UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Met het oog (oor) op stijl

een hervertaling van Calvino's Onzichtbare steden

Pennings, L.; Baldi, E.

Publication date
2024

Document Version
Final published version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Pennings, L., & Baldi, E. (2024). Met het oog (oor) op stijl: een hervertaling van Calvino's *Onzichtbare steden*. Web publication or website, Filter. https://tijdschrift-filter.nl/webfilter/vrijdag-vertaaldag/2024/week-11-pennings-baldi/

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: https://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (https://dare.uva.nl)

Download date:18 Nov 2026

VERTAALDAG ARCHIEF

MET HET OOG (OOR) OP STIJL

Een hervertaling van Calvino's *Onzichtbare steden*

Linda Pennings
Elio Baldi

De 'her' van hervertaling

‘Nieuwe vertaling ter gelegenheid van Calvino’s 100e geboortejaar’, zo vermeldt het voorplat van *Onzichtbare steden*, in oktober 2023 verschenen bij uitgeverij Atlas Contact, een eeuw na de geboorte van de in 1985 overleden Italiaanse schrijver Italo Calvino. Een uitstekende gelegenheid en een verheugend initiatief, dat echter ook zonder deze aanleiding van adequaat vertaalbeleid zou getuigen. Als we tenminste uitgaan van de ‘bekende gemeenplaats’ – zoals Maarten Steenmeijer zegt in zijn essay *Houdbaarheidsdatum* – dat literaire vertalingen over een beperkte levensduur beschikken: ‘Ze kunnen een jaar of dertig mee, dan zijn ze toe aan vervanging.’ (2015: 33)[1]

En toch gaat die beperkte houdbaarheid van vertalingen, hoewel inherent aan hun status van vertaling-zijn, niet altijd op. Vertalingen, als op het eigentijdse lezerspubliek toegesneden 'metateksten' die verwijzen naar onveranderlijke en dus tijdloze bronteksten ('prototeksten'), worden doorgaans geacht met hun tijd mee te gaan. Maar de praktijk laat zien dat sommige vertalingen het schoppen tot de status van klassieken met de tijdloze waardering van een origineel, dat andere bij verschijning al van veroudering getuigen, en dat weer andere – de meerderheid – eenlingen blijven die nooit worden opgevolgd of decennialang ongewijzigd worden herdrukt.

In het genoemde essay stelt Steenmeijer terecht de vraag wat een hervertaling eigenlijk is of (niet) zou moeten zijn. Het voorvoegsel 'her' impliceert immers een directe relatie tot de eerdere vertaling(en) van hetzelfde werk in dezelfde taal. Maar wat voor relatie is dat? Steenmeijer spreekt van een werk van meerdere vertalers in het geval er formuleringen uit een eerdere vertaling worden overgenomen. Je zou inderdaad kunnen zeggen dat een 'hervertaling' van hetzelfde werk in dezelfde taal mogelijke variaties omvat als een herziene vertaling, een meerstemmige vertaling (zoals door Steenmeijer gesuggereerd), een vertaling met (in de paratekst geëxpliciteerde) intertekstuele verwijzingen naar een of meer vroegere vertalingen, en een vertaling die daar volledig los van staat. Voor deze laatste vorm – waarom zou je die eigenlijk een hervertaling noemen? – kan, met Steenmeijer en vele anderen, nooit genoeg worden gepleit:

> Een nieuwe vertaling van een meesterwerk is altijd welkom, ook als er al een goede vertaling bestaat. Iedereen is daarbij gebaat. De lezer omdat hij iets te kiezen heeft of omdat hij, als hij maar geen genoeg van het boek krijgt, beide vertalingen kan lezen. De uitgever omdat hij kan rekenen op hernieuwde belangstelling voor het werk. En critici en vertalers omdat ze met elkaar in debat kunnen gaan over de verschillende vertalingen. (2015: 35-36)

De muziek van de tekst

Zonder mee te gaan in de veelbesproken stelling van Antoine Berman (1990) dat een voortschrijdend proces van hervertaling idealiter leidt tot een ultieme versie, waarin de ware essentie van een literair werk uiteindelijk in al zijn dimensies tot zijn recht zou komen, kan wel gesteld worden dat een veelheid aan vertalingen ook een veelheid aan aspecten en interpretaties naar voren brengt. Volgens dat idee is er met elke nieuwe vertaling niet per se sprake van verbetering en vervanging van een voorganger, maar wel van de toevoeging van weer andere lagen van het onuitputtelijke literaire werk. Of, zoals Peter Utz dat verwoordt, in vertalingen die het elk weer 'anders zeggen', kunnen we het origineel ook telkens anders lezen. (2007: 16)

Deze gedachte ligt ten grondslag aan onze vertaling van Calvino's wereldberoemde meesterwerk *Le città invisibili*uit 1972, waarin we de focus leggen op de hechte verbintenis tussen inhoud en vorm, betekenis en taal, letter en geest: een verbintenis die dikwijls alleen aan poëzie wordt toegeschreven en in prozavertalingen niet zelden verdwijnt. Ook hier reikt Maarten Steenmeijer ons de juiste woorden aan, wanneer hij, in *De muziek van de vertaling* (2017), erop wijst dat 'een fundamenteel aspect van literaire prozateksten: de muzikale elementen van de tekst' door vertalers en vertaalbeschouwers nogal eens veronachtzaamd worden. (2017: 5)

Het is een tendens die wordt aangevochten in de inmiddels spreekwoordelijke beschouwingen over processen van *désécriture*, *dérythmements* (Meschonnic 1999) en *déformations* (Berman 1985) van de 'letter' van literair proza in vertalingen, en talrijke case studies uit de vertaalpraktijk. Dergelijke 'vervormingen' zijn ook bestudeerd in vertalingen van Calvino's werken in verschillende talen. Zo pleit Dolores Ross, naar aanleiding van haar kritische analyse van de eerdere vertaling van *De*

onzichtbare steden door Henny Vlot, voor een vertaling van dit werk die niet louter is gericht op betekenissen maar ook oog heeft voor 'het ritme, de toon, de muziek van de tekst'. (1991: 137)[2] Ter illustratie van dit aspect citeren we Vlots vertaling soms vergelijkenderwijs in de noten.

De vertaalde auteur

'Ik lijd als ik mezelf in vertaling lees [...] De waarde van wat ik schrijf is (te) sterk verbonden aan het ritme van de zin, en in vertaling verliest dat alles zijn kleur.' (2000: 773) Deze woorden schrijft Calvino in een brief uit 1961 op het moment dat zijn internationale reputatie begint te groeien en hij steeds vaker de buitenlandse uitgaven van zijn boeken onder ogen krijgt. Met zijn jarenlange ervaring met vertaald werk, als uitgever bij het gerenommeerde Einaudi, was de schrijver ook graag nauw betrokken bij het vertaalproces en de editoriale vormgeving van zijn eigen werk.

De auteur drong er bij de vertalers op aan hem vooral vragen te stellen – hoe meer zinnige vragen hoe geschikter de vertaler, vond hij – en nam de vertalingen in de hem bekende talen Frans, Spaans en Engels zorgvuldig door. Berucht was hierbij zijn lexicale precisie: de vertaler die de plank missloeg was nog niet jarig, in het bijzonder als het om vogel- en plantennamen ging – de schrijver was immers zoon van twee botanici. Zo leidde Calvino's verregaande bemoeienis in Frankrijk eens tot de weigering van vertaler Jean Thibaudeau om zijn naam te verbinden aan een tekst waarin hij zijn eigen werk niet meer herkende. (Garbarino 2023: 42)

In het eerdere citaat over zijn 'lijden' onderstreept Calvino vooral het belang van ritme, dat als een rode draad door zijn correspondentie loopt. Bij de overigens als 'zeer nauwkeurig' beoordeelde vertaalster Julie Bertrand bijvoorbeeld beklaagt hij zich over haar ingrepen in het ritme van de zin: 'Een snelle, compacte zin, die zijn kracht ontleent aan ongrijpbaarheid, wordt vaak een lange zin, geheel uitgesponnen, volkomen duidelijk, maar ontdaan van al zijn kracht. En zo worden zinnen met een tragere loop, een graduele opbouw, verdeeld in hakkerige zinnetjes zonder samenhang.' (Rubini 2023: 53)

De poëzie van proza vertalen

Waar het ons met deze citaten om gaat is niet de (terecht veel bediscussieerde) inmenging van de auteur in het vertaalproces, maar het geboden kijkje in de keuken van de schrijver. Voor Calvino bestaat er geen wezenlijk verschil in het schrijven van poëzie of proza:

> Net als voor de dichter in verzen hangt ook voor de prozaschrijver het welslagen af van een gelukkig gekozen verbale uitdrukking, die in sommige gevallen kan ontstaan door een plotselinge ingeving, maar die in de regel een geduldig zoeken vereist naar *le mot juste*, naar de zin waarin elk woord onvervangbaar is, naar de meest efficiënte en pregnante samenvoeging van klanken en ideeën. (2023b: 64)

Calvino is ervan overtuigd dat 'het schrijven van proza niet zou moeten verschillen van het schrijven van poëzie; in beide gevallen gaat het om het vinden van een uitdrukking die noodzakelijk, uniek, rijk, beknopt en memorabel is.' (2023b: 64) Het verbaast dan ook niet dat hij de fictieve stadbeschrijvingen waaruit *Onzichtbare steden* bestaat, presenteerde als een verzameling *petits poèmes en prose*, een bundel die je af en toe bij een willekeurige beschrijving openslaat om die als een gedicht te savoureren (1972a). Elders merkt hij wel op dat telkens als hij een gedicht probeert te schrijven, er toch altijd weer een verhaal ontstaat (1972b).

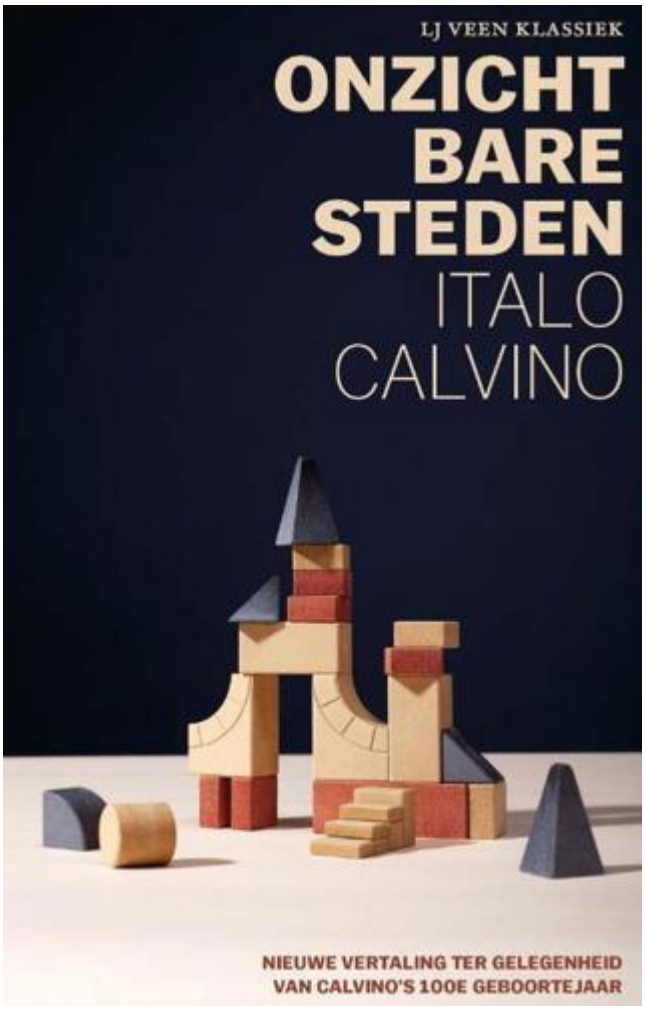
De 55 stadsbeschrijvingen vormen tezamen een verhaal in het kader waarbinnen ze zijn geplaatst: de bespiegelende dialogen, in cursief, tussen ontdekkingsreiziger Marco Polo en Tatarenkeizer Kublai Khan, waarin de Venetiaan in het keizerlijk paleis verslag uitbrengt van zijn missies door het onmetelijke, en daardoor voor de vorst onzichtbare, rijk. Maar in plaats van een beschrijving van de

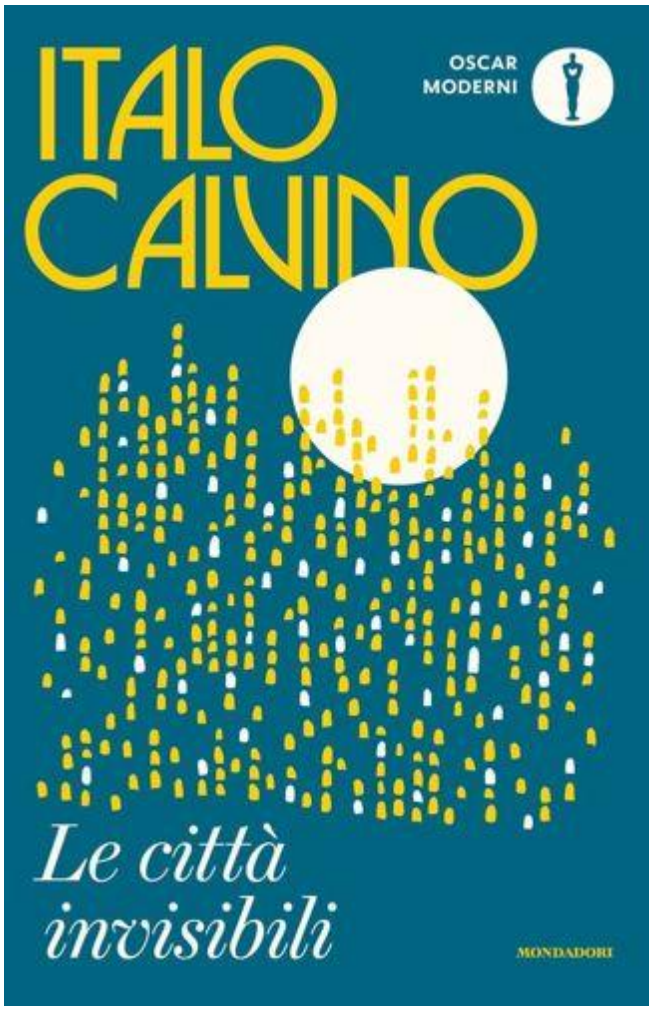
werkelijke steden van het keizerrijk, verdiepen de gesprekspartners zich in de meest verbeeldingsrijke varianten van wat een stad kan zijn – met betrekking tot herinnering, verlangen, tekens, uitwisseling en meer – teneinde grip te krijgen op de betekenissen van de stad, de samenleving, de wereld, het bestaan, en vooral van taal.

Calvino kenmerkt zijn boek als dat waarin hij, van al zijn werken, het meest heeft gezegd in de meest geconcentreerde vorm: ‘een bepaalde compactheid die ook wel in verhalen van grotere omvang bereikt kan worden, maar toch het best tot haar recht komt binnen één enkele bladzijde.’ (2023b: 64) In die bladzijden paart de schrijver, in zijn woorden, klanken en ritmes, concrete precisie aan weids uitwaaierende suggestie, connotatie en meerduidigheid, die in de stilte van de royale witruimtes resoneert. Zoals waar Marco en Kublai filosoferen over de vraag of de mensen die ze zien misschien alleen in hun denken bestaan:

> KUBLAI*: ‘Om eerlijk te zijn, denk ik hen nooit.’*
>
> POLO*: ‘Dan bestaan ze ook niet.’*
>
> KUBLAI*: ‘Dat lijkt me geen aanname die ons uitkomt. Zonder hen zouden we nooit ingesponnen in onze hangmatten kunnen blijven schommelen.’*
>
> POLO*: ‘Dan dienen we deze hypothese te verwerpen. En zal de andere hypothese dus waar zijn: dat zij er zijn en wij niet.’*
>
> KUBLAI*: ‘We hebben aangetoond dat als wij er waren, we er niet zouden zijn.’*
>
> POLO*: ‘Inderdaad, dan zijn we er.’* (116-117)

Die laatste, haast laconieke zin van Polo – in het Italiaans ‘Eccoci qui, difatti’ – krijgt binnen de dialoog een sterke ambiguïteit, als een reflectie in de trant van ‘to be or not to be’, die niet alleen aanduidt dat er een conclusie van hun dialoog is bereikt, maar ook wijst op de flinterdunne grens tussen hun zijn of niet-zijn. Een grens die vorm krijgt in een vernuftig taalspel dat op ieder moment de keerzijde kan tonen, zoals een woord verdwijnt zodra het is uitgesproken.





Vormen van herhaling

In zijn eerdergenoemde beschouwing over vertaaldeformaties die de 'letter' van literair proza vernietigen, definieert Berman de letter als 'al die dimensies waar het systeem van vervorming het op gemunt heeft'. Een systeem dat daarom 'fundamenteel iconoclastisch' is: een door dergelijke tendensen gestuurde vertaling 'breekt die verhouding *sui generis* af die het werk tussen de letter en de betekenis ingesteld heeft, een verhouding waarbij de letter de betekenis "opslorpt".' En als de letter in bepaalde opzichten door het vertaalproces onvermijdelijk vernietigd moet worden, zegt Berman, 'dan moet ze in andere – meer wezenlijke – gered en *behouden* worden'. (2010: 274)

Een behoud, voor zover mogelijk, van de betekenis van vorm begint voor de vertaler met de interpretatie van de stijlaspecten, opgevat als betekenisdragende elementen binnen het coherente taalweefsel van het werk. Daarvan bespreken we hier enkele elementen die, in hun variëteit, zijn terug te voeren op procedés van 'muzikale' herhaling, als relaties van gelijkenis of contrast. In haar meest evidente vorm gaat het om woordherhaling door de tekst heen, zoals in de boven geciteerde passage de sleutelwoorden 'denken', 'bestaan' en 'zijn'.

Afwisseling met synoniemen is in dergelijke gevallen uiteraard onwenselijk, en ook de verleiding tot soepeler woorden moet worden weerstaan. Bijvoorbeeld: daar waar een beschrijving geheel is geënt op het nauw verstrikt zijn van 'rechtvaardigen' en 'onrechtvaardigen' (*giusti* en *ingiusti*) in de stad Berenice, in lange en al even verknoopte zinnen met telkens diezelfde woorden. Binnen dat bouwsel zou het gebruik van het voor de hand liggende 'onterecht' afbreuk doen in: 'wie zichzelf rechtvaardig acht – en in hogere mate dan vele anderen die zich, ongerechtvaardigd, rechtvaardig noemen', en van 'onrecht' in: 'een stad ... die nog rechtvaardiger is dan zij was voordat ze een vat vol onrechtvaardigheden werd'. (159)[3]

Lastiger of onmogelijk wordt een consistente herhaling natuurlijk in het geval de gebruikswijzen van de betreffende woorden in beide talen niet overeenstemmen. In Tamara, de eerste stad in de categorie ‘Steden en tekens’, draait de beschrijving om de woorden *segno* en *cosa*, het teken en dat waar het naar verwijst: de door het hele boek spelende kwestie van taal in relatie tot de werkelijkheid. Na een aantal malen *segno* kiest de schrijver voor de variant *segnale*, die in het Nederlands helaas om hetzelfde woord ‘teken’ vraagt, en voor tekens in de vorm van *insegne* (uithangborden, in onze vertaling ‘uithangtekens’). *Cosa* betekent ‘ding’ maar ook ‘iets’ of het vraagwoord ‘wat’ – hier moesten wij de handdoek in de ring gooien:

> De sterveling loopt dagenlang tussen bomen en stenen. Zelden blijft zijn oog op iets rusten, en dan alleen als het dat heeft herkend als een teken van iets anders...
>
> De entree gaat door straten met muren vol uithangtekens. Het oog ziet geen dingen maar afbeeldingen van dingen die andere dingen betekenen...
>
> Standbeelden en wapenschilden verbeelden leeuwen dolfijnen torens sterren: een teken dat iets – wie weet wat– een leeuw of dolfijn of toren of ster als teken heeft. (19)

Betekenisvolle herhalingspatronen zijn voorts de klankovereenkomsten, vooral in zinnen die in sterk verdichte vorm de kernaspecten van het werk tot uiting brengen. Vaak gaat het om de zin waarmee de schrijver een stadsbeschrijving of dialoog besluit en die met hun treffende bondigheid in het geheugen achterblijven als een slogan of spreuk. Zoals in Ottavia, een spinnenwebstad die tussen twee rotspunten boven een afgrond hangt. Opmerkelijk genoeg biedt het leven in dat uitgespannen net de bewoners meer zekerheid dan er in andere steden heerst, want ‘ze weten: het duurt zolang het net het redt’. (77)[4] Assonantie verbindt hier het net van het bestaan met zijn belangrijkste eigenschap: fragiliteit.

In de slotzin van Ipazia, waar de al even fragiele relatie tussen taal en werkelijkheid speelt, ‘bestaat geen taal zonder waan’ (50); in Moriana zijn de mooie en de lelijke kant van een stad verbonden als de zijden van een blad papier, niet in staat ‘van elkaar te scheiden of naar elkaar te kijken’ (105), en Smeraldina kent een verkeersnet van elkaar kruisende kanalen en straten, ‘vast en vloeibaar, open en verscholen’ (90), waarbij de verbindingen weerspiegeld worden in de parallelle klanken. Kublai zoekt naar de onzichtbare orde van steden achter hun zichtbare ‘disproporties en disharmonieën (122), en ziet de mensheid (langs de krommingen van de letter s) afglijden naar de diepte van de helse stad, waar, ‘in een steeds strakkere spiraal, de stroom ons heen zuigt’. (162)[5]

Bersabea is ‘een juweelstad waar alles is ingelegd en ingezet’, versierd ‘met kwastjes en franjes en falbala’s’, en waar men bouwt aan ‘complexe doch compacte constructies’; maar haar streven naar perfectie verwordt tot een ‘wezenloze drang om haar eigen lege wezen op te vullen’. (111-2) Waar een overeenkomst onhaalbaar blijkt kan compensatie, eender effect op een ander punt, het evenwicht bewaren. In de beschrijving van Argia hebben we een gemiste assonantie in het ene zinsdeel verplaatst naar het andere: ‘Of de inwoners door de stad kunnen bewegen door het oprekken van wormgaatjes en wortelgangetjes, weten we niet: de vochtigheid teert de lichamen uit en ontneemt ze al hun kracht.’ (126)[6]

In opsommingen zijn het naast verbindende klanken ook woordvormen die gelijkenis vertonen in lengte, samenstelling, gevoelswaarde. Door bij vertaling de vorm zwaar te laten meewegen in de woordkeus behoudt de tekst zijn meticuleus geconstrueerde structuur: in Eudossia is het een ‘komen en gaan, wringen en dringen, geduw en getrek’ (97), Zora is ‘weggekwijnd, uiteengevallen en tenietgegaan’ (22), in Leandra hoort men een ‘druk smoezelen, kissebissen’ (81), Clarice was ‘door nalatigheid of afwezigheid van onderhoudsmensen [...] verroest en verstopt’ (106) en Zaira ‘vertelt

haar verleden niet, zij bevat het als de lijnen van een hand, geschreven in straathoeken, tralievensters, trapleuningen, bliksemafleiders, vlaggenstokken, elk segment op zijn beurt getekend door krassen, groeven, kerven, butsen.' (17)[7]

Het onontkoombare spiegelbeeld

Herhaling in de vorm van symmetrie of omkering heeft een bijzondere lading in dit boek, waarin de meeste steden ook hun spiegelbeeld in zich dragen – boven en onder de grond, tussen centrum en periferie, de twee zijden van een medaille. In de dialogen van het kaderverhaal vinden we een spiegeling tussen de visies van Polo en de Khan, tussen de uitdijende fantasie van de eerste en de geometrische abstractie van de tweede. Die spiegelingen komen bijvoorbeeld tot uiting in chiasmen, waarbij de tegengestelde woordvolgorde prioriteit heeft boven de soepelst denkbare versie van de zin: 'in talendie onbegrijpelijk waren voor de Khan brachten de boodschappers berichten over die ze gehoord hadden in voor henonbegrijpelijke talen' (27); 'ontleent je inspanning, die vorm aan verlangen geeft, aan dat verlangen haar vorm' (18); 'deze onrechtvaardige stad die heimelijk ontkiemt in de heimelijk rechtvaardige stad' (159); 'het nieuwe gegeven kreeg betekenis door dat embleem en voegde tegelijk aan dat embleem een nieuwe betekenis toe' (28).[8]

Veelvuldig komen we steden tegen die een gespiegelde vorm vertonen, maar er zijn ook beschrijvingen die symmetrisch geordend zijn. Over Zirma wordt verteld in twee contrasterende alinea's, omlijst door parallelle zinnen; daartussen worden drie herinnerde waarnemingen beschreven, die in de eerste alinea uniek lijken maar algemeen zijn, en in de tweede algemeen lijken maar uniek blijken te zijn:

> Uit de stad Zirma komen reizigers terug met scherpomlijnde herinneringen: **een** blinde zwarte man die te midden van de menigte schreeuwt, **een** gek die over de dakrand van een wolkenkrabber hangt, **een** meisje dat met een poema aan de riem wandelt. In feite zijn **vele** blinden die met hun stok op het plaveisel van Zirma tikken zwart, is er in elke wolkenkrabber wel iemand die gek wordt, brengen **alle** gekken hun dagen op dakranden door, is er **geen** poema **die niet** gehouden wordt vanwege een vluchtige meisjeswens. De stad is overvloedig: zij herhaalt zich zodat iets in het hoofd zal beklijven.
> Ook ik kom terug uit Zirma: mijn herinnering bevat lucht**schepen** die ter hoogte van de ramen in alle richtingen vliegen, **straten** met winkeltjes waar zeelieden tatoeages op hun huid laten zetten, ondergrondse **treinen** boordevol zwaarlijvige vrouwen ten prooi aan de hitte. Mijn reisgenoten zweren echter dat ze **maar één** luchtschip zagen dat tussen de torenspitsen van de stad zweefde, **maar één** tatoeëerder die naalden en inktflesjes en geperforeerde figuren op zijn werkbank uitstalde, **maar één** kogelronde dame die zich op het balkon van een treinwagon koelte toewuifde. De herinnering is overvloedig: zij herhaalt de tekens zodat de stad zal gaan bestaan. (25)

Het ritme van orde en chaos

Het onophoudelijk streven naar een rationele ordening, in menselijke taal, van de ongrijpbare betekenissen in een chaotische wereld, wat wel als het centrale thema van *Onzichtbare steden* wordt beschouwd, brengt een voortdurende spanning tussen orde en chaos in beeld, die vaak ook in het zinsritme voelbaar is. In de eerdergenoemde stad Zoë verwacht de reiziger zich als gewoonlijk bij aankomst te kunnen oriënteren op de vaste kenmerken van een stad. Maar die orde moet eerst ontcijferd worden, de rangschikking van materiële tekens van de stad herkend, voordat ze ook in het oog van de reiziger ontstaat en bestaat. In deze passage kijkt de lezer mee door de ogen van wie een onbekende stad voor het eerst betreedt:

> In elke stad van het rijk zijn alle gebouwen anders en verschillend geordend: maar zodra de vreemdeling in de onbekende stad aankomt en zijn blik laat gaan over die pijnappel van pagodes en dakkapellen en hooischuren, en over die wirwar van grachten moestuinen vuilstorten, onderscheidt hij meteen de paleizen van de vorsten, de tempels van de hogepriesters, de herberg, de gevangenis, de achterbuurt. (38)

In het verkenningsproces is er eerst de opeenstapeling van beelden, verbonden door 'en', het aftasten van het verticale en horizontale skelet ('pijnappel') van de stad. Dan volgt de blik de onomatopeïsche 'wirwar' (*ghirigoro*) van 'grachten moestuinen vuilstorten', waar (in origineel en vertaling) het ontbreken van komma's de onontwarbaarheid weerspiegelt. Maar zodra er duidelijke vormen en structuren ontstaan, worden tussen ordenende komma's de herkende stadselementen uitgelicht.

En zo is een van de opvallendste stijlkenmerken van het boek de tegenstelling tussen regelmatige ritmes, in twee-, drie- of vierledige patronen, en de voortstuwende onregelmatige ritmes van lukrake opsommingen. Dikwijls komt dat contrast overeen met aan de ene kant de verbeelding van schoonheid, orde, harmonie, en aan de andere kant van lelijkheid, verval, wanorde (Torretta 1977). De stad Moriana bestaat uit twee helften; de ene helft doet zich als eerste aan de reiziger voor, het Moriana met 'de albasten poorten doorschijnend in het zonlicht, de koralen zuilen waarop de met serpentijn ingelegde frontons rusten, de geheel glazen villa's als aquaria waarin schimmen van danseressen met zilverachtige schubben rondzwemmen.' Na een wending wordt men de keerzijde daarvan gewaar, het verborgen Moriana: 'een vlakte vol roestige platen, juten lappen, bespijkerde planken, beroete buizen, stapels blikken, blinde muren met verbleekte opschriften, stoelen met kapotte zitting, touwen die alleen nog kunnen dienen om je te verhangen aan een vermolmde balk.' (105)

Aan de vertaler uiteraard de taak om deze ritmes ook in langere passages over te brengen, zoals het begin van het kaderverhaal, waarin we voor het gemak de parallellismen op drie niveaus hebben genummerd: {I,II,III,IV} - [1,2,3] - 1)2)3):

> *In een keizersleven is er **{I}** het moment dat volgt **[1]** op de trots dat we onmetelijke gebieden hebben veroverd,**[2]** op het weemoedige en opluchtende besef dat we weldra zullen afzien van de poging ze alle te kennen en te begrijpen; **{II}** een gevoel van leegte dat ons op een avond overvalt, bij de geur **[1]** van de olifanten na de regen en **[2]** van de afkoelende as van sandelhout in de vuurschalen; **{III}** een duizeling die **[1]** de rivieren en bergen doet trillen op de vaalbruine ronding van de wereldkaarten waarop ze staan afgebeeld, **[2]** de missiven oprolt waarin nederlaag op nederlaag van de laatste vijandige legers wordt verkondigd, en **[3]** de zegellak verbrokkelt van faamloze koningen die om bescherming door onze oprukkende legers smeken, in ruil voor een jaarlijkse afdracht van **1)** kostbare metalen, **2)** gelooide huiden en **3)** schildpadschilden. Het is **{IV}** het wanhoopsmoment van de ontdekking **[1]** dat het rijk dat ons het wonder der wonderen had geleken, een puinhoop is met kop noch staart, **[2]** dat zijn verderf al te welig tiert om door onze scepter te worden uitgeroeid, **[3]** dat de triomf over vijandelijke vorsten ons tot erfgenamen heeft gemaakt van hun gestage ondergang.* (11)[9]

Van verleden naar toekomst

Onzichtbare steden staat duidelijk in een intertekstuele relatie tot Marco Polo's *Il Milione* uit circa 1300, het boek waarvan het in zeker opzicht een (post)moderne herschrijving is. De hierboven genoemde ritmische patronen zijn ook schering en inslag in deze inspiratiebron, zoals zichtbaar in dit enkele voorbeeld:

> Daar had hij alle soorten fruit en de mooiste paleizen ter wereld, alle geschilderd met goud, met dieren, en metvogels; daar liepen kanalen: door sommige stroomde water en door sommige honing en door sommige wijn; er waren jongens en meisjes, de mooiste ter wereld, die het best konden zingen, musiceren en dansen. (2001: 31)[10]

Ook andere stilistische elementen doen sterk denken aan het reisboek van Polo, met de vergelijkbare wijze waarop de aankomst in een stad telkens wordt beschreven met aanduiding van windrichtingen en bepaling van de reistijd die al is afgelegd of nog moet worden overbrugd. Dat deze elementen ontleend zijn aan het middeleeuwse reisverslag wordt onderstreept door enkele archaïsche termen en zinswendingen die Calvino hanteert, zoals de benamingen voor windrichtingen (in vertaling: levant, mistral, auster, gregale, sirocco) en de reiziger die wordt aangeduid als *l'uomo*, de sterveling.[11]

Maar de middeleeuwse context is in *Onzichtbare steden* slechts een uitgangspunt: door de 'dichtbundel' heen reizen we van overwegend oude stadsbeelden naar een steeds herkenbaarder schets van de moderne metropool. Gaandeweg die reis wordt de onpersoonlijke sterveling met wie we meekijken vervangen door een 'ik' en 'u/jij', de (al dan niet in fantasie) reizende Marco en de luisterende Kublai. Daarbij wordt de toegesproken Kublai, en daarmee de lezer, steeds duidelijker geïdentificeerd met de hedendaagse mens die te maken heeft met problemen als toenemende verstedelijking en overbevolking, uit de hand lopende afvalproductie en milieuvervuiling, een alles vervlakkende globalisering, de metropool als een moderne versie van Dante's hel.

Juist in dit werk, dat gedurende vijftig jaar alleen maar aan zeggingskracht heeft gewonnen en de lezer van nu nog steeds op directe wijze aanspreekt, vonden wij het belangrijk om waar mogelijk het overheersende mannelijk geslacht bij onpersoonlijke voornaamwoorden met een neutrale vorm te vertalen. De stad Zobeïde, bijvoorbeeld, is opgericht door personen die allen door een vergelijkbare droom waren bezocht. Ze zagen een langharige naakte vrouw rennen, die door hen werd achtervolgd maar hun aan het eind van de gedeelde droom was ontglipt. In de meeste ons bekende vertalingen zijn deze *uomini* vertaald als 'mannen', maar dit kunnen door het verhaal heen ook 'mensen' blijven, waarbij (on)persoonlijke en bezittelijke voornaamwoorden in het meervoud worden gezet.

Dit was niet overal mogelijk. Het generieke mannelijk moest wel gebruikt worden waar anders onduidelijkheid zou ontstaan: 'elke inwoner bezoekt het [museum], kiest de stad naar zijn verlangens en bekijkt haar.' (36) Voor de beschreven steden hebben we de onzijdige zowel als vrouwelijke vorm gehanteerd. Niet alleen dragen alle steden welluidende vrouwennamen, ook wordt in antropomorfe zin over ze gesproken: ze bedriegen, dwingen of verleiden, zijn gelukkig of ongelukkig, nemen gedaantes aan die elkaar afwisselen of opvolgen: 'Elke nieuwe Clarice, samenhangend als een levend lichaam met haar geuren en haar adem, pronkt als met een sieraad met wat rest van de oude verbrokkelde en vergane Clarices.' (107) Waar 'de stad' expliciet wordt genoemd ligt het vrouwelijk ook taalkundig voor de hand: 'De stad Sofronia bestaat uit twee halve steden. In de ene bevinden zich de grote achtbaan… de zweefmolen… het reuzenrad'; op andere momenten prevaleert het grammaticale neutrum: 'het halve Sofronia van de schiettenten en draaimolens'. (65)

Tussen lichtheid en zwaarte

Inherent aan Calvino's ruimte- en tijdloze blik op het symbool van de stad is een rijk palet aan (genre)stijlen, waarin syntaxis, interpunctie en register meebewegen met de inhoud, variërend van sprookjesachtige eenvoud:

> In de straten van Cecilia, roemrijke stad, trof ik eens een geitenhoeder die een rinkelende kudde langs de muren dreef.

> ‘Door de hemel gezegende man,’ begon hij terwijl hij halt hield, ‘kun je me de naam noemen van de stad waarin we ons bevinden?’
>
> ‘Mogen de goden met je zijn,’ riep ik uit. ‘Hoe is het mogelijk dat je de zo roemrijke stad Cecilia niet herkent?’
>
> ‘Heb meelij,’ antwoordde hij, ‘ik ben een rondtrekkende herder. Soms moeten mijn geiten en ik door de steden trekken; maar we kunnen ze niet van elkaar onderscheiden.’ (150)

tot filosofische abstractie:

> *‘Het is een stad van enkel uitzonderingen, beperkingen, contradicties, inconsequenties, onzinnigheden. Als zo’n stad het onwaarschijnlijkste is wat bestaat, dan stijgt bij een vermindering van het aantal abnormale elementen de waarschijnlijkheid dat de stad werkelijk bestaat. Ik hoef dus alleen afwijkingen uit mijn model te verwijderen om ongeacht de gekozen volgorde uit te komen bij een van de steden die, zij het altijd bij uitzondering, werkelijk bestaan. Maar deze bewerking kan ik niet onbeperkt doorvoeren: dan zouden de verkregen steden te waarschijnlijk worden om waar te zijn.’* (71)

en van beeldrijke lichtheid:

> En toch is er, in Raissa, op elk moment een kind dat uit een raam naar een hond lacht die op een afdak is gesprongen om in een stuk polenta te happen dat uit de hand is gevallen van een metselaar die van een hoge steiger heeft geroepen: ‘Schatjelief, geef mij eens een likje!’ tegen een jonge serveerster die onder een pergola een schaal ragout omhooghoudt, blij om die te kunnen serveren aan de paraplumaker die een goede verkoop viert, en wel een witkanten parasol, gekocht door een chique dame om er als een pauw mee te pronken bij de paardenrennen, verliefd als ze is op een officier die bij het overspringen van de laatste haag naar haar heeft geglimlacht, en ook hij was gelukkig, maar nog gelukkiger zijn paard, dat over de hindernissen vloog toen het in de lucht een hazelhoen zag vliegen, gelukzalige vogel die uit zijn kooi is bevrijd door een schilder die het geluk had een voor een de roodgeel gespikkelde veren na te schilderen… (146-147)

tot dystopische visioenen:

> ...men denkt dat het aantal ongeborenen dat van alle levenden en alle doden veruit overtreft, en dan drommen in elke porie van het steen onzichtbare menigten, samengepakt tegen de steile wanden van de trechter als op de tribunes van een stadion, en omdat het nageslacht van Laudomia zich bij elke generatie verveelvoudigt, openen zich in elke trechter honderden andere trechters met elk miljoenen mensen die geboren moeten worden en hun halzen rekken en monden openen om niet te stikken... (141)

Stijlverschillen waren vaak af te lezen uit Calvino’s handschrift, zoals hij zelf in een brief uit 1964 heeft opgemerkt (2000: 797-798): in zijn manuscripten wisselden schaars geschreven ‘tekeningen’ zich af met dichte beschrijvingen in minuscule lettertjes. En zo beschrijft hij ook andere werken, bijvoorbeeld Ovidius’ *Metamorfosen*, in termen van versnelling, met een veelheid aan over elkaar tuimelende beelden, en van vertraging in een spiraal van steeds kleinere details (1979).

Van zichtbaar naar onzichtbaar

De twee uitersten in Calvino’s schrijfstijl komen overeen met het genoemde hoofdthema van *Onzichtbare steden*, dat gestalte krijgt in het veelzeggende symbool van het schaakbord van de Khan. In zijn hang naar een rationeel abstraherende benadering van de ondoordringbare pluraliteit van het bestaan, probeert hij de steden, en wat daarin tussen mensen plaatsvindt, terug te brengen tot de

verschillende zetten op het bord. Maar Marco wijst hem op het krioelende leven dat valt af te leiden uit de groeisporen in de vlakjes hout: *'De veelheid van dingen die konden worden afgelezen uit een stukje leeg en glad hout verblufte Kublai; Polo sprak al over ebbenbossen, over houtvlotten die de rivieren afdrijven, over aanlegplaatsen, over vrouwen achter vensters…'* (132)

De twee protagonisten, met hetzelfde streven naar kennis, inzicht en begrip maar vanuit twee gespiegelde benaderingen, vormen beide aldus een alter ego van de schrijver, die altijd deze twee wegen voor zich vindt: aan de ene kant een abstraherende zoektocht naar het verwoorden van absolute essenties en aan de andere een poging de oneindige verscheidenheid in woorden te vangen. Wat beide benaderingen gemeen hebben is in feite een rudimentair 'basismechanisme van onze geest', de jacht naar 'iets wat verborgen is of slechts mogelijk of hypothetisch, en waarvan we de sporen volgen die aan de oppervlakte verschijnen'. (2023b: 93)

Het lijkt ons niet vergezocht om in deze voorstelling van taal en schrijven een definitie te zien van wat stijl feitelijk is en doet: het primaire semantische niveau van de taal ontstijgen en in zijn echo van connotaties verder voeren, naar dat wat niet aan het oppervlak verschijnt. In een essay waarin Calvino over de eigenlijke taak van de vertaler spreekt (1982: 1828), definieert hij deze als het zoeken naar het 'geheim' achter de woorden, middels duiding van de specifieke stijlaspecten van de tekst, om die met andere middelen maar gelijksoortig effect aan de lezer door te geven: gevoelswaarden, meerduidigheid, vormen, klanken, ritmes waarmee de woorden 'het zichtbare spoor' van de dingen kunnen verbinden 'aan het onzichtbare' (2023b: 93). Juist in die stijlaspecten schuilen de verborgen betekenissen van 'de stad', Calvino's 'onzichtbare steden'.

Noten

1 De eerdere vertaling, *De onzichtbare steden*, vertaald door Henny Vlot, dateert uit 1981 en is tot in 2021 herdrukt: de eerste zeven drukken bij Bert Bakker, de volgende bij Atlas Contact (LJ Veen klassiek).

2 Vgl. ook Terrenato 2021 en Nannicini Streitberger 2022; en voor een bespreking van de eerdere vertaling in relatie tot de receptie van het boek in Nederland en Vlaanderen: Baldi en Pennings 2023.

3 Vgl. de vertaling van Henny Vlot: 'rechtvaardig te leven – en meer dan zoveel anderen die zich rechtvaardig noemen, meer dan terecht is'; 'een stad ... die nog rechtvaardiger is dan voordat zij de vergaarbak van alle onrecht werd' (Calvino 1981: 166).

4 'Sanno che più di tanto la rete non regge' (Ottavia). Vgl. Calvino 1981: 'Ze weten dat het net maar een bepaald gewicht kan houden en niet meer' (82).

5 'Non c'è linguaggio senza inganno' (Ipazia); 'che non possono staccarsi né guardarsi' (Moriana), 'solidi e liquidi, palesi e nascosti' (Smeraldina); 'difformità e disarmonie', 'in una spirale sempre più stretta, ci risucchia la corrente'. Vgl. Calvino: 1981: 'Er is geen taal zonder bedrog (55); 'zij kunnen niet van elkaar los en elkaar ook niet zien' (110); 'op land of water, gemakkelijk te vinden of verborgen' (96); 'verschillen en disharmonieën' (127), 'en dáár zuigt de stroom ons toch uiteindelijk naar toe, in een steeds nauwer wordende spiraal' (169).

6 'una città-gioiello, tutta intarsi e incastonature', 'nappe e frange e falpalà', forme di composita compostezza', 'invasamento a riempire il vaso vuoto di se stessa' (Bersabea); 'Se gli abitanti possano girare per la città allargando i cunicoli dei vermi e le fessure in cui s'insinuano le radici, non lo sappiamo: l'umidità sfascia i corpi e lascia loro poche forze' (Argia). Vgl. (Calvino 1981): 'een juweelstad die helemaal bestaat uit inleg- en inzetwerk', 'met kwasten, franjes en stroken', 'vormen ... van statige waardigheid' (116); 'Of de bewoners zich in hun stad kunnen voortbewegen door de gangen van de wormen breder te maken en de spleten waar de wortels zich in wringen, we weten het niet: het vocht tast de lichamen aan en put ze uit' (131).

7 ‘dall’andirivieni dal brulichio dal pigia-pigia’ (Eudossia); ‘languì, si disfece e scomparve’ (Zora); ‘parlottare fitto fitto’ (Leandra); ‘arrugginita e intasata per incuria o vacanza degli addetti alla manutenzione’ (Clarice); ‘non dice il suo passato, lo contiene come le linee d’una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole’ (Zaira). Vgl. Calvino 1981: ‘door het heen-en-weergeloop, door het gekrioel, door het gedrang’ (103); ‘kwijnde Zora weg, ging het tot ontbinding over en verdween’ (23); ‘onophoudelijk zachtjes praten, met elkaar kibbelen’ (87); ‘zij slibde dicht door nalatigheid of afwezigheid van onderhoudslieden’ (111) ‘zegt haar verleden niet, het maakt er deel van uit als de lijnen van een hand, geschreven in de hoeken van de straten, het traliewerk van de vensters, de loop van de trappen, in de bliksemafleiders, de vlaggenstokken, ieder onderdeel op zijn beurt weer getekend door krassen, schavingen, inkervingen, kogelgaten (17).
8 Vgl. Calvino 1981: ‘In voor de Kan onbegrijpelijke talen brachten de boodschappers berichten over die ze opgevangen hadden uit voor hen onbegrijpelijke talen’ (30); ‘neemt jouw inspanning, die vorm geeft aan je verlangen, een vorm aan die uit dat verlangen voortkomt’ (19); ‘deze onrechtvaardige stad die heimelijk ontluikt in de geheime rechtvaardige stad’ (166); ‘het nieuwe gegeven kreeg betekenis door dat embleem en gaf tevens het embleem een extra betekenis’ (31-2).
9 Teneinde het strak geregisseerde ritme in de vertaling te behouden, is het zaak – hier en in het gehele boek – niet meer woorden te gebruiken dan noodzakelijk. Ter vergelijking: onze geciteerde vertaling van de Italiaanse passage van 188 woorden telt er 184, tegen 222 in de vertaling van Henny Vlot.
10 Deze vertaling wijkt enigszins af van die van Anton Haakman in de geciteerde editie.
11 Zowel in Haakmans *De wonderen van de Oriënt* als in Vlots *De onzichtbare steden* wordt *l’uomo* doorgaans met het onpersoonlijke ‘je’ vertaald. Vgl. Musarra-Schrøder 2014, die het belang onderstreept van het met *l’uomo* gecreëerde ‘Rückenansicht’ van de reiziger.

Bibliografie

Baldi, Elio en Pennings, Linda. 2023. ‘Calvino’s *Invisible Cities* in the Netherlands and Flanders: (In)visibilities in Translation and Reception’, in: *Circulation, Translation and Reception Across Borders. Italo Calvino’s Invisible Cities Around the World*. Eds. Elio Baldi & Cecilia Schwartz, London & New York: Routledge, p. 57-79.

Berman, Antoine. 1990. ‘La retraduction come espace de traduction’, in: *Palimpsestes*, 4, p. 1-7.

Berman, Antoine. 1985. L’analytique de la traduction et la systématique de la déformation’, in: *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*. Paris: Seuil, p. 49-68.

Berman, Antoine. 2010. ‘Dertien vervormingen’, vertaling Henri Bloemen en Winibert Segers, in: *Denken over vertalen*. Eds. T. Naaijkens e.a. Nijmegen: Vantilt, p. 263-275.

Calvino, Italo. 1972a. Interview met *La Stampa*, 21 september.

Calvino, Italo. 1972b. ‘Le strane città invisibili’, *Messaggero veneto*, 24 november.

Calvino, Italo. 1979. ‘Ovidio e la contiguità universale’, in: *Saggi 1945-1985*. Ed. Mario Barenghi. Milano Mondadori, p. 904-916.

Calvino, Italo. 1982. ‘Tradurre è il vero modo di leggere un testo’, in: *Saggi 1945-1985*. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, p. 1825-1831.

Calvino, Italo. 2000. *Lettere 1940-1985*. Ed. Luca Baranelli. Milano: Mondadori.

Calvino, Italo. 2021 [1981]. *De onzichtbare steden*. Vertaling Henny Vlot. Amsterdam: LJ Veen.

Calvino, Italo. 2023a. *Onzichtbare steden*. Vertaling Elio Baldi en Linda Pennings. Amsterdam: LJ Veen.

Calvino, Italo. 2023b. *Zes memo's voor het volgende millennium.* Vertaling Linda Pennings. Amsterdam: LJ Veen.

Garbarino, Sandra. 2023. 'Invisible Cities in France: The Values of the *Six Memos* in the French Translation and Retranslation, in: *Circulation, Translation and Reception Across Borders. Italo Calvino's Invisible Cities Around the World*. Eds. Elio Baldi & Cecilia Schwartz, London & New York: Routledge, p. 38-56 (ter perse).

Meschonnic, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.

Musarra-Schrøder, Ulla. 2014. 'Visibilità, leggerezza, esattezza in alcune traduzioni di *Le città invisibili*', in *La traduzione. Opere e autori del Novecento*. Ed. Laura Dolfi, Parma, Monte Università Parma, p. 255.

Nannicini Streitberger, Chiara. 2022. '*Les villes invisibles* de Calvino en allemand', in: *Calvino, Tabucchi et le voyage de la traduction*. Ed. Thea Rimini, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.

Polo, Marco. 2001. *De wonderen van de Oriënt.* Vertaald door Anton Haakman. Amsterdam: Athenaeum—Polak & Van Gennep.

Ross, Dolores. 1992. '*De onzichtbare steden*: un commento critico', in: *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 00, p. 135-137.

Rubini. Francesca. 2023. *Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)*. Roma: Carocci.

Steenmeijer, Maarten. 2015. 'Houdbaarheidsdatum', in: *Schrijven als een ander. Over het vertalen van literatuur.* Amsterdam: Wereldbibliotheek, p. 33-37.

Steenmeijer, Maarten. 2017. 'De muziek van de vertaling', in: *Vertaalverhaal*, https://vertaalverhaal.nl.

Terrenato. Francesca. 2021. 'Het vertalen van herhalingspatronen in Calvino's Als op een winternacht een reiziger'. *Webfilter*, 21-12-2021 (/webfilter/dossier/vertalen-en-herhalen/2021-12/het-vertalen-van-herhalingspatronen-in-calvino-s-als-op-een-winternacht-een-reiziger/).

Torretta, Maria Pia. 1977. 'Simmetria ed effetti ritmici. *Le città invisibili* di Italo Calvino', *Sigma*, 10:3, p. 109-123.

Utz, Peter. 2007. *Anders gesagt – autrement dit – in other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*. München: Carl Hanser Verlag.