

Zróźnicowanie języka formy: wizualno-werbalny charakter kolekcji Liberatura ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu na podstawie wybranych przykładów

Diversity of the language of form: verbal and visual nature
of the Liberature Collection from the University Library,
Poznań, illustrated by a number of selected examples

Agnieszka Rybarczyk

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu

 <https://orcid.org/0009-0006-4803-8675>

e-mail: agnryb@amu.edu.pl

Abstract. This article discusses a number of examples of liberature works, in which the text and the material form of a book constitute an inseparable whole and the artistic message is transmitted not only through the verbal medium, but also through the author “speaking” via book as a whole, from the perspective of verbal and visual communication. The paper focuses on the following works: Anne Carson’s *Nox*, Herta Müller’s *The Guard Takes His Comb*, Zenon Fajfer and Katarzyna Bazarnik’s *Oka-leczenie* [Eyes-ore], Stéphane Mallarmé’s *A Throw of the Dice will Never Abolish Chance*, and Radosław Nowakowski’s (including the collection of poems *Nieopisanie świata* [Non-description of the world]). Verbal expressions of an idea or thought and the accompanying mental image in these works permeate and often overlap, thus adding new meanings to the existing ones, and in this way expand their interpretative implications, while the abundance of the solutions adopted by the authors is stunning. At every instance, this formal innovativeness, adjusted appropriately to the content, supports and revises the meanings in a given work, and additionally influences its reception providing incentives and new stimuli within the reading comprehension process.

Keywords: liberature, space, verbality, visuality (mental image), typography, non-linearity, physicality of a work.



Pismo i obraz to dwa kody komunikacji międzyludzkiej nieustannie poddawane formalnym innowacjom. Zmienność i fluktuacja są, przynajmniej w pewnej mierze, odpowiedzią na różnorodność rzeczywistości wymykającej się linearnej narracji, a jedną z ich konsekwencji jest dostosowywanie literatury do standardów komunikacyjnych obowiązujących w danym okresie. Każdorazowe wprowadzanie nowych czy odmiennych rozwiązań wpływa na interpretację lub reinterpretację, poszerza możliwości artystyczne oraz tworzy przestrzeń dla intermedialnego dialogu, upłynniającego granice wytyczone pomiędzy słowem i obrazem. Jay David Bolter, teoretyk hipertekstu i badacz nowych mediów, kieruje naszą uwagę na wyjątkowe doświadczenie, jakim jest proces przeformułowania wizualnej i konceptualnej przestrzeni pisma. Amerykański naukowiec stwierdza:

Każda przestrzeń pisma jest konkretnym polem wizualnym i materialnym, którego własności określa dana technologia pisma i zastosowanie nadane jej przez kulturę ustanawianą przez czytelników i twórców. Przestrzeń pisma jest generowana w wyniku interakcji między właściwościami materiału a wyborami i praktykami w kulturze. Co więcej, każda taka przestrzeń buduje swoje znaczenie na przestrzeniach wcześniejszych lub współczesnych sobie, z którymi rywalizuje. Każda także wspiera konkretne rozumienie zarówno samego aktu pisania, jak i jego produktu – pisanego tekstu, a to rozumienie przejawia się poprzez style pisania, gatunki i teorie literackie¹.

Płaszczyznę, na której dochodzi do ciągłego dialogu pomiędzy wizualnością a werbalnością, stanowią utwory tekstowizualne. W nich wymienione dwa aspekty są od siebie nawzajem zależne, wynikają z siebie i się dopełniają – i takie właśnie relacje zachodzą w dziełach liberackich. Liberatura jest typem literatury, w którym odbiorca poszukuje znaczeń zarówno w treści, jak i w fizycznym wyglądzie tekstu – w układzie typograficznym, ilustracjach, przestrzeni zapisu, konstrukcji danego tomu. Sytuująca się na pograniczu literatury i sztuk wizualnych liberatura eksponuje swoją materialność przez nadanie jej funkcji semantycznej. Dzięki temu zabiegowi integruje dwa porządki ontologiczne i tworzy organiczną całość², symboliczne zjednoczenie treści i formy, gdzie przestrzeń pisma jest także przestrzenią lektury.

Realizacje plastyczno-przestrzenne kolekcji Liberatura w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu przybierają rozmaite formy, autorzy korzystają

¹ J.D. Bolter, *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Małecka, M. Tabaczyński, Kraków 2014, s. 25.

² Por. I. Chawrilka, *Korekta za pomocą literówki. Liberatura w kontekście rozważań genologicznych*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2016, nr 32, s. 27–42.

z różnorodnych zabiegów, które materialność, wizualność i graficzność danego tomu sytuują na odrębnej płaszczyźnie interpretacyjnej. Dzięki temu ten typ literatury przeciwstawia się kulturowemu oczekiwaniu dotyczącemu przezroczystości medium – reprezentacja sama w sobie zespolona zostaje z doświadczeniem intensywnego obcowania z medium, zanurzenia się w nim, które Jay David Bolter określa mianem „hipermediacji”³. Przyjęte rozwiązania mają za każdym razem uzasadnienie w tekstowej warstwie utworu, a ich wielopostaciowość wynika ze zróżnicowania motywów, wątków i eksplorowanej tematyki. W niniejszym artykule szczegółowej analizie poddane zostały wybrane dzieła liberackie autorstwa Anne Carson, Herty Müller, Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik, Stéphane’a Mallarmégo oraz Radosława Nowakowskiego. Utwory te łączy dogłębne przenikanie oraz nakładanie się warstw werbalnej i wizualnej, poszerzające możliwości interpretacyjne i wpływające na interaktywność procesu lektury.

Dzieła wyróżniające się przestrzenną organizacją tekstu i unikatową fizycznością przyciągają wzrok odbiorcy zarówno swym wnętrzem, jak i warstwą zewnętrzną. W kolekcji Liberatura odnajdziemy książki w formie tradycyjnych kodeksów, wykonane z typowych materiałów (papier, karton), a obok nich harmonijki (leporello), trójksiąg, książki w pudełkach, książkę-butelkę czy książkę-labirynt, do których stworzenia użyto niejednokrotnie oryginalnych materiałów (folia, szkło, plastik). Za ich powstanie odpowiadają m.in.: Herta Müller, Raymond Queneau, Radosław Nowakowski, Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, Stéphane Mallarmé, Tom Phillips czy Anne Carson. Przywołani autorzy kierowali się ideą współistnienia i współtworzenia sensów powstających na styku słowa i treści oraz obrazu i formy, których zadaniem jest przekazywanie doświadczenia wielowymiarowej rzeczywistości.

Pierwszy kontakt odbiorcy z dziełem to styczność z warstwą zewnętrzną utworu – czytelnik doświadcza wzrokiem oraz dotykiem okładki i bloku książki. Liberatura, którą cechuje wewnętrzne zróżnicowanie poszczególnych realizacji, w większości przypadków sprawia wrażenie – w pierwszym kontakcie – tradycyjnych kodeksów. Są oczywiście wyjątki – książka-butelka autorstwa Zenona Fajfera nie pozostawia złudzeń co do swojej nieprzeciętności, podobnie tom w kształcie trójkąta/trapezu stworzony przez Radosława Nowakowskiego czy poszczególne numery „Magazynu Materiałów Literackich Cegła” w formie pieczętek, opłatków lub drewnianego klocka. Inne tytuły wymagają większej uwagi, by odkryć, że forma kodeksu okazuje się niejednokrotnie zwodnicza, że skrywa, a nie odkrywa – 10,5-metrowa *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* wygląda początkowo jak kodeks, podobnie książka-labirynt (*Tajna kronika Sabiny, cz. 3: Pięta jesień*), leporello (*Nox czy Norway to Kvikako*) czy trójksiąg (*Oka-leczenie*) lub

³ J.D. Bolter, op. cit., s. 41.

książki w pudełkach (np. *Nieszczeni*). W tym przypadku sprawdza się powiedzenie „Nie oceniaj książki po okładce”, ponieważ dopiero otwarcie czy rozłożenie danego dzieła oferuje odbiorcy dostęp do feerii kształtów, barw, kompozycji przestrzennych i zastosowanych technik. W bezpośredniej bliskości czytelnika i przy jego aktywnym uczestnictwie w procesie lektury dochodzi niejednokrotnie do metamorfozy – dane początkowe nie pokrywają się z danymi końcowymi, a liberatura morfuje jak ocean opisany przez Stanisława Lema w *Solaris*.

Jednym z ciekawszych przykładów utworów, które zaskakują i jednocześnie poruszają ze względu na prezentowany ładunek emocjonalny, jest *Nox* Anne Carson (il. 1 i 2). Kanadyjska poetka, eseistka i wykładowczyni zajmująca się starożytną Grecją stworzyła niezwykłą książkę poświęconą pamięci zmarłego brata Michaela, wydaną w 2010 roku⁴. Dzieło okazuje się pudełkiem naśladowującym kształt kodeksu. Po jego otwarciu docieramy do sedna – czyli do harmonijki pozbawionej paginacji, która w trakcie rozwijania kolejnych części odkrywa przed nami opowieść-elegię upamiętniającą życie i nagłą śmierć brata autorki. Historii tej patronuje tytułowa *Nox*, rzymska bogini i personifikacja nocy.

Arkusze o długości około 28 m skrywa w sobie fotografie z przeszłości, urywki dokumentów i odręcznie pisanych listów, rysunki i skrawki papieru, które miejscami tworzą kolaże. Ta hybryda tekstów literackich i użytkowych, łącząca w sobie materiały wizualne i elementy przestrzenne⁵, zawiera także fragment 101. pieśni Katullusa w wersji oryginalnej oraz próby jej tłumaczenia.

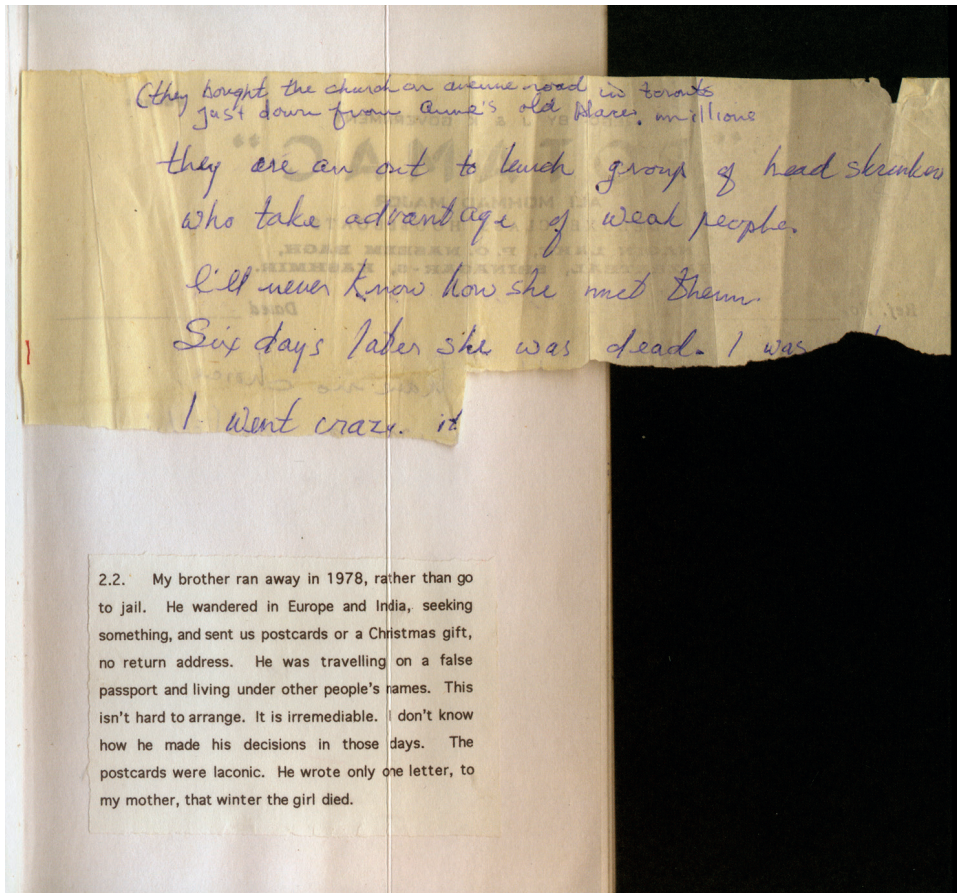


Il. 1. A. Carson, *Nox*, New York 2010

Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu (BUP).
Fot. Maja Rybarczyk.

⁴ A. Carson, *Nox*, New York 2010.

⁵ Por. K. Bazarnik, *Liberatura – rewitalizacja książki*, w: *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole 2012.



Il. 2. A. Carson, *Nox*, New York 2010

Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.

Przywołanie rzymskiego poety i jego twórczości stwarza jednocześnie analogię oraz dla cierpienia i żałoby – elegijny poemat w języku łacińskim stanowi próbę poradzenia sobie ze stratą przedwcześnie zmarłego brata, stając się przy tym ostatecznym pożegnaniem. W dziele Carson zaskakują reprodukcje stron słownika łacińskiego prezentujące poszczególne słowa z pieśni Katullusa – przełamują one intymną przestrzeń, wprowadzają element rozumowy (naukowy). *Nox* po rozłożeniu okazuje się dziełem zadrukowanym tylko z jednej strony, druga strona leporello pozostaje nietknięta, co może konotować skojarzenia z nieobecnością, brakiem i pustką.

Lektura *Nox* fizycznie nie nastęrcza trudności – harmonijkę można przeglądać jak tradycyjną książkę, przekładając stronę po stronie, nie jest konieczne pełne jej rozłożenie. Jednak dopiero wtedy, gdy to uczynimy, odczujemy

długość trwania procesu żałoby i ciągłość cierpienia. *Nox* w takim przypadku staje się drogą, którą przemierzamy wraz z autorką. Uruchomiony zostaje wielowymiarowy proces lektury, a odbiorcy narzucony zostaje swoisty rytm opłakiwania bliskiej osoby. Materialna forma książki, która odsłania przed czytelnikiem intymne urywki cudzego życia, w przekonujący sposób naśladuje formę pamiętnika stworzonego z „wydzieranek”; poszczególne elementy (np. fragmenty listów, zdjęcia, skrawki notatek) wyglądają, jakby dopiero przed chwilą zostały naklejone – cieniowanie stwarza wrażenie trójwymiarowości, czytelnik niejednokrotnie gładzi karty, ponieważ nierówności wyglądają bardzo realnie. Ten efekt uwiarygodnia zawarte w tekście emocje – na co dzień zwykle nie mamy dostępu do tak osobistych zapisków. Jednocześnie reprodukcje odręcznego pisma wspierają takie oddziaływanie utworu, ponieważ

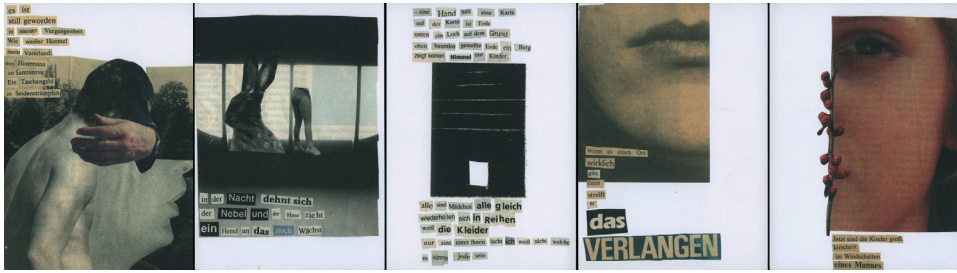
pisma – niezależnie od swej optycznej czytelności – poprzez język formy wywołują u czytelnika określone uczucia i mogą oddziaływać pozytywnie lub negatywnie. Wydaje się to pragmatycznie potwierdzać, że kroje pisma, oprócz wypełniania swej pierwszorzędnej i właściwej funkcji, czyli bycia wizualnym środkiem transportu dla języka, są również zdolne wyrażać i przekazywać nastrój⁶.

Utworem, który budzi w odbiorcy niepokój przez zawartą w nim treść, jest także zbiór wierszy-kolaży *Strażnik bierze swój grzebień. O odchodzeniu i odcięciu* autorstwa Herty Müller, niemieckiej pisarki pochodzenia rumuńskiego, która w 2009 roku otrzymała Literacką Nagrodę Nobla (il. 3 i 4)⁷. Oddziaływanie tekstu wspiera znacząco strona wizualna dzieła: 94 wiersze wydrukowane na osobnych kartach formatu pocztówkowego zostały zamknięte w pudełku. Po jego otwarciu uzyskujemy dostęp do kolaży złożonych ze słów i fraz wyciętych z gazet oraz rysunków zanonimizowanych czarnych postaci i fragmentów zdjęć prasowych, niejednokrotnie na siebie nałożonych, tworzących tym samym efekt kolażu w kolażu. Oryginalne wydanie z 1993 roku przedstawiało pojedyncze karty, których tylne strony nie były zadrukowane, natomiast w wydaniu polskim na odwrocie każdej z nich znajduje się tłumaczenie tekstu.

Już pierwsze zetknięcie z tą publikacją wytrąca z czytelniczych przyzwyczajeń – niebieskie pudełko pokryte czarnymi literami niczego nie udaje – wyraźnie widoczna jest przerwa między przykryciem a spodem opakowania. Po otwarciu widzimy karty, na których dominuje barwa biała, zderzona z dojmującą czernią, brązem czy zgniłą zielenią, wszystko to w otoczeniu czerni wyściełającej

⁶ J. Hochuli, *Detal w typografii*, przeł. A. Buk, Kraków 2018, s. 56.

⁷ H. Müller, *Strażnik bierze swój grzebień. O odchodzeniu i odcięciu*, przeł. A. Kozuch, Kraków 2010.



Il. 3. H. Müller, *Strażnik bierze swój grzebień. O odchodzeniu i odcięciu*, Kraków 2010
 Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.



Il. 4. H. Müller, *Strażnik bierze swój grzebień. O odchodzeniu i odcięciu*, Kraków 2010
 Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.

od środka swego rodzaju szkatułkę na wiersze czy – może bardziej zasadne porównanie – puszkę Pandory, z której wypadają: chaos, niepokój, wyobcowanie, strach. Ten językowo-wizualny szyfr zasadza się na wzajemnym oddziaływaniu tekstu i obrazu, dzięki czemu za pomocą niewerbalnych metafor możliwe do przekazania staje się także to, czego słowa (już) nie potrafią wyrazić⁸.

Teksty w formie gazetowych wyklejanek są złożone różnymi krojami i stopniami pisma, czasem na siebie nachodzą, jednocześnie – wyrwane ze swojego oryginalnego kontekstu – urastają do metafory wygnania i wyobcowania⁹. Słowa zapożyczone z innej estetyki i z innej, zdewaluowanej przestrzeni

⁸ Por. E. Hendryk, *Liberatura – o nowych aspektach dialogu między literaturą i sztuką*, „Rocznik Komparatystyczny” 2014, nr 5, s. 395–411.

⁹ Por. P. Bernacki, *Polska książka artystyczna po 1989 roku w perspektywie bibliologicznej*, Wrocław 2020, s. 309–316.

mowy gazetowej zmieniają się w język sztuki – zyskują nowe znaczenia i stają się przekazem artystycznym; dekonstruowanie zamienia się w ponowne konstruowanie – zarówno formy, jak i treści. Zróznicowanie krojów pisma, forma niestarannie wykonanych wyklejanek, odręcznie rysowane czarne, masywne linie niejednokrotnie oddzielające tekst od obrazów bądź je obramowujące dynamizują odbiór. Również proporcje słów i obrazów są zmienne – zdarza się, że dominuje zdjęcie, innym razem tekst. Fizyczna forma zdeintegrowanego tomu zaplanowana przez autorkę, w szczególności współlistnienie fraz i fotografii czy rysunków, ekspresywnie odtwarza defragmentację, chaos i rozpad. Efektem jest niepokojące odzwierciedlenie wewnętrznego stanu jednostki poddanej inwigilacji i totalitarnemu terrorowi, która – by przemówić – musi sięgnąć po cudze, zdewaluowane słowa, a gdy one nie wystarczają, także po przytłaczające i mroczne obrazy.

Kolejnym utworem, który przemawia do odbiorcy zarówno warstwą słowną, jak i wizualną, jest *Oka-leczenie* autorstwa Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik (il. 5 i 6). Dzieło po raz pierwszy ukazało się w 2000 roku (wydanie prototypowe, wersja próbna), ale do szerszego grona odbiorców mogło trafić dopiero w 2009 roku dzięki działalności wydawniczej Korporacji Ha!art i zainicjowaniu serii „Liberatura”¹⁰, której redaktorami zostali autorzy omawianej książki. Czas, który upłynął pomiędzy powstaniem *Oka-leczenia* a jego ukazaniem się na rynku wydawniczym, nie dziwi, jeśli weźmiemy pod uwagę nietypową, wręcz niespotykaną formę trójksięgu, którą nadano tej publikacji.

Początkowo można mieć wrażenie obcowania z tradycyjnym kodeksem w formacie zbliżonym do A5, jednak podczas próby jego otwarcia czytelnik napotyka niespodziankę – może rozewrzeć tylko jego część początkową bądź końcową. Aby dotrzeć do części środkowej, należy obrócić książkę o 180 stopni. Autorzy zastosowali formę tryptyku, by połączyć ze sobą osobne teksty, których powstanie zainspirowały śmierć i narodziny bliskich im osób – dzięki niej odbiorca doświadcza chwili transfiguracji pomiędzy bytem a niebytem¹¹. W tym przypadku tworzywem pisarskim stał się nie tylko język, ale i przestrzeń zapisu, ponieważ znaczenie tekstu uzależnione zostało od formy edytorskiej¹².

Konstrukcja dzieła opiera się na proporcji 2:1. Kodeks lewy to księga narodzin, kodeks prawy – księga śmierci, natomiast tom środkowy porusza zagadnienie relacji mężczyzna – kobieta – dziecko¹³. Oprawa, która spaja tekst

¹⁰ Z. Fajfer, K. Bazarnik, *Oka-leczenie*, Kraków 2009.

¹¹ Por. *Ile stron ma liberatura? Z Katarzyną Bazarnik i Zenonem Fajferem rozmawia Adam Poprawa*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 44.

¹² Por. P. Bernacki, op. cit., s. 275.

¹³ Por. M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków 2012, s. 656–679.

w jedną całość i jest łącznikiem pomiędzy poszczególnymi tomami, sama konotuje znaczenia – na środku okładki widnieje grafika przywołująca skojarzenia z okiem, którego źrenica została uszkodzona. Nie wszystko da się zobaczyć i dostrzec, zdają się sugerować autorzy, którzy w swoim dziele zastosowali narrację emanacyjną. Na 96 kartach zaprojektowanych z użyciem kontrastowych barw (czern i biel) sąsiadują ze sobą tekst widzialny i tekst ukryty. Aby czytelnik dotarł do obu sensów, musi wykonać dodatkowe działania, posługując się zasadą akrostychu – złożenie pierwszych liter poszczególnych słów doprowadzi go do słów kluczy (kodeks prawy i kodeks lewy należy odszyfrowywać rozdzielnie). Szkatułkowa struktura wprowadza wielowarstwowość znaczeń, odsyła także do palimpsestu, który zawiera w sobie wiele warstw tekstu¹⁴.

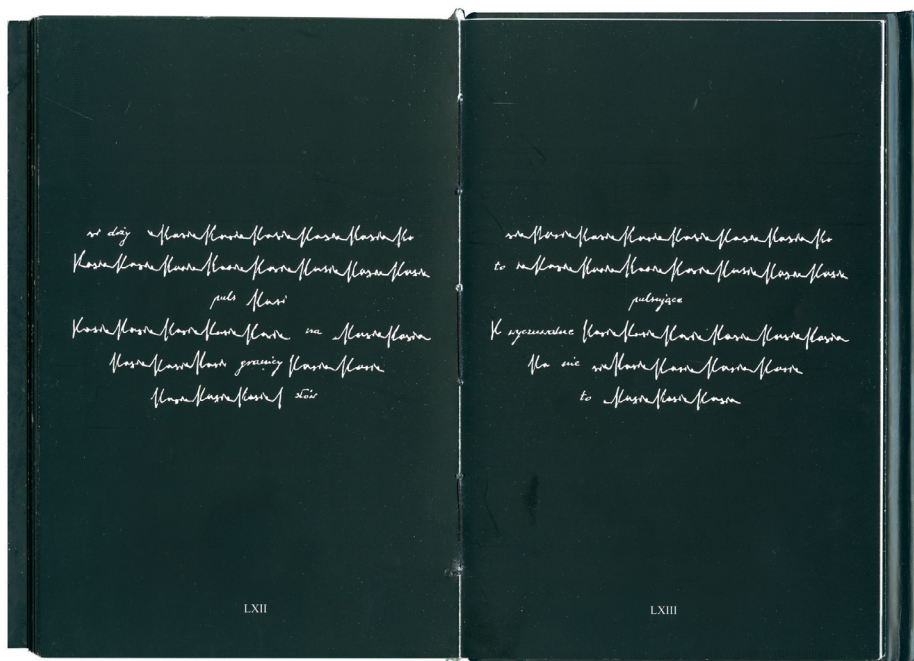
Zastosowane środki edytorskie współtworzą przesłanie utworu – każdemu z bohaterów przypisano inny font, co wprowadza zróżnicowanie znaków na stronach i – w pierwszym odbiorze – wrażenie chaosu. Jednak ten zabieg zaprasza do lektury nielinearnej, podczas której czytelnik rekonstruuje wypowiedzi poszczególnych postaci¹⁵, a co za tym idzie, również kolejność zdażeń. Jednocześnie *Oka-leczenie*, podobnie jak *Finneganów tren* Jamesa Joyce’a,



Il. 5. Z. Fajfer, K. Bazarnik, *Oka-leczenie*, Kraków 2009
Źródło: Kolekcja *Liberatura* ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.

¹⁴ Por. *ibidem*.

¹⁵ Małgorzata Dawidek Gryglicka posługuje się w tym przypadku sformułowaniem „dekodowanie tekstu poprzez typografię”.



Il. 6. Z. Fajfer, K. Bazarnik, *Oka-leczenie*, Kraków 2009
 Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.

zaprojektowane zostało jako lektura kolistą i zapętloną, w trakcie której można doświadczyć fabuły zarówno na płaszczyźnie słowa (nie zawsze widocznej), jak i na płaszczyźnie obrazu. Pomiedzy słowami i frazami pojawiają się portrety pisarzy-mistrzów słowa (Joyce, Beckett, Eliot i Dante) oraz poematy-znaki (przyjmujące formy zbliżone do piktogramów bądź kaligramów), stanowiące formę przejściową między narracją werbalną a narracją wizualną. Tom środkowy wypełnia z kolei pismo stylizowane na wykresy EEG, czyli forma zapisu możliwa do dekodowania na poziomie wizualnym, która równocześnie staje się swoistą ekriturą (poziom semantyczny)¹⁶, rodzajem kroju dedykowanego, odwołującego się do charakterystycznych cech pisma odręcznego danej osoby¹⁷.

¹⁶ Ten zabieg wydaje się szczególnie interesujący w kontekście słów Stanleya Morisona, angielskiego typografa i historyka druku, projektanta kroju Times New Roman, który na kartach dzieła *First Principles of Typography* stwierdził: „Typografia ma w istocie cel praktyczny, a tylko niejako przy okazji estetyczny; gdyż rzadko zdarza się, żeby czytelnik w pierwszym rzędzie pragnął napawać się urzekającym widokiem druku. **Stąd błędny jest każdy układ typograficzny, który, obojętnie z jakiego powodu, staje pomiędzy autorem a czytelnikiem** [podkr. – A.R.]”. Cyt. za: J. Hochuli, op. cit., s. 51.

¹⁷ Por. J.M. Łubocki, *Krój dedykowany – nowy typ krojów pisma*, w: *Typograficzne przeszerzenie tekstu*, red. K. Starachowicz, J. Knap, Kraków 2014, s. 267–279.

Oka-leczenie to dzieło wymagające od odbiorcy zaangażowania i uważnego czytania, budzące konsternację, rodzące wiele pytań odnośnie do procesu lektury. Potrzeba dekodowania znaczeń na różnych poziomach, scalenia litery i jej obrazu, znaczenia słów i ich wizerunku uwypukla architektoniczne właściwości języka i jego materialność, ponieważ

liberackie słowo-znak posiada zewnętrzną, zbieżną z wewnętrznym znaczeniem „garderobę”, czyli kształt graficzny, którego istota może ujawnić się przez konteksty słów w zdaniu i zdań w całym tekście. Istotą słowa-znaku jest i to, co niematerialne, mające sens względnie obiektywny [...], jak i to, co w tradycji znaku jest specyfiką słowa-sygnału, czyli materialność [...]¹⁸.

Kiedy pod koniec XIX wieku Stéphane Mallarmé tworzył poemat *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (il. 7)¹⁹, termin „liberatura” jeszcze nie istniał. Nie przeszkodziło to jednak poecie, przedstawicielowi symbolizmu, wybitnemu teoretykowi i krytykowi sztuki, skomponować dzieła, które założenia liberackie zrealizowało w niespotykany do tej pory sposób. „Książę Poetów”²⁰ rozumiał, że typografia buduje nastrój, a nadawanie odpowiedniego wyglądu słowom wpływa na ich odbiór i interpretację. Interesowały go gra, ruch i przenoszenie znaczeń w przestrzeni białej karty. Dzięki uprzestrzennieniu lektury i wysunięciu na pierwszy plan typograficznych walorów tekstu powstawał utwór, którego typografia stała się integralną częścią, przedmiotem samego dzieła²¹.

Rzut kośćmi... wydany w formacie A4 nie jest poematem do czytania – jest spektaklem, podczas którego na oczach widza odbywa się radykalna rewolucja typograficzna, słowa rozrzucone na każdej karcie (podział na recto i verso został zniesiony, sąsiadujące ze sobą strony lewa i prawa tworzą jedność) zapraszają nie tylko do lektury, ale i do ich oglądania, podziwiania zaprezentowanych układów przestrzennych i graficznych. Lektura będąca doświadczeniem oka i treningiem spojrzenia, możliwa na co najmniej trzech planach – poetyckim, metafizycznym i typograficznym²², zaistniała dzięki sprzeciwowi wobec nudy typograficznej gazet i banalności odbioru tekstów opartych na języku potocznej komunikacji. Poeta – wielki kreator – powołał do istnienia słowny wszech-

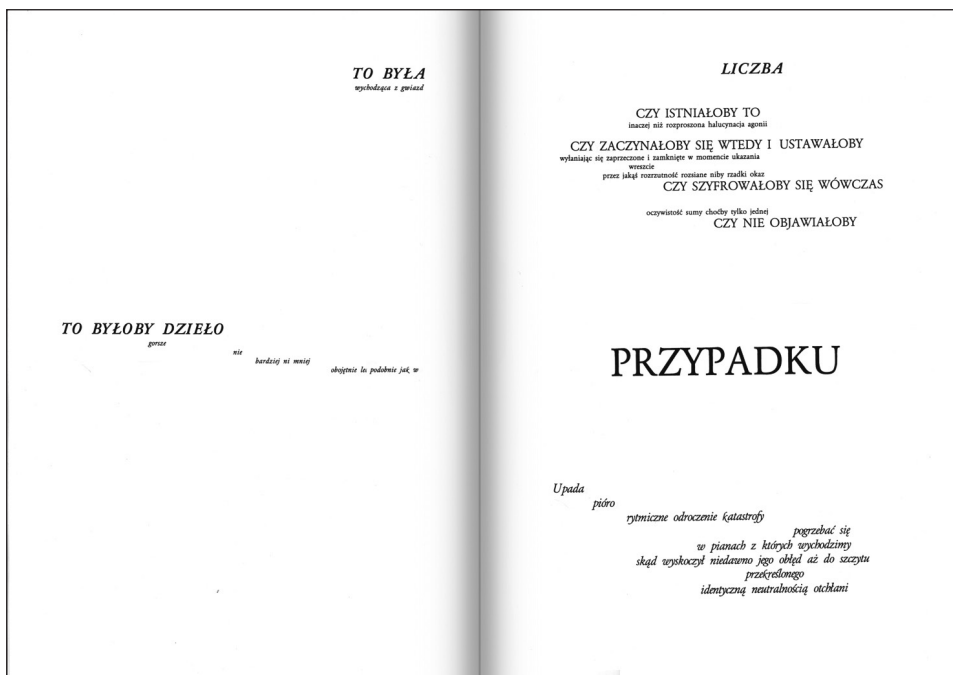
¹⁸ M. Dawidek Gryglicka, op. cit., s. 650.

¹⁹ S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków 2005.

²⁰ Takie miano nadano Mallarmému w 1896 roku po śmierci Paula Verlaine’a, por. M.P. Markowski, *Nicość i czcionka*, w: S. Mallarmé, op. cit., s. 15.

²¹ Por. M. Lebda, *Typograficzne przestrzenie poezji*, w: *Typograficzne przestrzenie tekstu*, red. K. Starachowicz, J. Knap, Kraków 2014, s. 125–141.

²² Por. M.P. Markowski, op. cit.



Il. 7. S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, Kraków 2005

Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.

świat, w którym pojedyncze wyrazy, sekwencje słowne czy zdania, niczym na partyturze, oddziałują na odbiorcę przez zróżnicowanie czcionek, ich wielkości i kształtu, światło na stronie, wrażenie ruchu czy wreszcie odczucie ciszy.

Poemat zawarty na 21 stronach²³ skonstruowany został na podstawie jednego zdania głównego, które stanowi jednocześnie jego tytuł. Pojedyncze słowa zapisane pogrubionymi wersalikami są rozsypane co kilka kart i zdominowały (lub organizują) przestrzeń, w której współlistnieją z nimi pozostałe frazy, tworzące wątki poboczne, dialogujące z tematem głównym. Dzięki zastosowaniu zróżnicowanych notacji Mallarmé uzyskał efekt lektury z jednej strony zapraszającej do symultanicznego odbioru (niczym dzieło malarskie), z drugiej – umożliwiającej nieliniarny odbiór tekstu, którego układ typograficzny ma na celu wydobyć zasad budowy utworu, jego warstw znaczeniowych czy zaakcentowanie wybranych partii²⁴. Radykalne środki zastosowane przez francuskiego poetę doprowadziły do uznania go za prekursora nowoczesnej literatury wizualnej, wpisującego się swoją twórczością w nurt liberacki:

²³ Liczonych z zachowaniem podziału na recto i verso.

²⁴ Por. P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000, s. 11.

Rzut kośćmi... operuje nie tylko wizualnością mimetyczną, co eksploruje materię języka wraz z jego wizualnością. Autor słynnego poematu idzie jednak o krok dalej, myśląc również o przestrzeni poszczególnych kart (czy ich kompozycji), wreszcie – również na poziomie wypowiedzi teoretycznych – i o całym tomie. W jego koncepcji pojawia się zatem, kluczowa dla liberatów, książka. Dlatego tak bliski stał się twórcom literatury totalnej²⁵.

Kolekcję *Liberatura* gromadzoną w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu od 2011 roku współtworzą liczne dzieła Radosława Nowakowskiego, pisarza, tłumacza, muzyka, podróżnika i wydawcy, twórcy książek artystycznych oraz jednego z prekursorów liberatury, który tak opisuje swoje postrzeżenie księgi:

Studiowałem architekturę. Uczyłem się czytać przestrzeń. Uczyłem się pisać przestrzeń. Chociaż nigdy potem nie pracowałem jako architekt, nigdy jednak nie zapomniałem o przestrzeni. Wiem, że nic płaskiego nie zastąpi przestrzeni. Nikt, nic, nigdy... Może dlatego zawsze myślę o książce jak o domu, o budowli, o strukturze, do której możesz wejść i chodzić po niej, zwiedzając pokoje, komnaty, sale, korytarze, schodzić i wchodzić po schodach. Może dlatego marzę o książce, w której litery byłyby wielkie jak domy, a przestrzeń pomiędzy nimi niczym ulice, aleje, podwórza. [...] Jakąkolwiek książkę mam zrobić (napisać-zredagować-oprawić-wydrukować), muszę ją najpierw móc wziąć do rąk, odwrócić wszystkie strony, usłyszeć, jak szepczą i szeleszczą. Muszę wiedzieć, jak będzie się otwierać i zamykać. Muszę wiedzieć, co będą czuły moje palce, dotykając papieru. Muszę znać wszystkie krzywizny i łuki laseczek, brzuszków, linijek i kropek. Muszę przemierzyć semantyczne pola, fonetyczne łąki, syntaktyczne lasy. Muszę zobaczyć wszystko, co taka książka przedstawia przed moimi oczami i w moich dłoniach, a potem odstawić ją na półce w bibliotece mojej głowy. Dopiero wtedy mogę zacząć pisać i niepisać²⁶.

Wśród dzieł liberackich autorstwa Nowakowskiego odnajdziemy publikacje przybierające zaskakujące formy, scalające tekst z obrazem, w których kształty nadawane znakom organizują przestrzeń zapisywanego tekstu. W przypadku tego artysty pisanie postrzegane jest jako działanie materialne, którego sensem jest ukazanie jak najściślejszego związku między zewnętrzną formą słowa a jego znaczeniem – dzięki temu znaczenia konstruowane są zarówno przez to, co tekstowe, jak i przez to, co pozatekstowe.

²⁵ A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015, s. 84–85.

²⁶ R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki są takie jakie są*, w: *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002, s. 219–229.

Radosław Nowakowski od lat poszukuje formy, która pozwoliłaby mu wyjść poza słowo i poza język. Czyni to na wiele sposobów – tworząc libe-rackie książki przyjmujące kształty mapy, ulicy, labiryntu, leporello, trójkąta czy wreszcie tradycyjnego kodeksu, książki, których stronice nierzadko roz-kładają się, tworząc przestrzenne konstrukcje. Zapewniają je znaki i nieznaki – litery przechodzące w piktogramy, rozbudowane obrazy czy hybrydy wizualno-słowne, projektujące często nieliniowy odbiór tekstu poprzez przyjęcie porządku hipertekstowego połączonego z literacko-wizualną strukturą²⁷. Wszystko po to, by jak najbardziej zbliżyć się do opisywanego tematu²⁸ i jed-nocześnie przekroczyć i przemodelować przestrzeń pisma przez podważanie wyobrażeń czytelnika o literaturze. Wariantywność wyborów i decyzyjność odbiorcy, który włącza się aktywnie w konstruowanie tekstu, współkształtują nie tylko przestrzeń w lekturze, ale też przestrzeń lektury. Czytanie wieloto-rowe, wielość cząstek tematycznych i połączeń ustanowionych między nimi oraz wynikająca z nich rozproszona architektura dzieła odzwierciedlają natu-rę ludzkiego umysłu, ponieważ cechą konstytutywną człowieka jest myślenie asocjacyjne, a nie linearne²⁹.

Wielość rozwiązań formalnych stosowanych przez Nowakowskiego wiąże się z modyfikacjami na płaszczyźnie zarówno makrotypograficznej, jak i mi-krotypograficznej jego dzieł. Zmianom podlegają: cały blok książki, jej layout, format, wielkość i rozmieszczenie łamów tekstu oraz ilustracji, jak również typografia detalu, czyli litera, wyraz, odstępy międzyliterowe i międzywyr-azowe³⁰. Na te wybory nakłada się także materialność budulca, czyli papieru, który „dostraja się” do danej publikacji swoją fakturą. Przyjęte rozwiązania wpływają na wygląd utworów, jednocześnie dopełniają ich treść. Twórczość Nowakowskiego oprócz zmysłu wzroku stymuluje również zmysł dotyku, po-nieważ haptyczność jest cechą charakterystyczną jego tekstów – często to wła-snie dotyk uzupełnia pełen odbiór lektury. Dzieje się tak np. na kartach XVII części *Nieopisanie świata* (il. 8), której strony – na pierwszy rzut oka puste i pozbawione znaczenia – mówią do nas swoją zróżnicowaną fakturą (bibuły,

²⁷ Por. M. Dawidek Gryglicka, op. cit., s. 634–649.

²⁸ Choć bardziej zasadne byłoby określenie „nieopisywany temat”, biorąc pod uwagę, że większość utworów Nowakowskiego powstało w cyklu *Nieopisanie świata*, a sam autor stwierdził: „Czy ja mógłbym opisać świat? Nie, nie mógłbym. Ponieważ świat jest nie-opisanie piękny lub brzydki, lub dobry, lub zły, lub wspaniały, lub okropny, lub... Znaczy to, że mógłbym go tylko nieopisać. Opisanie używają płaskiego i linearnego pisma. Nieopisa-nia mogłyby używać wielowarstwowego i nieliniowego niepisma będącego rezultatem po-łączenia różnych systemów (piktogramów, hieroglifów, alfabetów, rysunków i innych) i wy-korzystania wszystkich ich wad i zalet”. R. Nowakowski, *Dlaczego moje książki...*, s. 224.

²⁹ Por. J.D. Bolter, op. cit., s. 61.

³⁰ Por. J. Hochuli, op. cit., s. 7.



Il. 8. R. Nowakowski, *Nieopisanie świata*, cz. XVII, Bodzentyn 2006

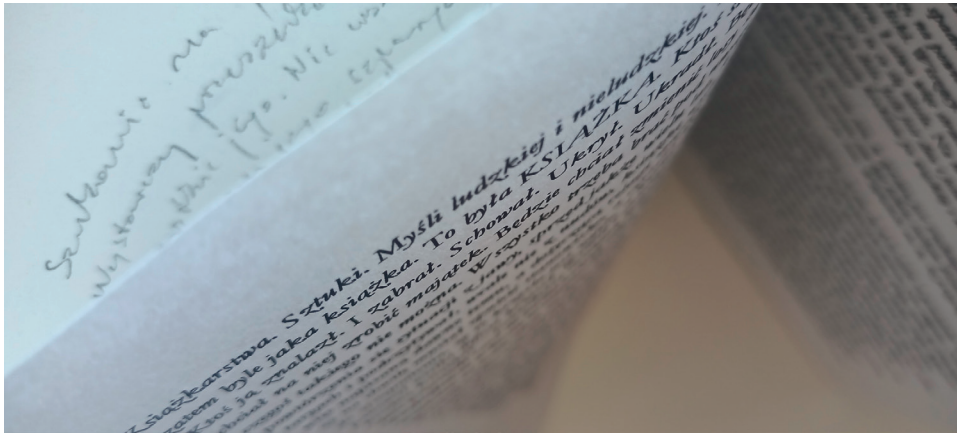
Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.

papieru czerpanego czy pakowego). Krótki tekst został ukryty przed oczami czytelnika, dotarcie do niego wymaga zacięcia i wytrwałości. Sam autor opisuje to dzieło następująco:

To jest książka, której strony nie zawierają żadnych znaków pisanych, drukowanych, rysowanych, malowanych, co nie znaczy, że są puste i nieme³¹.

Zmysł dotyku, zawsze współuczestniczący w lekturze (otwieramy książkę, przewracamy strony, dotykamy ich), w przypadku kontaktu z twórczością Nowakowskiego wykorzystywany jest w dwójnasób. Aby wczytać się w *Ulicę Sienkiewicza w Kielcach*, należy rozwinąć leporello o długości dziesięciu i pół metra i rozłożyć boczne papierowe fragmenty imitujące budynki. Lektura *Czegoś w rodzaju kryminału somnambulicznego czyli 33 części Nieopisania świata* wiąże się z zagłębieniem „pod podszewkę” opowieści, ponieważ nierozcięte karty tekstu głównego kryją w sobie reprodukcje zapisów oryginalnych (il. 9). Książka nie tylko zawiera opowieść szkatułkową, lecz sama staje się szkatułką, do której wnętrza zagłębia zdeorientowany czytelnik, prowadzący śledztwo w śledztwie – nie tylko próbuje zrozumieć, co stało się z książką, której poszukuje główny bohater, ale też porównuje obie notacje, starając się wychwycić różnice. Kontakt z *Correspondance*, dziełem powstałym we współpracy z grafikiem i ilustratorem Venantiussem J. Pinto, stanie się pełny dopiero po rozłożeniu półprzezroczystych kartek, na których układ słów naśladuje dynamikę ruchu tancerzy z obrazów zamieszczonych w głównej części publikacji (il. 10). Lektura trzeciej części

³¹ <https://www.liberatorium.com/books/ns17/ns17.html> [dostęp: 10.08.2023].



Il. 9. R. Nowakowski, *Coś w rodzaju kryminału somnambulicznego...*, Bodzentyn 2018

Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.



HAVE I EVER SEEN A DANCING ANIMAL?
 I DON'T KNOW. MAYBE I HAVE. MAYBE
 PROBABLY I HAVE. MAYBE MOST PROBABLY I HAVE. OF COURSE, I (WE) CAN SUPPOSE ANIMALS
 CAN'T DANCE: I (WE) CAN PRESUME DANCING IS ABSOLUTELY UNKNOWN FOR ANIMALS;
 OR WE CAN ASSUME THEY KNOW DANCING VERY WELL, BUT THEY DON'T DANCE CONSIDERING THIS
 BIZARRE ACTION A SHEER WASTE OF ENERGY WHICH THEY SIMPLY CAN'T AFFORD.
 HOWEVER ALL THOSE SUPPOSITIONS, ASSUMPTIONS AND PRESUMPTIONS CAN BE BUT
 A MANIFESTATION OF TYPICAL HUMAN FEELINGS OF SUPERBIDITY,
 WHICH IS TYPICAL, MOST PROBABLY, FOR ALL OTHER NON-HUMANS.
 TOO, BUT THIS PROBABILITY IS CERTAINLY NOT ACCEPTED BY THE HUMANS.
 SO, IF I SUPPOSE SO, THEN I SHOULD ANSWER:
 I HAVEN'T, BECAUSE I COULDN'T, SINCE ANIMALS CAN'T DANCE.
 BUT I DON'T SUPPOSE SO. HOW COULD I SUPPOSE SO
 IF I DON'T KNOW WHICH OF ANIMAL (OR BESTIAL)
 BEHAVIOURS CAN BE CLASSIFIED AS DANCING? IT MAY HAPPEN
 THAT WHAT I THINK MIGHT BE DANCING, OR JUST LOOK LIKE DANCING,
 IS NOT DANCING AT ALL, FROM THE ANIMAL POINT OF VIEW. SURELY,
 AND FOR THE ANIMALS, IF I'M NOT SURE WHAT CAN BE CONSIDERED DANCING
 IN THE CASE OF HUMANS, HOW CAN I BE SURE WHAT CAN BE CONSIDERED DANCING
 IN THE CASE OF ANIMALS? LET'S TAKE A WOOD GOOSE. WHAT A CUCK DOGS
 ON THE LEG MAY BE REPORTED AS A KIND OF TRANGO, OR RATHER A SORT OF FLAMENCO,
 TAKING IN ACCOUNT HIS AREA CONSISTING OF "DOPING, DRUM ROLL, COOL POP AND GURGELIC".
 BUT WHAT DOES A HEN SEE AND HEAR?
 NOW LET'S TAKE A CAT. IS A CAT DANCING ROCK'N'ROLL WITH A MOUSE?
 OR IS A CAT RATHER BOUNCING AND ROLLING A MOUSE? FOR A MOUSE
 IT IS A KIND OF DANCE MACABRE, OR RATHER A SHEER MACABRE, DEFINITELY.
 THEN LET'S TAKE FLEMINGHOES. WE ARE READY TO SEE A REAL BALLETT
 IN WHAT IS BUT HIDING A DINNER. AND THINK OF DOLPHINS!
 HOW THEY JUMP JOYFULLY YES IT IS DANCING OR JUST PLAYING TAG?
 AND IF WE COULD ASK SNAILS WHICH OF OUR BEHAVIOUR
 THEY CLASSIFIED AS DANCING, THEY WOULD CHOOSE WRESTLING.
 NO DOUBT, AM I NOT GOING TOO FAR? YES I AM.
 I'M ALWAYS GOING TOO FAR.
 BUT I DO LOVE THE SAYING, WHEN YOU ARE ALREADY
 ON THE TOP OF THE MOUNTAIN, KEEP ON CLIMBING.
 I REALLY DO LOVE THIS INSTRUCTION.
 SO, HAVE YOU EVER SEEN A DANCING BEAST?

Il. 10. R. Nowakowski, *Correspondance*, Bodzentyn 2011

Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.



Il. 11. R. Nowakowski, *Tajna kronika Sabiny*, cz. 3: *Pięta jesień*, Bodzentyn 2012

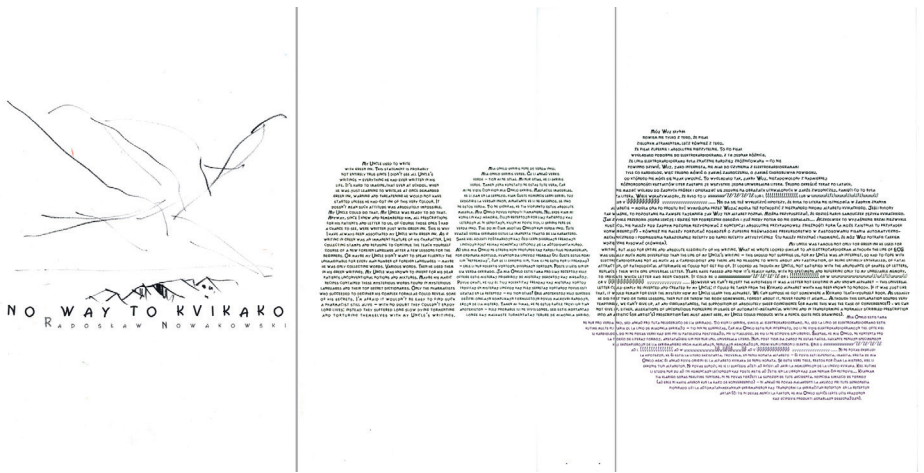
Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.

Tajnej kroniki Sabiny stanowi chyba największe wyzwanie – zagłębianie się w jej zawartość to wchodzenie w czeluści papierowego labiryntu, w którym strony rozkładają się w najróżniejszych i trudnych do przewidzenia kierunkach (il. 11). Ten zabieg, jak wyjaśnia autor na stronie internetowej swojego wydawnictwa, odzwierciedla sposób pisania jego córki Sabiny, której zadedykowany został cały tryptyk. Postać córki przywoływana jest w tym dziele nieustannie – nie tylko w treści, ale i przez nadany jej wygląd. Całą opowieść zdobią rysunki dziewczynki (często nakładają się na tekst), do tego użyty krój pisma został zaprojektowany na bazie pierwszych liter zapisywanych właśnie przez Sabinę³², dzięki czemu można go określić mianem kroju dedykowanego, odwołującego się do charakterystycznych cech pisma odręcznego danej osoby.

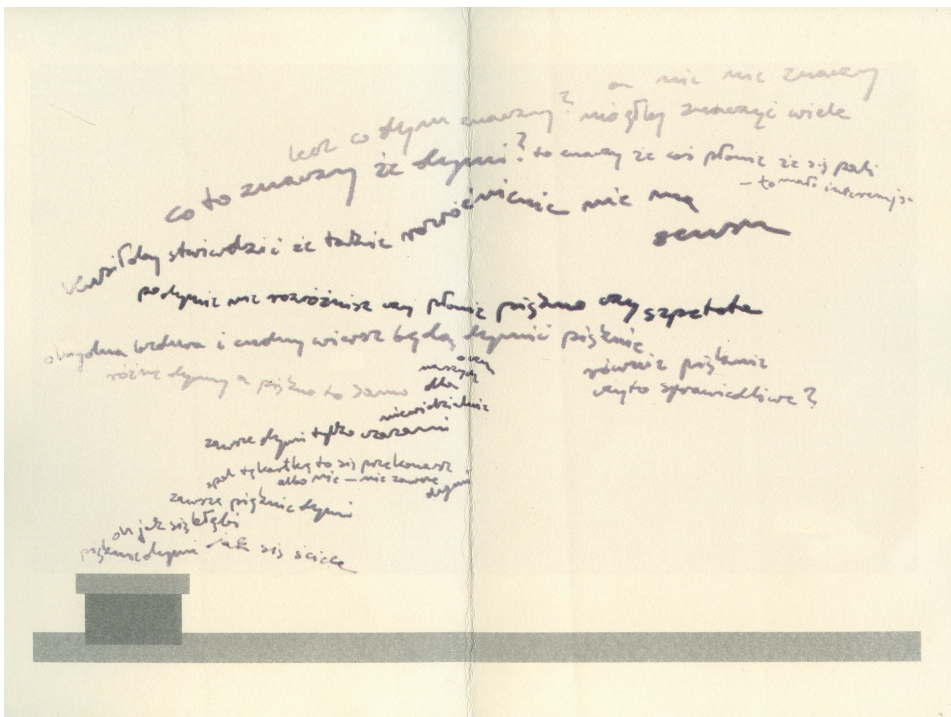
Wizualizacyjne zabiegi Nowakowski stosuje właściwie w każdym utworze – każdorazowo następuje jaknajdokładniejsze dostrojenie formy do treści, a każdy z powołanych do istnienia wszechświatów przemawia językiem, a ściślej pismem o odrębnym kształcie, dopasowanym i niepowtarzalnym wizerunku. Stosowanie ksenotypów, czyli form graficznych pisma odbiegających znacząco od wzorców przyjętych w tradycji, powstałych np. przez redukcję istotnych elementów budowy litery, wykorzystywanie złudzeń optycznych czy upodobnienie liter do form nieliterniczych³³, jest cechą dystynktywną twórczości tego liberata. W *Norway to Kvikako* nie tylko słowa układają się w kształty zalesionych pagórków, ale też ich podstawowy

³² Por. <https://www.liberatorium.com/books/jesien/jesien.html> [dostęp: 10.08.2023].

³³ Por. A. Tomaszewski, *Architektura książki dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011, s. 24–42.



Il. 12. R. Nowakowski, *Norway to Kvikako*, Bodzentyń 2011
 Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.

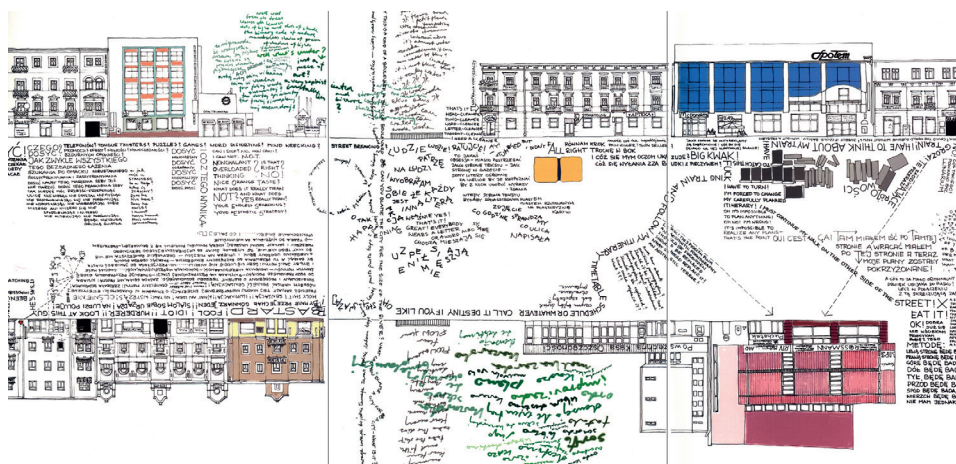


Il. 13. R. Nowakowski, *Nieposkładana teoria sztuki (O dymie)*, Bodzentyń 2009
 Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.



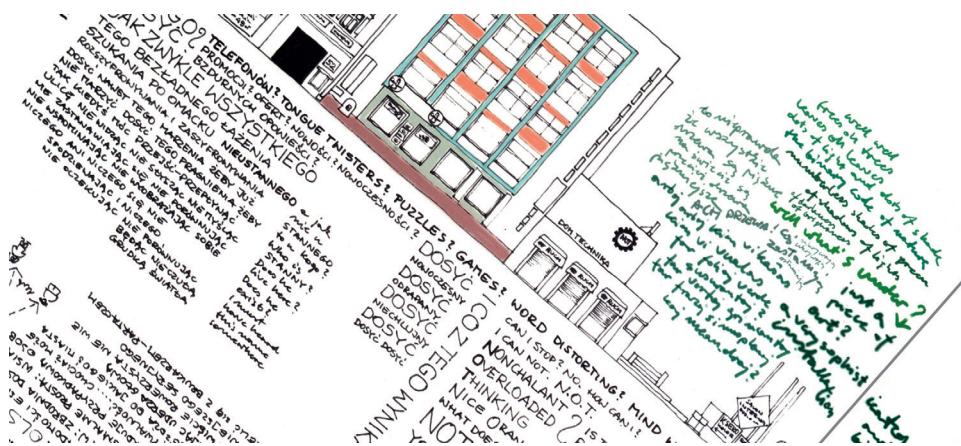
Il. 15. R. Nowakowski, *Nieznaki drogowe*, Bodzentyn 2007

Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.



Il. 16. R. Nowakowski, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, Bodzentyn 2009

Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.



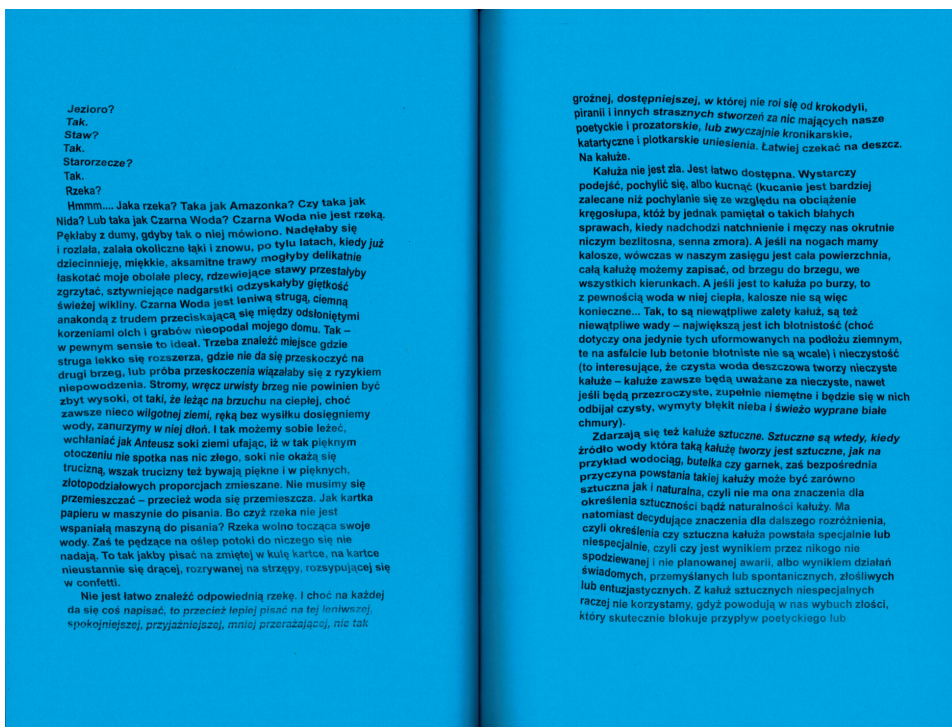
Il. 17. R. Nowakowski, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, Bodzentyn 2009

Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.



Il. 18. R. Nowakowski, *6/7 rzeczy o drewnie*, Bodzentyn 2015

Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.



Il. 19. R. Nowakowski, *Cztery rzeczy o wodzie*, Bodzentyn 2015

Źródło: Kolekcja Liberatura ze zbiorów BUP. Fot. Maja Rybarczyk.

Takie zróżnicowanie zapisu, jego graficznej formy, ciekawie koresponduje ze słowami wybitnego szwajcarskiego projektanta książek, typografa i wydawcy Josta Hochuliego, który stwierdził:

Czytelnicy dłuższych tekstów, a przede wszystkim osoby czytające książki, zajmują zazwyczaj konserwatywne stanowisko w kwestii kroju pisma. Odrzucają eksperymentalne rozwiązania dotyczące liter (i innych elementów typografii detalu). Takich czytelników nie interesują litery jako takie. Nie chcą oni widzieć „pięknej” czy „interesującej” czcionki, lecz zrozumieć sens zobrazowanych przez nią słów. Dlatego niemożliwe są istotne zmiany kształtu liter, których używa się w tekście ciągłym [...]. Podczas lektury laik nie powinien zwracać uwagi na krój pisma [...]³⁵.

Radosław Nowakowski swoją twórczością przy każdej okazji zdaje się zaprzeczać powyższemu słowom. Zindywidualizowane czcionki wspierają jego

³⁵ J. Hochuli, op. cit., s. 10.

tematyki. Na odrębną opowieść zasługują książki z nurtu *erasure*, których wspólną cechą jest transformacja tekstu poetyckiego lub prozatorskiego powstałego w przeszłości – tacy autorzy jak Tom Phillips, Ronald Johnson, Mary Ruefle, Jen Bervin, Austin Kleon czy Jonathan Safran Foer przekształcają słowa innych twórców (np. Williama Szekspira, Johna Milтона czy Brunona Schulza) poprzez wymazywanie, zamalowywanie, wycinanie wybranych słów czy fraz lub zmianę koloru czcionki. Wszystko po to, by tworzyć, nadawać czy odkrywać nowe znaczenia.

Bibliografia

Źródła

- Carson A., *Nox*, New York: New Directions Books 2010.
- Fajfer Z., Bazarnik K., *Oka-leczenie*, Kraków: Korporacja Ha!art 2009.
- Mallarmé S., *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków: Korporacja Ha!art 2005.
- Müller H., *Strażnik bierze swój grzebień. O odchodzeniu i odcięciu*, przeł. A. Koźuch, Kraków: Korporacja Ha!art 2010.
- Nowakowski R., *6/7 rzeczy o drewnie*, Bodzentyn: Liberatorium 2015.
- Nowakowski R., *Correspondance*, Bodzentyn: Liberatorium 2011
- Nowakowski R., *Coś w rodzaju kryminału somnambulicznego czyli 33 część Nieopisania świata*, Bodzentyn: Liberatorium 2018.
- Nowakowski R., *Cztery rzeczy o wodzie*, Bodzentyn: Liberatorium 2015.
- Nowakowski R., *Dlaczego moje książki są takie jakie są, w: Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków: Universitas 2002, s. 219–229.
- Nowakowski R., *Libro 2N*, Bodzentyn: Liberatorium 2011.
- Nowakowski R., *Nieopisanie świata część XVII*, Bodzentyn: Liberatorium 2006.
- Nowakowski R., *Nieposkładana teoria sztuki*, Bodzentyn: Liberatorium 2009.
- Nowakowski R., *Nieznaki drogowe*, Bodzentyn: Liberatorium 2007.
- Nowakowski R., *Norway to Kvikako*, Bodzentyn: Liberatorium 2011.
- Nowakowski R., *Tajna kronika Sabiny*, cz. 3: *Piąta jesień*, Bodzentyn: Liberatorium 2012.
- Nowakowski R., *Ulica Sienkiewicza w Kielcach*, Bodzentyn: Liberatorium 2009.

Opracowania

- Bernacki P., *Polska książka artystyczna po 1989 roku w perspektywie bibliologicznej*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT 2020.
- Bolter J.D., *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, przeł. A. Małecka, M. Tabaczyński, Kraków: Korporacja Ha!art 2014.
- Chawrińska I., *Korekta za pomocą literówki. Liberatura w kontekście rozważań genologicznych*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2016, nr 32, s. 27–42.
- Dawidek Gryglicka M., *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków: Korporacja Ha!art 2012.
- Hendryk E., *Liberatura – o nowych aspektach dialogu między literaturą i sztuką*, „Rocznik Komparatystyczny” 2014, nr 5, s. 395–411.

- Hochuli J., *Detal w typografii*, przeł. A. Buk, Kraków: d2d.pl 2018.
- Ile stron ma liberatura? Z Katarzyną Bazarnik i Zenonem Fajferem rozmawia Adam Poprawa*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 44.
- Lebda M., *Typograficzne przestrzenie poezji*, w: *Typograficzne przestrzenie tekstu*, red. K. Starachowicz, J. Knap, Kraków: LIBRON 2014, s. 125–141.
- Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, red. M. Górską-Olesińska, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 2012.
- Łubocki J.M., *Krój dedykowany – nowy typ krojów pisma*, w: *Typograficzne przestrzenie tekstu*, red. K. Starachowicz, J. Knap, Kraków: LIBRON 2014, s. 267–279.
- Marek-Łucka M., *Typografia – grafia*, w: *Typograficzne przestrzenie tekstu*, red. K. Starachowicz, J. Knap, Kraków: LIBRON 2014, s. 17–29.
- Markowski M.P., *Nicość i czcionka*, w: S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków: Korporacja Ha!art 2005, s. 7–23.
- Przybyszewska A., *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2015. DOI: <https://doi.org/10.18778/7969-617-4>
- Rypson P., *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej 2000.
- Tomaszewski A., *Architektura książki dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa: Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego 2011.
- Triumf typografii*, przeł. M. Komorowska, wybór i oprac. H. Hoeks, E. Lentjes, Kraków: d2d.pl 2017.

Agnieszka Rybarczyk

Zróżnicowanie języka formy: wizualno-werbalny charakter kolekcji Liberatura ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu na podstawie wybranych przykładów

Streszczenie. W artykule omówione zostały wybrane przykłady dzieł liberackich (Liberatura) z perspektywy komunikacji werbalnej i komunikacji wizualnej. Szczegółowa analiza dotyczy utworów Anne Carson (*Nox*), Herty Müller (*Strażnik bierze swój grzebień*), Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik (*Oka-leczenie*), Stéphane’a Mallarmégo (*Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*) oraz Radosława Nowakowskiego (m.in. cykl *Nieopisanie świata*). Werbalność i wizualność tych dzieł przenikają się i nakładają na siebie, budując dodatkowe znaczenia i poszerzając możliwości interpretacyjne, a wielość przyjętych przez autorów rozwiązań zaskakuje. Formalna innowacyjność, dopasowana do treści, każdorazowo wspiera sensy obecne w danym utworze, wpływa także na zmianę jego odbioru przez aktywizowanie procesu lektury.

Słowa kluczowe: liberatura, przestrzeń, werbalność, wizualność, typografia, nielinearność, fizyczność dzieła.

Tekst wpłynął do Redakcji 22 sierpnia 2023 roku.

