

Dr Gerardo Beltrán-Cejudo
Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich
Uniwersytet Warszawski

Załącznik nr. 2 do Wniosku o przeprowadzenie postępowania habilitacyjnego

AUTOREFERAT

1. Imię i Nazwisko:

Gerardo Beltrán-Cejudo
Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich
Uniwersytet Warszawski
Oboźna 8, 00-027 Warszawa
g.beltran@uw.edu.pl

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej:

- Licenciado en Comunicación, Universidad Iberoamericana, Mexico City. Praca magisterska pod tytułem: *Arquetipo y símbolo: apuntes sobre el problema de la comunicación del hombre con el mundo*. Dyplom uzyskany w styczniu 1991.
- Studia podyplomowe w zakresie: psychologia, filozofia (Universidad Iberoamericana, 1986-88) i literatura porównawcza (Universidad Nacional Autónoma de México, 1991). Brak dyplomu.
- Dyplom i Tytuł uznane przez Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego za równorzędne z dyplomem i tytułem zawodowym magistra na kierunku filologii, specjalność: iberystyka, czerwiec, 1996.

– Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa [praca doktorska pt. *Las traducciones de la poesía polaca del siglo XX al español: aspectos de teoría y práctica de la traducción*], promotor: prof. dr hab. Urszula Aszyk-Bangs, Uniwersytet Warszawski, wrzesień 1998.

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych:

1991-1995 – doktorant w Instytucie Literatury Polskiej UW

1995-1998 – lektor w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW

1996-1998 – doktorant w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW

1998-2001 – wykładowca w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW

2001-2013 – adiunkt w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW

2013-do chwili obecnej – starszy wykładowca w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.):

Tytuł osiągnięcia naukowego i dane wydania:

Sobre la traducción de la forma en las versiones española y judeo-española de El canto del pueblo judío asesinado de Yitsjok Katzenelson [O tłumaczeniu formy w wersji hiszpańskiej i judeohiszpańskiej *Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie* Icchaka Kacnelsona], Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich: Biblioteka Iberyjska, 2015, ISBN 978-83-60875-81-0, 308 stron.

Omówienie celu naukowego ww. pracy i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania:

Celem niniejszej monografii, napisanej w języku hiszpańskim, jest analiza hiszpańskich i judeohiszpańskich wersji składającej się z 900 wersów elegii Icchaka Kacnelsona pt. *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* (*Dos lid funem oysgehargeten yidishn folk*), napisanej w obozie internacyjnym w Vittel we Francji między październikiem 1943 roku a styczniem 1944. Zwracam szczególną uwagę na formalne aspekty wiersza, w tym jego formę graficzną, którą uważam za podstawową dla znaczenia wiersza i która determinuje kształt składanej przeze mnie książki.

Podstawą dla mojej analizy jest trójjęzyczne wydanie *Pieśni* (zawierające wersje w jidysz, judeohiszpańskim i hiszpańskim) opublikowane przez wydawnictwo Herder w Barcelonie w 2006 roku. Wydanie Herdera zawiera faksymile jednego z manuskryptów Kacnelsona w jidysz, transkrypcję wiersza w alfabecie łacińskim oraz przekład na hiszpański (pióra Eliahu Tokera) i judeohiszpański (autorstwa Arnau Ponsa). Ponadto, w celu porównania wyborów dokonanych przez innych tłumaczy i rozwiązań graficznych wybranych przez różnych wydawców, wziąłem pod uwagę także wydania w innych językach, między innymi: angielskie, hebrajskie, polskie, rosyjskie, niemieckie, włoskie i francuskie.

Odległym źródłem prezentowanej książki są lektury, podczas seminariów w Wilnie i Warszawie, prac dwóch ważnych autorów piszących w języku jidysz: Icyka Mangera i Szolema Alejchema. Zasadniczy problem, który interesował mnie w tamtym czasie, dotyczył przetłumaczalności albo nieprzetłumaczalności na hiszpański (czy też dowolny inny język) specyficznych cech składających się na *jidyszkait* („żydowskość”), takich jak: humor, wielowarstwowa leksykalność wynikająca z połączenia elementów germańskich, słowiańskich i hebrajsko-aramejskich, zakorzenienie w żydowskim życiu i kulturze Europy Środkowej i Wschodniej, etc. Wysunąłem wtedy hipotezę, że tego rodzaju specyficznie kulturową twórczość najskuteczniej „przyjmie” nie hiszpański, a judeo-hiszpański, ponieważ ten język ma cechy podobne do jidysz (poczucie humoru, połączenie kilku obszarów językowych, głębokie zakorzenienie w kulturze żydowskiej, etc.). Jednocześnie pomyślałem, że tłumaczenie z języka jidysz na judeohiszpański (judezmo, ladino) może stać się czymś w rodzaju transfuzji krwi z języka, który jest w nieco lepszej kondycji, do umierającego języka-siostry.

Szukając przekładów z jidysz na judeohiszpański, które mogłyby poprzeć moje hipotezy – w ramach mojego projektu: „Sefarad-Aszkenaz: o tłumaczeniu kultury” –

natknąłem się na fragment *Pieśni zamordowanego narodu żydowskiego* Kacnelsona. Jak okazało się później, był to fragment wydania Herdera, który od razu zwrócił moją uwagę z uwagi na swój trójjęzyczny charakter.

Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie to długi autobiograficzny wiersz o doświadczeniach Kacnelsona w warszawskim getcie i eksterminacji europejskich Żydów. Jest podzielony na 15 pieśni, z których każda składa się z 15 czterowersowych rymowanych zwrotek. W sumie to 900 rymowanych wersów o regularnym rytmie. Linijki stają się coraz dłuższe, od mniej więcej 11 do 18 wersów w pierwszej pieśni do 25–34 w ostatniej. Ta regularność jest bardzo uderzająca, jeśli weźmie się pod uwagę warunki, w jakich powstawał poemat.

Jak już wcześniej wspominałem, Icchak Kacnelson napisał *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* między październikiem 1943 a styczniem 1944 roku, kilka miesięcy przed przetransportowaniem poety i jego najstarszego syna do obozu zagłady w Auschwitz. Po skończeniu poematu Kacnelson umieścił go w trzech hermetycznie zamkniętych butelkach i zakopał pod drzewem. Wiersz został odkopany przez przyjaciółkę poety, Miriam Novitch, po wyzwoleniu obozu.

Na podstawie faksymiliów wyraźnie widać, że Kacnelson podjął ogromny wysiłek, aby utrzymać graficzną formę 15 pieśni wiersza pomimo stosunkowo niewielkich rozmiarów kartek papieru, którymi dysponował. Ten fakt zmienił kierunek moich badań, co zaowocowało kolejną hipotezą: w tym wypadku, bardziej niż w jakimkolwiek innym, tłumacze i wydawcy powinni zwracać uwagę na formę i graficzny kształt wiersza, inaczej niż stało się w trójjęzycznym wydaniu, którym dysponowałem, gdzie te elementy uległy dużym zmianom.

Jak już wyżej wzmiankowano, zebrałem wszystkie wydania wiersza w różnych językach, do jakich tylko zdołałem dotrzeć (i które mogłem zrozumieć), w celu porównania różnych wersji. Obok oryginału w jidysz zdobyłem trzy wydania hiszpańskie, dwa judeohiszpańskie, jedno angielskie, trzy niemieckie, jedno francuskie, dwa hebrajskie, dwa włoskie, trzy polskie i jedno rosyjskie.

W mojej pracy nie proponuję ani nie stosuję żadnej konkretnej teorii przekładu. Jest to raczej ćwiczenie z krytyki przekładu wychodzące od dwóch założeń: 1) forma i treść w poezji są nierozdzielne (czyli: forma to treść, treść to forma); 2) krytyka przekładu nie polega na wyszukiwaniu błędów, ale raczej na próbie zrozumienia strategii translatorskich (i decyzji wydawniczych), które można uznać za bardziej lub mniej adekwatne, w zależności od kontekstu, w którym powstaje (i zostaje opublikowany) konkretny przekład.

W tej kwestii zgadzam się z izraelskim teoretykiem Gideonem Tourym, dla którego funkcja przekładu (jego pozycja), jego kształt językowy (produkt) i strategie zastosowane przez tłumacza (proces) są ze sobą ściśle powiązane: wszystkie przekłady to „fakty należące do docelowej kultury”. Innymi słowy, wszystkie przekłady powstają w konkretnych kontekstach kulturowych, w ramach których muszą „odpowiedzieć na konkretne potrzeby i/albo zająć konkretne miejsca”. Nisza społeczno-kulturowa czy też miejsce w docelowej kulturze, które ma zająć tłumaczony tekst, to według Toury’ego funkcja lub pozycja tego tekstu. Przewidywana pozycja tekstu determinuje konkretną realizację (kształt językowo-tekstualny) przekładu. Wreszcie, zamierzony kształt językowo-tekstualny tekstu decyduje o konkretnych strategiach obranych przez tłumacza w trakcie wykonywania pracy.

Wydawnictwo Herder nie publikuje poezji. Książkę Kacnelsona przyporządkowano do sekcji historycznej, co może tłumaczyć zorientowane na treść kryteria decydujące o formie tej edycji. Trzeba odnotować, że przed *Pieśnią* poeta napisał po hebrajsku i prozą *Dziennik z Vittel*, w którym opisywał te same zdarzenia historyczne bardziej szczegółowo. Zaraz potem zdecydował się na napisanie poematu w jidysz, przestrzegającego ściśle regularnej formy, jakby ta regularność była ostatnim solidnym fundamentem, na którym mógł się oprzeć.

Pozycja i funkcja przekładu mogą się zmieniać w zależności od okoliczności: z czasem nowe wersje przekładu mogą stać się potrzebne. Moja praca stanowi być może jakieś przygotowanie dla nowej pracy przekładu.

* * *

Pierwszy rozdział książki to wprowadzenie do życia i twórczości Kacnelsona oraz nakreślenie okoliczności powstania *Pieśni*. Ten rozdział składa się z trzech podrozdziałów: pierwszy z nich obejmuje okres od narodzin poety w 1886 roku w Koreliczach (współcześnie Białoruś), poprzez jego dzieciństwo i młodość w Łodzi (Polska), do początku drugiej wojny światowej, kiedy przeprowadził się do Warszawy, szukając bezpieczeństwa; drugi obejmuje pisarstwo z czasów warszawskiego getta i działalność edukatora w ruchu podziemnym, a ostatni – prace powstałe w obozie internacyjnym w Vittel, skąd Kacnelson został przetransportowany do Auschwitz 1 maja 1944 roku.

Drugi rozdział koncentruje się na analizie samej *Pieśni*. W czterech podrozdziałach omawiam ten utwór jako dokument historyczny (kronika eksterminacji europejskich Żydów), ale też przyglądam się jego strukturze formalnej. Podaję także klasyfikację istniejących

manuskryptów wiersza, jak również wydań w jidysz oraz edycji innych niż hiszpańskie i judeohiszpańskie, z których korzystałem, prowadząc badania.

Rozdział trzeci analizuje i porównuje w szczegółach różne wydania wiersza po hiszpańsku i judeohiszpańsku.

Ostatni, najdłuższy rozdział książki omawia problemy przekładu, z którymi borykali się tłumacze *Pieśni* na hiszpański i judeohiszpański, oraz wybrane przez nich rozwiązania. Pierwszy podrozdział poświęcam tłumaczom i ich koncepcjom przekładu poetyckiego. Drugi podrozdział zajmuje się ogólnymi problemami przekładu – tytułem, nazwami języków, kwestiami leksykalnymi i gramatycznymi, nazwami miejsc i ulic. Trzeci podrozdział omawia transkrypcję jako pewną postać przekładu. Wreszcie czwarty podrozdział zajmuje się kwestiami związanymi z formalną strukturą wiersza.

Ważną część tej pracy, a w istocie – jej esencję, stanowi siedem aneksów prezentujących w systematyczny sposób informacje o strukturze wiersza, jego różnych wydaniach, problemach z tłumaczeniem na różne języki, jak również o kłopotach związanych z budową języków jidysz i judeohiszpańskiego oraz z prozodią tych języków.

Aneks I składa się z siedmiu części. Są to: katalog rymów, lista zakończeń wersów w alfabecie jidysz, lista zakończeń wersów w transkrypcji na alfabet łaciński, schemat rozkładu rymów w wierszu, schemat częstotliwości występowania rymów, schemat częstotliwości występowania rymów od najczęściej występujących do najrzadszych i schemat ukazujący powstawanie nowych rymów w każdej z 15 pieśni składających się na elegię Kacnelsona.

Aneks II to analiza prozodyczna 900 wersów *Pieśni*, w tym akcentów i typów rymu w każdej zwrotce.

Aneks III to lista wszystkich wydań wiersza w językach, do których odwołuje się niniejsza praca.

Aneks IV zawiera transkrypcje pierwszej i ostatniej zwrotki w każdym z wykorzystanych wydań w celu porównania form graficznych.

Aneks V to lista słowników, podręczników gramatyki i innych podręczników, z których korzystałem podczas pracy.

Aneks VI to lista hebraizmów i arameizmów obecnych w oryginale jidysz, a także w przekładach na hiszpański i judeohiszpański.

Wreszcie aneks VII to lista wszystkich słów użytych w wersji judeohiszpańskiej wraz z częstotliwością ich występowania.

Kolejność aneksów odpowiada kolejności, w jakiej wszystkie te problemy pojawiają się w książce.

Aneksy mogą być wykorzystane do dalszych, jeszcze bardziej szczegółowych badań wszystkich zilustrowanych przez nie kwestii.

Na końcu podaję dwudziestopięciostronicową bibliografię w dwunastu językach, wraz z sekcją zawierającą prace, którymi posługiwałem się podczas przygotowywania niniejszej książki.

Nie istnieje ani jedno podobne opracowanie poezji Kacnelsona i z tego, co mi wiadomo, żadnego innego poety języka jidysz.

* * *

Niniejsza praca dotyczy kwestii, które interesowały mnie, a właściwie fascynowały, przez całe życie. Są to: problemy przekładu (zwłaszcza te, które łączą się z formalnym aspektem wiersza), natura i funkcja poezji oraz języka, a także kultura i język Żydów oraz ich dramatyczne losy.

17 numer *Dziennika Literackiego* (25 kwiecień–1 maj 1948) zawiera wiersz bardzo młodej Wisławy Szymborskiej (utwór nie został włączony do żadnej książki laureatki Nagrody Nobla) o transporcie Żydów do obozów zagłady. Publikacja wiersza zbiega się z piątą rocznicą powstania w warszawskim getcie (19 kwiecień–6 maj 1943 roku).

Przez prawie 20 lat Abel Murcia i ja tłumaczyliśmy poezję Szymborskiej na hiszpański. W dużej mierze właśnie ta praca ukształtowała mnie jako tłumacza i teoretyka przekładu. Umieszczam ten wiersz we wstępie do mojej pracy jako wyraz wdzięczności dla polskiej poetki, ale przede wszystkim dlatego, że Icchak Kacnelson był jednym z wywiezionych Żydów, o których pisze Szymborska. W maju 1943 roku został przewieziony do Vittel, a następnie, pod koniec kwietnia 1944, do Auschwitz. Chciałem, aby Szymborska i Kacnelson spotkali się na stronach tej książki za pośrednictwem wiersza, który nie był nigdzie indziej publikowany w przekładzie na hiszpański.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych:

Obok pracy na temat Kacnelsona interesowałem się naturą języka poetyckiego i wpływem języka na materialną rzeczywistość, czyli środowisko naturalne. W tym kontekście moje zainteresowania obejmują relacje między nauką i humanistyką. Nietrudno dowieść, że jednym z najważniejszych problemów nękających współczesny świat (w wymiarze politycznym,

artystycznym, duchowym) jest kryzys wyobraźni, sprawiający, iż mimo zaawansowanej wiedzy ludzie nie są w stanie doprowadzić do wykształcenia mniej destrukcyjnych postaw wobec środowiska naturalnego (i wobec siebie nawzajem). Celem mojego „nowego” projektu jest wypracowanie nowego języka, obejmującego zarówno wiedzę z zakresu nauk ścisłych (biologia, ekologia, matematyka, fizyka, astronomia), jak i kwestie estetyczno-filozoficzne (retoryka, etyka). Projekt obejmuje trzy obszary językowe: polski, angielski i hiszpański. A zatem istotnym aspektem projektu znowu jest kwestia przekładu.

Celem mojej pracy jest zbadanie możliwości sojuszu między twórczością literacką a myśleniem ekologicznym i wypracowanie strategii interpretacyjnych wysuwających na pierwszy plan kwestię związków literatury z przyrodą. Strategie te można określić mianem ekokrytycznych lub, bardziej precyzyjnie, ekopoetyckich. Nowy nurt w literaturoznawstwie, który określa się mianem ekokrytyki, wyrasta z przekonania, że kryzys ekologiczny to przede wszystkim kryzys wyobraźni. Co to znaczy? Jak twierdzą zwolennicy tego nurtu (a także poeci z różnych obszarów językowych – Gary Snyder i Forrest Gander), ludzkość ma zarówno wiedzę, jak i rozwiązania technologiczne niezbędne do poradzenia sobie z aktualnymi zagrożeniami ekologicznymi (trzeba wymienić: antropogeniczne ocieplenie klimatu, zanieczyszczenie powietrza, gleby i wód, śmieci, szybkie wymieranie wielu gatunków zwierząt i roślin), a pomimo tego nie podejmuje skutecznych działań na rzecz zażegnania kryzysu. Stąd wiosek, że ludzie wiedzą, ale żyją tak, jakby nie wiedzieli (filozof Peter Sloterdijk właśnie w ten sposób definiuje „rozum cyniczny”). Celem mojej pracy jest przemyślenie kwestii wiedzy, epistemologii, relacji między estetyką a wiedzą i etyką. Ekologiczna epistemologia łączyłaby w sobie wiedzę naukową i wrażliwość poetycką, a w efekcie prowadziłaby – taką przynajmniej można mieć nadzieję – do zbudowania mniej destrukcyjnych postaw wobec środowiska naturalnego.

Interesują mnie podejścia do języka oparte na nowoczesnych reinterpretacjach teorii ewolucji, a także na fenomenologii i biosemiotyce. Fenomenologia Maurice’a Merleau-Ponty’ego poszerza zachodnie rozumienie umysłu poprzez wprowadzenie pojęcia emergencji. Myśl Merleau-Ponty’ego zakłada pełną ewolucyjną ciągłość zmian, czyli wyklucza możliwość jakiegoś nagłego zdarzenia (takiego jak biblijny upadek) oddzielającego ludzi od nie-ludzkiej przyrody. Skoro w żadnym miejscu nie następuje oddzielenie, to znaczy, że także ludzki umysł i język są wynikami ewolucji oraz kontynuacją prymitywnych umysłów u języków nie-ludzi. Biosemiotyka definiuje umysł jako semiotyczną reaktywność na zmieniające się środowisko. Jeśli przyjmiemy tę definicję, to należy uznać, iż pewna forma

umysłu występuje u wszystkich organizmów, skoro każdy organizm musi w jakiś sposób porozumiewać się z otoczeniem.

Niezwykle interesującym aspektem biosemiotyki jest materialistyczne rozumienie metafory. Jak pisze biologka ewolucyjna Wendy Wheeler, metafora stanowi podstawowy czynnik napędzający ewolucję żywych organizmów. Wheeler rozumie metaforę jako fenomen realny, materialny – organizmy (albo pojedyncze komórki) muszą „tłumaczyć” sobie obcość otoczenia na treści (np. chemiczne) związane z własnym funkcjonowaniem, a następnie muszą adaptować się do tych zmian. Proces ewolucji można w tym świetle porównać do niekończącej się rozmowy, czy nawet – negocjacji warunków bycia. Zauważmy, że takie rozumienie metafory stawia poezję w całkiem nowym świetle. Skoro to właśnie w poezji dokonuje się eksperymentów na nowych metaforycznych konstrukcjach, to może się okazać, że ma ona realne, materialne konsekwencje (nietrudno byłoby przytoczyć przykłady konkretnych metafor, które w istocie miały materialne konsekwencje dla funkcjonowania społeczności ludzkich – są to na przykład metafory biblijne).

Problematykę tę omawiamy szczegółowo w trójjęzycznej książce *Ekopoetyka/ Ecopoética/ Ecopoetics* [napisanej wraz z dr Julią Fiedorczyk]. Nasza praca stanowi ekologiczną „obronę poezji” (w nawiązaniu do słynnego tekstu Shelleya „A defence of poetry” z 1821 roku) i przebiega dwubiegunowo. Po pierwsze, proponujemy serię odczytań współczesnych wierszy o tematyce ekologicznej z trzech obszarów językowych (polskiego, angielskiego i hiszpańskiego). Po drugie, staramy się zrozumieć, czym mogłaby być ekopoetyka, poetyka ekologiczna, nieograniczająca się do pouczania ludzi w kwestii „poprawności ekologicznej”, a także – wychodząca poza praktykę pisania i czytania wierszy. Zależy nam na takiej definicji ekopoetyki, która utożsamia ją z praktyką świadomego życia. W naszym eseju analizujemy etymologię wyrażenia „ekopoetyka” (od greckich słów: *oikos*, czyli „gospodarstwo domowe”, i *poiesis*, „tworzenie”) i opisujemy ją jako praktykę świadomego budowania domu. Przyglądamy się także różnym podejściom do języka. Jak już napisałem wcześniej, opowiadam się po stronie tych, które podkreślają ewolucyjne kontinuum pomiędzy ludźmi i nie-ludźmi oraz ich sposobami komunikowania się.

Bardzo ważnym elementem naszej pracy jest koncepcja Trzeciej Kultury, przy czym zauważamy, że aktualnie istniejąca Trzecia Kultura, pomimo tego, że w zamyśle miała stanowić syntezę nauk ścisłych i humanistyki, skupia się na nauce, niemal całkowicie ignorując sztukę, literaturę, poezję. Chcielibyśmy mieć choćby drobny wkład w budowanie prawdziwej Trzeciej Kultury, to znaczy takiej, która w istocie umożliwia dialog między różnymi formami kompetencji, a w efekcie prowadzi do powstania nowych, adekwatnych

form wiedzy. Ważnym aspektem tej pracy jest znowu przekład. Ekokrytyka i ekopoetyka to pojęcia, które pojawiły się w ostatnich dekadach XX wieku na gruncie literaturoznawstwa języka angielskiego, ale z czasem te nurty zaczęły obejmować także inne języki i konteksty kulturowe. W zgodzie z tą tendencją prezentujemy nasze refleksje w trzech językach: polskim, hiszpańskim i angielskim, ale w pracy obecne są dodatkowo także języki jidysz i niemiecki.

Projekt ekopoetycki doprowadził jak dotąd do powstania pracy *Ekopoetyka/Edopoética/Edopoetics* (w druku) napisanej wraz z dr Julią Fiedorczyk z Instytutu Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego, artykułu „Języki nie ludzi” („Nonhuman languages”), opublikowanego w internetowym piśmie „Dwutygodnik”: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5632-jezyki-nieludzi.html>, a także debaty w siedzibie „Kultury Liberalnej” pt. „Literaturoznawca w ogrodzie” (kwiecień 2015). Zapis tej debaty można znaleźć pod linkiem: <http://kulturaliberalna.pl/2015/05/19/literaturoznawca-w-ogrodzie-zapis-debaty-z-cyklu-piatek-literatura/>. W obydwu pracach uczestniczyła dr Fiedorczyk. Wspólnie z Julią Fiedorczyk przeprowadziliśmy także seminarium o ekopoetyce w serii „Wspólny pokój” w Staromiejskim Domu Kultury w Warszawie (listopad 2015).

W styczniu 2015 roku uruchomiliśmy trójjęzyczną stronę facebookową *Ekopoetyka/Edopoética/Edopoetics*, którą aktualizujemy każdego dnia i która w chwili obecnej ma 350 subskrybentów. Pracujemy nad stroną www.ekopoetyka.com. Poza wykładami i publikacjami oraz innymi działaniami zaplanowanymi na nieodległą przyszłość projekt ekopoetyczny ma oczywiście wpływ na moją praktykę dydaktyczną.

Od 20 lat wykładam poezję i przekład poetycki, zajmuję się także kwestią relacji poezji (i języka poetyckiego) do innych dyscyplin wiedzy. Jestem związany z Instytutem Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, wygłosiłem gościnne wykłady także w innych instytucjach w Polsce i za granicą. Do listopada 2015 roku wypromowałem 76 magistrantów (w tym – 11 z wyróżnieniem), a także zrecenzowałem wiele prac magisterskich. W tej chwili moje seminarium magisterskie liczy około czterdziestki studentów. Jestem opiekunem koła naukowego „In traslatione veritas”, które wzięło udział w przygotowaniu wielojęzycznej antologii twórczości hiszpańskiego poety Jenaro Talensa.

Jeśli chodzi o działalność administracyjną, to jestem kierownikiem Pracowni Teorii i Praktyki Przekładu w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW, członkiem rady naukowej tego Instytutu oraz członkiem komisji przygotowującej nowe programy nauczania. Pełniłem też funkcję koordynatora wymiany akademickiej z uniwersytetem w Granadzie.

Moja praca naukowa ściśle wiąże się z moją pracą poetycką i przekładową. Obok publikacji naukowych (spis poniżej) jestem autorem ponad 40 książek poetyckich, prozatorskich i przekładowych (spis poniżej).

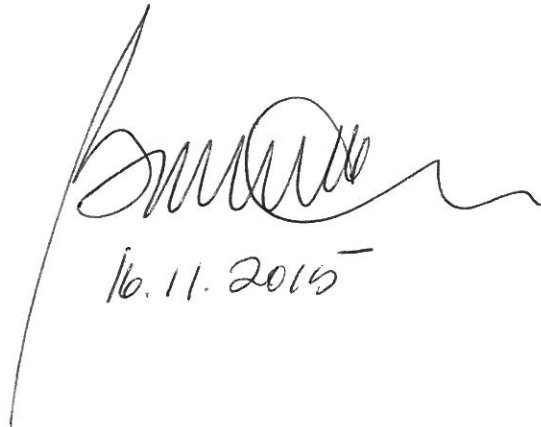
Uczestniczyłem w kilku międzynarodowych konferencjach i festiwalach poetyckich, otrzymałem stypendia od instytucji w Meksyku, Hiszpanii, Szwecji, na Litwie i w Polsce.

Jestem członkiem Polskiego Stowarzyszenia Hispanistów, członkiem założycielem Polskiego Towarzystwa Studiów Jidyszystycznych, członkiem ASLE (Association for the Study of Language and the Environment), członkiem Rady Ekspertów Festiwalu Poetyckiego w Druskinikai, litewskiego PEN Clubu, Litewskiego Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury, Honorowym Członkiem Związku Pisarzy Polskich, członkiem meksykańskiego Narodowego Systemu Twórców Sztuki (Sistema Nacional de Creadores de Arte).

Otrzymałem następujące nagrody:

Nagroda poetycka „Efraín Huerta”, Meksyk 1991.

Nagroda litewskiego związku pisarzy za przekład, Wilno, 2000.



16.11.2015