaard gaat — je kunt de luiken ook in een andere volgorde bekijken — is niet echt nieuw: ook schrijvers als Butor, Cortazar en Calvino hebben zo iets reeds toegepast. Het essentiële is dat de lezer vier versies van het verhaal getoond krijgt, die een verschillende ‘kijk’ op het gegeven toelaten. Als bij een retabel plooit hij naar eigen believen het boek open. De herhaalde vraag van Fabrizio Clerici om nu eindelijk dat verhaal van Rosalia eens te mogen horen, is de ironische weergave van een nieuwsgierigheid die de lezer uiteindelijk alleen zelf kan bevredigen.

Even ironisch is echter de indirecte verwijzing naar Diderot’s *Jacques de fatalist*, waar de ‘meester’ ook steeds naar het liefdesverhaal van Jacques informeert zonder iets wijzer te worden. Wat zich hier als ‘verhaal’ voordoet, is slechts de huls van het verhaal, de marge zo men wil. Bij Diderot is de huls leeg, bij Consolo bestaat hij uit vier verschillende lagen. Typerend voor Consolo en zijn geestverwanten is de — je zou bijna zeggen ‘meta-textuele’ — aandacht die hij zelf in zijn verhaal aan dit fenomeen besteedt.

Fabrizio Clerici schrijft zijn kuise beschouwingen over de transcendente liefde namelijk op de ‘onbevleete’ ommezijde van Rosalia’s gloeiende bekentenissen. De metafoor van de palimpsest — ‘samenloop of kruising van twee geschriften’ — zet zich door in de picturale analogie van het retabel, waar het bovenste paneel steunt op een reeds beschilderd onder-

liggend paneel. Het valt ons bij nadere beschouwing niet moeilijk hierin een metaforisch vertaalde poëtica te ontwaren, die nog het best vertaald kan worden als de kunst van het 'enten'. Niet toevallig besteedt de tekst uitgebreid aandacht aan de 'grootmeester van het enten', Scilipoti en zijn Ivrische leerling Carmelo Alòsi. Verschillende episodен krijgen hierdoor een 'poëticale' draagwijdte: de uitgesproken voorkeur voor een 'Siculische kruin uit Toscaanse wortel' opgeschoten, of de bewondering voor 'Punisch ivoor in Siciliaans goud'.

De extase van de reiziger te midden van de ruïnes van Selinunte wordt mede opgewekt door een geroezemoes van 'Griekse, Punische, Sicanische, Elymische of nog oudere woorden'. De vermenging van stijlen die hier wordt aangeprezen dient oordeelkundig te worden uitgevoerd en mag niet leiden tot de schokkende combinaties in het salon van Soldano met de 'mooiste en kostbaarste maar ook meest afzichtelijke en zonderlinge voorwerpen'. Voor de *literatuur* van Consolo betekent dit echter dat er in de breed uitgesponnen beschrijvingen van *Retabel* plaats kan zijn voor een esthetiek van zowel het mooie als het lelijke.

*Retabel* bevat ook een theorie van de fictie. Het verblijf aan het hof van Soldano geeft niet alleen aanleiding tot het definiëren van onvereenigbare esthetische normen in het algemeen, het raakt ook rechtstreeks de literatuur wanneer, in de figuren van twee hofdichters, zowel de zuiver dialectale poëzie als de puur Italiaanse — 'in de meest verheven, precieuzе Italische taal' — worden afgewezen. Het positieve keerpunt van dit eerste oponthoud te Alcamo komt tot stand wanneer de reiziger en zijn metgezel, ontsnapt aan hun gastheer, opgaan in de drukte van de jaarmarkt, symbool van het 'leven'. Te midden van deze bonte verscheidenheid verrijst op een podium het 'retabel der wonderen':

'Een drieluik met een bas-reliëf van papier-maché of stuc,

bedekt met goudpoeder, zonder enige betekenis of echte figuren, maar met plooiën, bulten en kuilen, pieken en gaten en dat alles bood de aanblik van een archaisch schrift, van een door aardbeving, zondvloed of vulkaanuitbarsting uitgestorven beschaving, en de sleutel om het te lezen was verloren gegaan onder de ruïnes, op de bodem van het water of in de gloeiende lava.’

Dit retabel, ‘zonder enige betekenis’, wordt het embleem van Consolo’s *Retabel*. Niet alleen vindt de dichter de verloren ‘sleutel’ om het te lezen, hij fingeert aan de hand hiervan ook een valse werkelijkheid. Uitdrukkelijk wordt Cervantes’ comédie *El Retablo de las maravillas* vermeld, waar marionettenspelers zonder marionetten erin slagen de toeschouwers te doen geloven dat er marionetten zijn.

De grens tussen fictie en werkelijkheid vervaagt. Dit grote thema van de *Quijote*, van Calderón en Ariosto, wordt eveneens het uitgangspunt van Consolo. De donderbussen van Clerici’s beschermers hebben hun lood afgestaan aan de kunst: zijn potloden. Zij brengen slechts geluid voort: ‘in hetgeen men het grote schouwtoneel van de wereld noemt, telt dikwijls de voorstelling, het masker, het holle geluid in plaats van de ware substantie van de werkelijkheid.’

De verschillende etappes van de rondreis zijn derhalve excursies op reusachtige podia. Het eerst is de beurt aan Palermo en zijn kathedraal. Niet toevallig staat naast de kathedraal, als hyperbolische (*pars pro toto*, ‘een tijdelijk theater’, dat het ‘gran teatro di Palermo’ nog duidelijker laat uitkomen. Gastheer Soldano treedt de bezoekers te voorschijn uit een decor dat heel toepasselijk bestaat uit ‘in perspectief geschilderde hemels met purperen en melkwitte wolken bereden door serafijnen en engeltjes’. De kunsttheoreticus Hubert Damisch heeft juist van de voorstelling van de wolk in de

geschiedenis van de schilderkunst de kern gemaakt van zijn picturale semiotiek (*Theorie du nuage*. Parijs, Seuil, 1972).

Consolo wil de literatuur loskoppelen van de werkelijkheid en ook van de geschiedenis. Precies zoals Clerici, in zijn zoektocht naar oudheden, de ‘onbeweeglijke onvergankelijkheid’ opzoekt, ‘de tijd [...] van het niets en de stilte, de alomvattende stasis’.

In de tien jaar eerder gepubliceerde historische roman *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (‘De glimlach van de onbekende zeeman’, 1976) was de band met de eigen geschiedenis, met name de gebeurtenissen op Sicilië tijdens de Italiaanse éénwording, nog wel sterk aanwezig. *Retabel* daarentegen weerspiegelt het moment van de ‘metafysische rust’. Al mag dit ook niet te absoluut worden gesteld: de passage over de arme Milanese gastarbeiders die in het rijke Palermo van het *Regno* aan de kost komen verwijst ironisch naar zeer hedendaagse toestanden.

Dit alles neemt niet weg dat een literatuur die het ‘zoeken naar’ of de ‘poging tot een verhaal’ als ‘ijdel’ heeft bestempeld en zich in een a-temporele stasis nestelt, de taal zelf als ultieme vluchtheuvel moet kiezen. Talrijk zijn de momenten van zuiver verbale intensiteit in *Retabel*. De lange woordenreeksen — zoals de variaties op de twee delen van Rosalia’s naam in het begin, en de aanspreektitels voor het sinaasappelboompje — lijken inderdaad systematische pogingen om de werkelijkheid af te tasten met de taal als enig beschikbare instrument.

Consolo’s taal is een hybride van exotismen, archaïsmen en pseudo-archaïsmen, dialectale en pseudo-dialectale vormen. Gekoppeld aan een gezochte zinsbouw en geraffineerde stijlvarianties lijkt deze taal elke verwijzing naar een mogelijke werkelijkheid buiten de taal zelf en haar mogelijkheden radicaal te willen uitsluiten. Het litanie-achtige karakter van tal

van passages — de zojuist genoemde variaties op *lia* van de eerste pagina — wekt de indruk dat bewust getracht is momenten van ‘stasis’ ook in de taal zelf tot stand te brengen. In die zin is het linguïstische aspect van deze tekst een logische uitloper van de inhoud. *Retablo* in het Nederlands vertalen betekent een poging wagen om het uitermate geladen karakter van Consolo’s taal zo goed mogelijk te respecteren.

Walter Geerts voorjaar 1992



## **VERANTWOORDING**



IK MEEN dat het in het geval van *Retabel* van Vincenzo Consolo wenselijk is te verantwoorden welke de criteria voor mijn vertaalkeuzes zijn geweest en hoe die tot stand zijn gekomen. Om met het laatste te beginnen: ik heb een aantal dagen met Consolo gesproken over stijlkwesties, syntactische en semantische problemen. Zijn literaire prioriteiten zijn duidelijk: ritme, klank, rijm, stilistische kunstjes, veel dubbele betekenissen (vaak verwijzend naar de Italiaanse politiek of cultuur en naar het geslachtelijk verkeer) en contrasten, uitvergroete beelden als het ware, die een zuinige Nederlander misschien overdrijvingen zou noemen. De auteur is een taalvirtuoos die niet al te veel boodschap heeft aan literaire conventies. In de vrijheden die hij zich permitteert is echter wel systeem te ontdekken: zo zijn de lange, ingewikkelde zinnen op Latijns stramien gebouwd en ook door de auteur geïntroduceerde neologismen zijn 'verbouwd' Latijn.

Ik heb getracht het Nederlands in dezelfde geest te construeren. De zinslengte van het Italiaans is strikt gehandhaafd, omdat die naar mijn mening een hoofdbestanddeel is van de 'adem', het ritme van het verhaal. Ik ben me ervan bewust dat deze roman van Nederlanders misschien meer inspanning vergt dan van Italianen, gewend als zij zijn aan rijk taalgebruik, maar het zij zo: schrijvers als Couperus hebben het pad gebaad. Ritme en klank, de muziek, spelen zoals gezegd een hoofdrol. Daarom heb ik de betekenis van een woord er soms ondergeschikt aan gemaakt. Vooral de eerste bladzijde van de roman illustreert dit procédé: de genoemde planten zijn gekozen om de klank en het ritme van hun naam, ofschoon ze wél, zoals in het origineel, alle lid zijn van de — giftige — familie der nachtschaden. Hetzelfde geldt voor de Nederlandse namen. Het spel met de naam Rosalia vergde soortgelijke ingrepen: het ritme is dat van de rozenkrans (Isidoro is immers een gewezen monnik), de woorden be-

ginnend met *lia* staan in alfabetische volgorde, het Italiaans gaat zwanger van alliteraties en binnenrijm. Om dit alles recht te doen diende de letterlijke vertaling te wijken voor een vrijere, meer dichterlijke versie. Wat verloren is gegaan in het Nederlands, zijn de Siciliaanse en Milanese dialectwoorden en uitdrukkingen die door de auteur als kleurige bloempjes door de tekst zijn gestrooid. Om toch nog iets van deze ‘kleurigheid’ te bewaren, heb ik aanspreektitels en namen letterlijk overgenomen: de Siciliaan zegt cavalèra Sepotta, de Milanees cavalier(e) Serpotta. Ook de aanbeden dame wordt op verschillende manieren aangesproken: in het Spaans met *doña*, in het Italiaans met *donna*. Wat de plaatsnamen betreft, heeft de schrijver meestal gekozen voor de moderne Italiaanse namen, ook waar het over de Griekse oudheid gaat: anachronismen die ik op zijn verzoek in het Nederlands heb gehandhaafd.

Pietha de Voogd