

mgr Xavier Farré

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

Rada Dyscypliny Literaturoznawstwo, Uniwersytet Jagielloński

Rozprawa doktorska

FORMA I GŁOS POETYCKI W TŁUMACZENIACH TRZECH CYKLI POETYCKICH  
CZESŁAWA MIŁOSZA NA JĘZYK HISZPAŃSKI

Promotor:

dr hab. Marzena Chrobak, prof. UJ

Niniejsza rozprawa na temat głosu poetyckiego i rytmu w wybranych cyklach wierszy Czesława Miłosza czerpie z trzech głównych źródeł: mojego wieloletniego doświadczenia w zakresie tłumaczenia poezji, moich badań własnych nad naturą poezji oraz spotkania z poezją Czesława Miłosza w języku polskim (wcześniej znałem dzieła Miłosza z przekładu na język angielski). Te trzy aspekty zbiegły się w jednym punkcie, gdy sam zacząłem tłumaczyć wiersze Czesława Miłosza – najpierw na język kataloński (do antologii wydanej w roku 2005 w Barcelonie), a następnie na język hiszpański (w roku 2011, również w Barcelonie). Dodatkowo istotny okazał się fakt, że tłumaczyłem także poezję innych autorów, w szczególności Adama Zagajewskiego, a współpraca z wydawnictwami i aktywne uczestnictwo w procesie wydawniczym sprawiły, że zdałem sobie sprawę ze wpływu wydawcy na ostateczny kształt tłumaczenia, co uważam za znaczący komponent analizy przekładu, który jednak w dotychczasowych badaniach przeważnie bywał zaniedbywany.

Tym, co zawsze intrygowało mnie w przekładanych przeze mnie utworach, był głos poetycki – pojęcie wymykające się definicjom i opisywane na bardzo różne sposoby zarówno przez krytyków i teoretyków przekładu, jak i przez samych poetów. W rozprawie cytuję podejścia autorów takich jak hiszpański noblista Juan Ramón Jiménez, który kojarzy głos poetycki ze stosowanym przez siebie terminem *acento* (*akcent*), oraz noblista irlandzki Seamus Heaney, odróżniający *technikę* od *rzemiosła* (*technique/craft*), co stanowi definicję bardziej konkretną i wpasowującą się w moją własną wizję. Technika, którą utożsamiam właśnie z głosem poetyckim, zdaniem Heaney’a: „nie tylko obejmuje sposób, w jaki poeta posługuje się słowami, metrum, rytmem czy warstwą językową, lecz także kryje w sobie jego podejście do życia, definicję jego własnej rzeczywistości”. Można więc podsumować, że poprzez głos poetycki otrzymujemy wgląd w światopogląd twórcy.

W powyższych akapitach przywołałem dwóch poetów będących jednocześnie wybitnymi tłumaczami, którzy ponadto publikowali swoje własne refleksje (mniej lub bardziej

teoretyczne) na temat przekładu. W poezji znacznie częściej niż w innych gatunkach literackich sami autorzy, wchodząc w rolę tłumaczy, dążą do objaśnienia sposobów przekładania tekstu poetyckiego (jest to zresztą zrozumiałe z uwagi na jego szczególną budowę). Z tego względu w niniejszej rozprawie refleksje i podejścia teoretyczne poetów stanowią ważny punkt odniesienia oraz kładą fundament pod przegląd teorii dotyczących zjawiska przekładu, formułowanych już z wykorzystaniem metod naukowych. Nie pozostaje też bez znaczenia, że analizowany w rozprawie autor, Czesław Miłosz również był uznanym i wybitnym tłumaczem, zarówno z angielskiego na polski jak i z polskiego na angielski – i znacznie się przyczynił do umieszczenia polskiej poezji na mapach dwudziestowiecznej poezji światowej oraz umocnienia jej pozycji jako jednej z najważniejszych tradycji poetyckich.

W wydanej w Stanach Zjednoczonych słynnej antologii polskiej poezji powojennej (*Polish Postwar Poetry*), która całkiem odmieniła ówczesną panoramę literacką,<sup>1</sup> Czesław Miłosz wspomina, że ze względu na trudności w przekładzie, zostali z niej wykluczeni poeci posługujący się formą klasyczną. Odnosi się tu jednak przede wszystkim do kwestii rymu, a nie metrum, a to właśnie na polu metryki polski poeta dokonuje zwrotu w stronę „formy bardziej pojemnej”, jak sam ją nazywa w wierszu *Ars poetica*?<sup>2</sup> Zmiana ta zachodzi na fundamencie tradycji metrycznej języka polskiego. Proces ten jest wyraźny w ostatnim z analizowanych w rozprawie cykli, *Napisane wczesnym rankiem mową niewiązaną*, choć cała ta ewolucja ukazuje nam się też w cyklu *Głosy biednych ludzi*, stanowiącym przeciwagę dla cyklu *Świat. Poema naiwne*. We wszystkich tych cyklach, centralnych dla poetyki Miłosza, uwidatnia się jeden lub więcej konkretnych głosów (należy tu wspomnieć, że Jan Błóński i Aleksander Fiut zwracali uwagę na wielogłosowość lub polifonię w ujęciu Bachtina w twórczości polskiego poety), które kształtowane są wokół struktury konkretnego metrum wewnątrz wiersza.

Wspomniane przeze mnie do tej pory trzy punkty – głos poetycki, refleksje poetów-tłumaczy na temat procesu przekładu wiersza oraz różnorodność rytmiczna wprowadzona przez Czesława Miłosza do struktur języka polskiego w wybranych cyklach jego twórczości

---

<sup>1</sup> Można by tu było zbadać, z wykorzystaniem teorii polisystemów Itamara Evana-Zohara, wpływ przekładów polskich poetów na poezję anglosaską, znajdującą się wówczas w rzekomym kryzysie pewnych form ekspresji. Takie próby były już podejmowane – np. Mira Rosenthal analizuje te wpływy w poezji amerykańskiej, ale wpływ ten był też istotny w Wielkiej Brytanii, poprzez czasopismo *Modern Poetry in Translation* i twórczość związanych z nim poetów, Teda Hughesa i Daniela Weissborta, a także dzięki działaniom irlandzkiego poety Seamusa Heaney'a.

poetyckiej – znajdują rozwinięcie w konkretnych rozdziałach i podrozdziałach niniejszej dysertacji.

Rozprawa składa się z 5 rozdziałów oraz uwag końcowych. W pierwszym rozdziale przeanalizowane zostało zjawisko tłumaczenia poezji z dwóch wymienionych tu wcześniej perspektyw. Najpierw przedstawiono aktualny stan badań, przy czym w ostatnich latach teoretycy zajmujący się tą kwestią nie są zbyt liczni, a reprezentowane przez nich tendencje nie zawsze są ze sobą zbieżne. Autorka najnowszego przeglądu studiów nad tłumaczeniem poezji, Jean Boase-Beier, zwraca uwagę na bardzo skromną liczbę badań w tej dziedzinie. Nie oznacza to jednak, że badań takich w ogóle nie ma: istnieją różnorodne i bardzo wnikliwe analizy oraz linie interpretacyjne przekładu poetyckiego, co stanowi solidny fundament do dalszych rozważań. Wśród badaczy poruszających ten temat można wymienić m.in. Henriego Meschonnicca, Jamesa Holmesa, Susan Bassnett, André Lefevere'a, Lawrence'a Venutiego czy Daniela Weissborta. Warto zwrócić uwagę, że niektórzy z wymienionych autorów zajmowali się przekładem poezji także czynnie jako tłumacze.

Należy również podkreślić, że z powodu samej natury poezji elementy formalne (obecne lub nie w danej tradycji) stanowią jej nieodłączną część. Nie zawsze jednak ten fakt uwzględniany jest przez teoretyków związanych z nurtami, które pojawiły się po zwrocie w *Translation Studies*. Aspekty formalne często analizowane są więc w odniesieniu do formalistów i postformalistów jak Jiří Levy, którego wkład w badania nad tłumaczeniem poezji i nad elementami metrycznymi jest ogromny i niepodważalny. Boase-Beier przywraca na przykład pojęcie *Creative Transposition* (twórcza transpozycja) Romana Jakobsona jako podwalinę „późniejszego postrzegania tłumaczenia poetyckiego”. W ten sposób można dostrzec koegzystencję teorii o nachyleniu bardziej językoznawczym oraz tych, które skupiają się na zjawiskach takich, jak działanie systemu literackiego, aspekty społeczne czy ślady pozostawione przez tłumacza w dziele (innymi słowy, widzialność lub niewidzialność tłumacza).

W rozprawie zastosowane zostały oba podejścia, zwłaszcza w części analitycznej, ale widoczne są one także w drugim i trzecim podrozdziale rozdziału pierwszego. Tak więc w podrozdziale 1.2 zatytułowanym *Formalne aspekty tłumaczenia poetyckiego* dokonano przeglądu różnych technik i rodzajów tłumaczenia poezji: od perspektywy niemal normatywnej

właściwej niektórym autorom, aż do opisów samego procesu tłumaczeniowego obecnych u innych badaczy. Wspomniane zostały różne klasyfikacje, jak np. klasyfikacja André Lefevere'a opracowana na podstawie przekładu wiersza 64 Katullusa (*Peliaco quondam prognatae vertice pinus*), gdzie autor wyszczególnia siedem rodzajów tłumaczenia – od tłumaczenia metrycznego aż do interpretacji; proces tłumaczenia wiersza według Roberta Bly'a, gdzie wymienione zostało 8 różnych etapów; sposób kształtowania rytmu w tłumaczeniu według słowackiego teoretyka Victora Kochola; system metryczny Henriego Meschonnic'a; a także podejścia traduktologiczne Roberta de Beaugrande'a, Andreia Bantaşa, Francisa R. Jonesa czy Christophera Millisa. Listę tę wieńczy jedno z ważniejszych podejść, a mianowicie propozycja teoretyka, poety i tłumacza Jamesa S. Holmesa. W jego klasyfikacji wyróżnione zostały 4 opcje tłumaczenia poetyckiego: forma mimetyczna, forma analogiczna, forma organiczna i forma odchylona albo obca.

Mimo że poeci-tłumacze, o których mowa w kolejnym podrozdziale (1.3), nie odnoszą się bezpośrednio do wyżej wymienionej klasyfikacji Holmesa, w mniejszym lub większym stopniu się w nią wpasowują. Wybór tych właśnie autorów opierał się na szeregu kryteriów. Po pierwsze, musieli dzielić się refleksjami na temat procesu tłumaczenia poetyckiego – i należy tu podkreślić, że niektórzy z nich wywarli decydujący wpływ na zmianę dominującego kierunku w przekładzie poezji w świecie zachodnim. Po drugie, kluczowe znaczenie miało uwzględnienie w rozprawie autorów należących do różnych tradycji, a więc mamy tu przedstawicieli tradycji anglosaskiej (Ezra Pound i Robert Lowell), tradycji anglosaskiej i jednocześnie słowiańskiej (Wladimir Nabokov i Iosif Brodski), a także dwóch tradycji literackich stanowiących centrum moich badań, polskiej (Stanisław Barańczak i Czesław Miłosz) oraz hiszpańskojęzycznej (Juan Ramón Jiménez i Octavio Paz). Każdy z tych poetów-tłumaczy wnosi do rozważań swoją szczególną wizję tłumaczenia poezji, przy czym czasem są to spojrzenia bardzo od siebie odległe. Jednocześnie wybrani autorzy nawiązują dialog lub wchodzą w konflikt z własną tradycją. A właśnie czynnik tradycji tłumaczeniowej jest tu kolejnym istotnym elementem, ponieważ może okazać się on decydujący dla postawy przyjmowanej przez tłumacza. Nieraz badania nad konkretnym rezultatem przekładu nie biorą pod uwagę faktu, że dane tłumaczenie dostosowuje się do oczekiwań czytelnika w konkretnym języku i kulturze.

Po szczegółowym przedstawieniu podejść do przekładu poezji w jego licznych wariantach kolejny rozdział poświęcony został funkcjonowaniu metrum i rymów w języku polskim i hiszpańskim, gdyż to właśnie elementy formalne często okazują się kluczowe w momencie nadawania kształtu wierszowi w nowym języku. Mimo że obydwie literatury wywodzą się z tego samego pnia literatur zachodnich, europejskich, rozbieżności pomiędzy nimi są znaczne. W skrócie można by stwierdzić, że język polski posiada większą swobodę i poziom akceptowalności w kształtowaniu schematów metrycznych i rymu, co w pewnym sensie determinuje opcje otwierające się przed tłumaczem z polskiego na hiszpański. Niemniej jednak w kwestii rymów język hiszpański należy do nielicznych języków europejskich, w których asonans jest nadal mocno osadzony w tradycji, a w XX wieku poeci posługiwali się nim w sposób wręcz niezrównany. Rzadko jednak akceptuje się współwystępowanie asonansu i konsonansu w obrębie tego samego wiersza, a czasem jest to wręcz kategorycznie potępiane. Z drugiej strony tłumaczenie może przyczyniać się do poszerzenia skostniałych schematów danej tradycji literackiej, jak udowodnili swoją praktyką tłumaczeniową autorzy omawiani w poprzednim rozdziale. Jest to właśnie jeden z kluczowych elementów, które chciałbym podkreślić w mojej rozprawie: znaczenie przekładów wykraczających poza rodzime schematy, z uwagi na fakt, że wprowadzają one do tradycji języka docelowego inne rozwiązania formalne, zasadniczo jej obce. Niektórzy teoretycy przekładu, gdy sami przedzierzgają się w tłumaczy, jak na przykład Lawrence Venuti czy Susan Bassnett, skłaniają się ku podejściu, zgodnie z którym wiersz przetłumaczony ma w sobie wpisana pewną obcość. I tym samym ta nowa forma wiersza stanowi dla nich punkt wyjścia do kolejnych refleksji nad czynnikami wpływającymi na tłumaczenie. Poza tym w przypadku Venutiego dochodzi jeszcze do tego analiza wszystkich innych czynników, zachodzących w całym procesie wydawniczym, ponieważ to właśnie wydawnictwo odgrywa fundamentalną rolę we wprowadzaniu nowego tekstu do kultury docelowej. Czynniki ten rozważam także w rozdziale poświęconym analizie tłumaczeń czy raczej projektów tłumaczeniowych autorów, którzy przekładali wiersze Czesława Miłosza.

W ostatniej części rozdziału o rymach i rytmach w obu językach zwracam uwagę na pewien tekst Czesława Miłosza, zatytułowany „O zmianach w polskim wierszu”, wydany dopiero w jednym z pośmiertnych tomów dzieł zebranych, w którym wyraźnie uwidacznia się rozeznanie poety w historii polskiej metryki. A jednocześnie artykuł ten, w połączeniu

z innymi refleksjami, pokazuje, jak pieczołowicie Miłosz pracował nad metrum, zarówno w swojej twórczości, jak i w tłumaczeniach. Jak już wspomniano, przedkładał on struktury rytmiczne wiersza nad układ rymów, który czasem trzeba było poświęcić. We wspomnianym artykule poeta przedstawia różnorodność metrów w poezji polskiej z perspektywy historycznej oraz podkreśla rolę form nowatorskich, które pojawiają się na początku dwudziestego wieku. Na koniec zastanawia się nad czwartym systemem rytmicznym polskiej poezji, tak zwanym różewiczowskim.

Rozdział 3 *Czesław Miłosz i polska poezja w języku hiszpańskim* przedstawia panoramę tłumaczeń polskiego poety na hiszpański z zaznaczeniem kontekstu historycznego publikacji tych przekładów, a także omawia kwestię tłumaczeń innych polskich poetów, zwłaszcza Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego. Uwidacznia się tutaj kolejny element kluczowy dla analizy tych przekładów – można wskazać dwa przełomowe momenty, gdy twórczość Miłosza była tłumaczona na język hiszpański. Pierwszy etap to lata 80 XX wieku jako pokłosie Nagrody Nobla, a drugi moment to rok 2011, czyli stulecie urodzin poety. Ta perspektywa czasowa sugeruje, że w ocenie tłumaczenia nie wystarczy skupić się na samym tekście, ale należałoby też zaznajomić się z kontekstem – w tym przypadku ze wzrostem zainteresowania polską poezją i wyższym poziomem jej znajomości w Hiszpanii, co było spowodowane pojawieniem się nowych przekładów oraz wejściem na rynek nowych pokoleń poetów, bardziej otwartych na wpływy zewnętrzne. Można podsumować to konkluzją, że pierwszy etap, lata 80 XX wieku, to raczej nawiązywanie kontaktu z poezją Miłosza, podczas gdy druga dekada XXI wieku stanowi już konsolidację. W konsekwencji, w tym drugim etapie tłumacze mogą być bardziej skłonni do wprowadzania „nowych”, „obcych” rozwiązań w tekście docelowym.

W kolejnym rozdziale wybrane cykle wierszy Miłosza poddane zostały analizie z perspektywy bardziej hermeneutycznej. Prowadzone są tu rozważania nad samym pojęciem cyklu i czy wszystkie z wyżej wymienionych rzeczywiście należą do tej kategorii. Przypomnijmy, że chodzi o cykle: *Świat. Poema naiwne*, *Głosy biednych ludzi* i *Napisane wczesnym rankiem mową niewiązaną*. Pierwsze dwa pochodzą z tomu *Ocalenie*, z roku 1945, a ostatni ze zbioru *Miasto bez imienia*, z roku 1969. Zazwyczaj krytyka polska jest zdania, że dwa pierwsze to rzeczywiście cykle (aczkolwiek nie zawsze to przyporządkowanie jest

konsekwentne, gdyż nieraz pojęcia *cykl* i *poemat* są stosowane wymiennie). Z kolei ostatni cykl rzadko jest postrzegany jako taki. W tym wypadku niektóre należące do niego wiersze zyskały niezależność z powodu ich znaczenia dla całej twórczości poety, przez co przeważnie były analizowane przez krytykę poza tym kontekstem. W rozprawie próbuję uzasadniać, czemu warto traktować te wiersze jako części składowe cyklu, wskazując, że stosowanie szerokiego wachlarza schematów metrycznych stanowi nieodłączną całość z ich tematyką. W cyklu tym pojawia się jedno z zasadniczych dla całej poezji Miłosza rozważań, a mianowicie, możliwość lub niemożliwość wyrażania rzeczywistości poprzez język, czyli innymi słowy, “namiętna pogoń za rzeczywistością”. Co się tyczy badania nad metrum u Czesława Miłosza, na szczególną uwagę zasługuje tu przede wszystkim praca Stanisława Balbusa, *Pierwszy ruch jest śpiewanie*, stanowiąca najlepsze wprowadzenie do tej materii oraz zawierająca wiele cennych obserwacji.

W ostatnim podrozdziale rozdziału 4 ustalono także ramy dla późniejszej analizy przekładów. Wykorzystana do tego została koncepcja *projektu tłumaczeniowego* Antoine’a Bermana. Pojęcie to tworzy trójkątną strukturę wraz z *pozycją tłumaczeniową* i *horyzontem tłumacza*.

Rozdział 5 zawiera konkretną analizę przekładów wymienionych cykli poetyckich Czesława Miłosza. W porządku chronologicznym są to tłumaczenia autorstwa: Jana Zycha (1984), Barbary Stawickiej-Pireckiej (1984), Xaviera Farrégo (2011), czyli moje, oraz Isabel Sabogal Dunin-Borkowski (2012). W rozprawie jednak, z oczywistych przyczyn, moje własne tłumaczenie omawiam jako ostatnie. To załamanie porządku nie podważa wyników analizy, ponieważ jak już wcześniej zostało wspomniane, można postrzegać te przekłady jako dwa bloki – pierwsze dwa należą do etapu ponobłowskiego, a dwa ostatnie do etapu po stuleciu narodzin. W podrozdziale dotyczącym każdego z tych przekładów przedstawiono profil tłumacza oraz projekt tłumaczeniowy i edytorski. Nie zawsze mamy wgląd we wszystkie szczegóły projektu – w trzech z czterech analizowanych przypadków można wyciągać pewne wnioski na podstawie okoliczności wydania przekładu. Niemniej jednak każde z wydań zostało przez tłumacza opatrzone przedmową, która w niektórych przypadkach wyjaśnia kryteria wyboru wierszy oraz podejście do przekładu. Już w obrębie samego projektu sposób zaprezentowania cykli jest decyzją samego tłumacza, determinującą odbiór poety przez czytelnika (trzeba tu zaznaczyć, że

na tym pierwszym etapie Czesław Miłosz był w świecie hiszpańskojęzycznym pisarzem zupełnie nieznanym). W zależności od sposobu przedstawienia tych utworów – z zaznaczeniem, że tworzą cykl, lub z pominięciem tego faktu – konfiguruje się też głos poetycki i projekt tłumaczeniowy, co w konsekwencji ma wpływ na odbiór przekładu przez czytelnika języka docelowego.

Istnieją też inne czynniki, o których także wspominam w rozprawie, determinujące ostateczny kształt tłumaczenia, całej książki oraz jej funkcjonowania w obiegu literackim. W dwóch przypadkach językiem ojczystym tłumaczy jest polski, w jednym – hiszpański, a w jednym mamy do czynienia z osobą od dziecka dwujęzyczną. Dwa tłumaczenia zostały opublikowane w Ameryce Łacińskiej, a dwa pozostałe wydano w Hiszpanii. Tłumaczenia w Hiszpanii ukazały się w prestiżowych wydawnictwach, miały lepszą dystrybucję, co znacznie zwiększa ich dostępność dla czytelnika hiszpańskojęzycznego. Nie ulega wątpliwości, że sprawowanie władzy i kapitał symboliczny również odgrywają rolę w tej panoramie przekładowej.

W analizie, będącą zasadniczą osią rozdziału 5, skupiam się na odnalezieniu w tłumaczeniach wzorców rytmicznych oraz na sposobie, w jaki te schematy konfigurują głos poetycki w wierszach i cyklach. W ramach czterech analizowanych projektów każdemu z cykli poświęcam osobny podrozdział. Można by podsumować, że w większości przypadków tłumacz wybiera tłumaczenie dosłowne semantycznie, pozostawiając trochę na uboczu kwestię rytmu. Taka decyzja może być podyktowana dwoma czynnikami. Jednym z nich może być tradycja tłumaczeniowa języka hiszpańskiego, przede wszystkim mam tu na myśli tradycję panującą od drugiej połowy XX wieku. Mimo że istnieją też wyjątki, chociażby w osobie wspomnianego wcześniej meksykańskiego poety Octavio Paza, w przekładach poezji na hiszpański przeważa skłonność do przekazywania przede wszystkim treści wiersza. Gdy ta praktyka zostaje użyta w przekładzie utworów Czesława Miłosza, wyłania się obraz poety posługującego się tak zwanym wolnym wierszem, w wyniku czego czytelnik nie jest w stanie dostrzec głębokiej transformacji dokonywanej przez autora na gruncie jego własnej tradycji poetyckiej. Warto przy tym zauważyć, że większość przekładów poezji obcej na język hiszpański ukazuje się w formie wydań dwujęzycznych (wnikliwy czytelnik może więc zaobserwować regularność wersów – po ich długości, a także konkretny wzór rymów – poprzez powtarzanie się znaków

graficznych, jeśli nie zna w ogóle języka oryginału), natomiast w wypadku wszystkich omawianych w rozprawie tłumaczeń Miłosza tylko jedno wydanie jest dwujęzyczne.

Analizę każdego projektu tłumaczeniowego zamyka ogólna ocena podsumowująca, gdzie brane są pod uwagę wszystkie wcześniej wymienione elementy. Na koniec zaś umieszczono analizę porównawczą wszystkich przekładów, by można było spojrzeć z szerszej perspektywy na całą sieć powiązań i zależności – od struktur rytmicznych, aż do uwarunkowań wydawniczych.

Każde z omawianych tłumaczeń spełnia konkretną funkcję w kontekście momentu wydania, w związku z tym pominięta została kwestia ewentualnej wybitności czy większej adekwatności któregoś z nich na tle innych, ponieważ każde było owocem swojego czasu i specyficznych uwarunkowań, a także stawia sobie inne cele. Ostatecznie każde jest innym projektem tłumaczeniowym. Co oczywiście nie oznacza, że w zakresie oddania głosu poetyckiego wszystkie uporały się z tym problemem w takim samym stopniu. Jak twierdzi Lawrence Venuti tłumaczenie jako takie jest „radykałnie dekontekstualizujące”, a omawiane przekłady wydają się to tylko potwierdzać.

Być może droga do odzyskania głosu poetyckiego w nowym języku powinna zakładać dekontekstualizację, a następnie rekontekstualizację na gruncie nowej kultury. Na zakończenie mojej prezentacji chciałbym przytoczyć słowa włoskiego teoretyka Fabio Scotto, który z kolei cytuje poetę i eseistę Franco Fortiniego: wielka rewolucja w nowoczesnej włoskiej poezji, w większości zawdzięczana poetom z nurtu hermetyzmu, ma także swoje podwaliny w przekładzie, kiedy „tłumaczenie poetyckie uprawiane przez największych włoskich poetów zrywa z tradycyjnym metrum, przegania oryginalne rymy i zastępuje je asonansem lub rymem niedokładnym”. Właśnie tak można przeszczepić głos poetycki na grunt innego języka – w procesie rekontekstualizacji.