

Wywiad z Radosławem Nowakowskim,
przeprowadzony w foyer Biblioteki
Jagiellońskiej w Krakowie 4.04.2024 roku,
na parę godzin przed wernisażem wystawy
artysty pt. *Zawsze pomiędzy poza nad –
książki Radosława Nowakowskiego*
(5–29.04.2024)

ABSTRACT. Monika Błaszczak, *Wywiad z Radosławem Nowakowskim, przeprowadzony w foyer Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie 4.04.2024 roku, na parę godzin przed wernisażem wystawy artysty pt. „Zawsze pomiędzy poza nad – książki Radosława Nowakowskiego” (5–29.04.2024)* [An interview with Radosław Nowakowski, conducted in the foyer of the Jagiellonian Library in Kraków on 4.04.2024, a couple of hours before the opening of the artist's exhibition entitled *Always between beyond above – books by Radosław Nowakowski (5–29.04.2024)*]. „Przestrzenie Teorii” 41. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 277–302. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.41.15>.

The interview with Radosław Nowakowski is a record of a conversation conducted by Monika Błaszczak before the opening of the exhibition of the artist's works entitled *Always between beyond above – books by Radosław Nowakowski (5–29.04.2024)* at the Jagiellonian Library in Kraków. Nowakowski is a versatile creator, author of art books, essays, hypertext novels, actions, installations, exhibitions, performances, as well as a publisher, translator and musician. The interview was devoted to all aspects of his work, with a key emphasis on liberatory works and artistic books that co-created the Kraków exhibition.

KEYWORDS: Radosław Nowakowski, liberature, art book, exhibition, vernissage, interview

„...moim zadaniem jest zrobienie książki najlepiej jak potrafię, najpiękniej jak potrafię, najuczciwiej jak potrafię, bo wtedy ona ma pewną taką moc wewnętrzną. Jeślibym zaczął coś kombinować, oszukiwać, to natychmiast to się odbije czkawką, bo sztuka jest wredna, nie przepuści artyście”.

Radosław Nowakowski

M.B.: Miło mi poznać twórcę, o którego pracach opowiadam na co dzień studentom na zajęciach na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

R.N.: Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu ostatnio kupiła ode mnie trzynaście moich książek, więc mają komplet.

[Sprawdziłam – w katalogu Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu wyświetlają się 62 pozycje powiązane z Radosławem Nowakowskim].

M.B.: To muszę do nich zajrzeć. A które książki pan im udostępnił?

R.N.: Wszystkie te, których jeszcze nie mieli. Kilkanaście lat temu ktoś pisał pracę magisterską o liberaturze, nie pamiętam nazwiska. Ta pani zorganizowała też dużą wystawę różnych książek, wśród których znalazło się kilka moich. Zaprosiła mnie. Przyjechałem i miałem coś w rodzaju wykładu. Wystawa była zrobiona we wspaniałej, ogromnej przestrzeni; to chyba był strych albo ostatnie piętro gmachu biblioteki. Biblioteka zakupiła wystawę, więc także i moje książki. Potem dokupili resztę. I tak co jakieś dwa–trzy lata zgłaszają się po kolejne moje książki.

M.B.: Ale nie jest to jakoś mocno wyeksponowane, muszę przyznać. Gdy pytam studentów, czy wiedzą, co to jest liberatura, to z reguły odpowiadają, że „coś tam wiedzą”, ale nie potrafią podać żadnych tytułów ani nazwisk. Nie jest to mocno popularyzowany nurt, więc my, badacze, pracujemy nad tym, żeby liberatura docierała do świadomości większej liczby odbiorców. Po tej wstępnej, takiej nieco rozpoznawczej części naszej rozmowy najpierw chciałam zapytać pana, choć może to takie sztampowe pytanie: czy ma pan jakąś swoją jedną ulubioną książkę ze swojego dorobku? I dlaczego właśnie ta zasłużyła na miano ulubionej? Czy to trudny wybór? Ja osobiście najbardziej lubię *Ulicę Sienkiewicza w Kielcach*, bo wymaga spaceru polisensorycznego i lektury performatywnej, odbioru w ruchu, współtwórstwa, a to najbardziej cenię w procesie odbioru różnych tekstów kultury.

R.N.: Hm, trudno byłoby wybrać.

M.B.: Ale zadałam teraz pytanie.

R.N.: To inaczej odpowiem. Byłem bardzo, bardzo zadowolony po zrobieniu książki, która nie ma tytułu, bowiem tytułem jest rysunek [śmiech], tak się odważyłem, a w podtytule jest *Szkarpawa*.

M.B.: A jest ona na pana stronie Liberatorium?

R.N.: Tak, i jest też już w bibliotece w Poznaniu. A dlaczego najbardziej ją lubię? Ponieważ... jakoś tak wszystko w niej wyjątkowo dobrze się poskładało: pomysł, tekst, rysunki. Bardzo byłem zadowolony ze strony wizualnej, kiedy ją robiłem ze trzy lata temu, i jestem do tej pory. Skąd podtytuł *Szkarpawa*? Znajomi namówili nas, żebyśmy wynajęli

łódkę motorową, taki mały stateczek, i popłynęli Wisłą przez Żuławy. Szarpawa to nazwa jednej z odnóg Wisły. Spędziliśmy na tej łódce tydzień. Dopłynęliśmy do Gdańska, potem nad morze, na sam koniuszek delty Wisły, potem do Elbląga. W związku z tym, że znajomy był kapitanem i sternikiem, ja siedziałem obok, niby nawigowałem, ale cały czas coś rysowałem, prawie bez przerwy, jakbym kręcił film. Ale jak potem popatrzyłem na te rysunki, to pomyślałem, że kiepskie wyszły, jakieś takie bazgroły, chyba za szybko je robiłem i coś się nie przyłożyłem... Kiedy później zacząłem je składać w książkę, to się okazało, że pasują idealnie.

M.B.: I najpierw były rysunki?

R.N.: Tak, najpierw były rysunki. I właśnie tu dotykamy całego procesu robienia książki.

M.B.: Właśnie o to też chciałam zapytać. Czyli jak jakiś pomysł panu przychodzi do głowy, to jest to od razu taka globalna wizja? Gdy tworzy pan nowe dzieło liberackie, to co jest pierwsze: pomysł plastyczny czy literacki? Forma czy treść? Czy też dzieje się to jednocześnie na obu polach?

R.N.: W głowie dzieje się wszystko naraz. Powstaje globalna wizja. I potem tę globalną wizję trzeba z głowy wyciągać po kawałku, bo w całości się nie da. To kłopot, pewnego rodzaju ból egzystencjalny; można książkę wymyślić w jednej chwili, ale w jednej chwili nie powstanie.

M.B.: Rozumiem, że to tylko kwestia wykonania, tego, że nie da się tego zrobić symultanicznie.

R.N.: Nie da się. Dziwne to, bo czytając, da się książkę percypować symultanicznie, otwiera ją pani i widzi całość: tu rysunek, tu tekst, kompozycja strony; od razu można coś przeczytać. Co więcej, widzimy od razu całe pole tekstu. Więc niby czytamy linearnie, ale w zasadzie podglądamy też to, co jest w ostatniej linijce i tak dalej.

M.B.: Takie fotograficzne spojrzenie, prawda?

R.N.: Tak. Natomiast pisać muszę słowo po słowie. *Szarpawa* ma poniekąd strukturę filmu. U góry rysunki, na dole tekst, w zasadzie każda strona to jakby kadr z filmu. Tak, bardzo lubię tę książkę. Ale mam też takie, których nie lubię.

M.B.: Poproszę o przykład i uzasadnienie: dlaczego pan nie lubi?

R.N.: Podejźmy do gabloty.

[Podchodzimy do gabloty będącej częścią wystawy].

Nieopisanie góry to jest książka, którą zarazem lubię i nie lubię. Jest bardzo ciekawa jako koncept, natomiast nigdy mi się nie udało zrobić jej tak, jak powinna być zrobiona, bo nie mam takich technicznych możliwości. Każda kartka jest złożona na pół, a górna połowa prze-

cięta tak, że można ją otworzyć jak okno. Wtedy przechodzimy przez tekst do obrazu albo przez obraz do tekstu. I teraz chodzi o to, żeby poszczególne kartki obracały się i otwierały szeroko, wygodnie, jak to się dzieje w przypadku książki zrobionej ze składek i szytej, a jednocześnie żeby zachować całą tę strukturę okna. Ten egzemplarz jest klejony, więc niby da się go w ten sposób otworzyć, ale zawsze jest ryzyko, że się może rozkleić. Natomiast gdy robię oprawę typu japońskiego, jak w tych książkach obok, wszystko trzyma się mocno, ale takiej książki nie otworzymy szeroko. I tak zmagam się z nią już ponad dwadzieścia lat. Ostatnio zrobiłem jeszcze inną wersję, inaczej oprawioną. Ale też do końca nie jestem zadowolony. Bywają takie książki, które pozostają nierozwiązanymi zagadkami. Zdarzają się też takie jak pierwsza część *Nieopisanie świata*. Jest tam, na drugim końcu wystawy. To dziwna książka, mozaikowa, niezbyt udana, ale bardzo ważna, bowiem w pewnym sensie jest matką wszystkich innych moich książek.

M.B.: Tego w pana dorobku jest dużo – takich wariacji na temat tytułowego *Nieopisanie świata*.

R.N.: To w zasadzie jest cały czas jedna książka o tym tytule. Taki był pierwotny zamysł, że oto mam tytuł *Nieopisanie świata*, a potem tylko dopisuję numerki i z głowy. Ale oczywiście, jak to zwykle bywa, po *Nieopisaniu świata* numer trzy od razu wyskoczył jakiś inny tytuł i teraz jest tak, że jeśli książka ma swój odrębny tytuł, to z tyłu albo pod spodem dopisuję, że to jest na przykład część czterdziesta trzecia.

M.B.: Widzę, że tytuły są dla pana bardzo znaczące, są integralną częścią dzieła.

R.N.: Tak, bywa też tak. W każdym razie ta pierwsza część *Nieopisanie świata* to dosyć chaotyczna książka. Mieszanina różnych pomysłów, które do siebie nie pasują, ale one są zacznem niemal wszystkich późniejszych pomysłów. Bo tam się na przykład pojawiają rozkładane strony-mapy, a ileś lat później powstaje duża książka-mapa. Pojawiają się kolory, ideogramy, rysunki, piktogramy, różne kierunki pisania, rozwidlające się zdania, wiele takich rzeczy, które potem są już konsekwentnie i w pełni rozwijane.

M.B.: Ale mimo to do końca pan nie lubi tej pierwszej części?

R.N.: Nie, nie lubię jej. I oczywiście jest też kwestia taka, że staram się nie czytać jej, kiedy ją drukuję i składam, bo nie chcę się stresować. Teraz pewnie bym ją lepiej napisał, ale co zrobić, to było dawno temu.

M.B.: Jaką formę „książki” pan woli? Słowa „książki” używam tu w cudzym słowie. Czy taką otwieraną, bardziej tradycyjną, czy właśnie na przy-

kład te tuleje? W czym panu lepiej się pracuje i lepiej się wydaje, bo to też pewnie włożony wysiłek ma znaczenie?

R.N.: Jeśli chodzi o pracę, to ten wysiłek zupełnie nie ma znaczenia. Najłatwiej mi się pracuje wtedy, kiedy jest olśnienie, jest pomysł na zasadzie bum-trach-trafiony-zatopiony – i wszystko się zgadza w tej książce, wszystko pasuje.

M.B.: I wtedy nie ma znaczenia, jaka jest forma – czy tuleja, czy „książkowa” bardziej?

R.N.: Nie. Wtedy wiem, że wszystko po prostu, mówiąc kolokwialnie, „siedzi”, nie da się tam nic zmienić, pasuje idealnie, tak ma być. A bywają takie książki, że nic nie pasuje i trzeba się męczyć, ciągle coś tam zmieniać, dorabiać, przerabiać, a i tak ciągle jest coś nie tak. I właśnie one są męczące, nawet jak już są skończone. Potem jak je drukuję i przygotowuję na wystawę, to znowu się zastanawiam: a może jednak coś tu trzeba zmienić, bo to tak tu nie powinno być, mogłoby być inaczej.

M.B.: Czyli taka idea dzieła nieustannie niedokończonego. I tak przechodzimy do pytania o odbiorcę. Kiedy pokazuję studentom liberackie prace, takie klasyczne, typu *Spoglądając przez ozonową dziurę* czy *Oka-leczenie*, to mnie wydają się takie proste w odbiorze, a dla nich jednak ten wysiłek, że trzeba coś otworzyć, zobaczyć z innej strony, pokombinować, nie jest taki oczywisty. Stąd moje kolejne pytanie: jakiego „projektuje” pan odbiorcę, tworząc swoje dzieła? Czego od niego oczekuje? Czy w ogóle jest on w polu pana widzenia?

R.N.: W ogóle nie myślę o odbiorcy. Może to jest nadużycie, ale cały czas myślę o swoich książkach i o robieniu ich trochę tak, jak o pracy naukowca. Naukowiec nie zastanawia się, czy ktokolwiek zrozumie to, co on robi. Jest do rozwiązania jakiś problem, to go rozwiązuje – żaden matematyk nie pomyślałby, że może lepiej nie odkrywać rachunku całkowego, bo będzie dla kogoś za trudny. To jest mój problem jako odbiorcy, to ja muszę to zrozumieć. Ostatnio wreszcie się zabrałem za pomysł, który noszę w głowie od kilku lat, a mianowicie za mały traktacik o płątaniu się kabli. Zainteresowałem się teorią węzłów i topologią, nawet sobie jakąś książkę kupiłem. Znalazłem dużo materiałów w internecie. Zacząłem czytać. I co? I nic. Do pewnego momentu, czyli mniej więcej do końca pierwszej strony, jeszcze coś tam rozumiem, a potem już nie rozumiem, bo język matematyki jest mi obcy, ale to jest mój problem. Owszem, myślenie przestrzenne jest mi bliskie i radzę sobie z tym bardzo dobrze, ale musiałbym znaleźć taką książkę, która kwestię przekształcania brył i płaszczyzn opisywałaby w sposób znacznie bardziej poetycki niż matematyczny. Nie

wiem, czy jest taka książka. Wracając do moich czytelników – jest pomysł, ten pomysł niesie ze sobą jakiś problem, który muszę rozwiązać, i rozwiązuję go. Co więcej, moim zadaniem jest zrobienie książki najlepiej jak potrafię, najpiękniej jak potrafię, najuczciwiej jak potrafię, bo wtedy ona ma pewną moc wewnętrzną. Jeślibym zaczął coś kombinować, oszukiwać, to natychmiast to się odbije czkawką, bo sztuka jest wredna, nie przepuści artyście. Jestem przecież muzykiem od wielu, wielu lat i wiem dobrze, jak to jest na scenie. Tam nie ma miejsca na żadne kunktatorstwo, spekulacje i oszukiwanie, ponieważ to natychmiast słychać, natychmiast czuć, że energia płynąca ze sceny jest fałszywa, coś zaczyna zgrzytać...

M.B.: Czyli pana dzieła mają być wyzwaniem dla czytelnika?

R.N.: Zdaję sobie sprawę z tego, że to jest wyzwanie dla czytelnika, ale co ja mam zrobić? Usprawiedliwiam się w ten sposób, że ja też jestem czytelnikiem. Czytam bardzo dużo i trafiam na książki, które są dla mnie trudne, bo na przykład są bardzo erudycyjne, poruszają się w pewnych rejonach dla mnie obcych, gdzie nie do końca wszystko kojarzę, musiałbym sporo się dowiedzieć, żeby to rozszyfrować. Albo napotykam na symbolikę, która jest dla mnie zupełnie nieczytelna.

M.B.: Albo wiele cytatów, prawda?

R.N.: Tak, albo wiele cytatów. I to jest mój problem; jeśli na przykład książka ma pięć warstw, ja odczytam tylko trzy, to trudno – albo jestem za mało inteligentny, albo za mało pracowałem, albo muszę się głębiej wczytać. Oczywiście zastanawiałem się nad tym, czy nie dołączać do książek instrukcji obsługi. Ale ufam czytelnikowi, to znaczy ufam jego inteligencji. Rozumiem, że pewne rzeczy mogą być dla niego trudne. Obawiam się, że jakbym za dużo podpowiadał, to czytelnik mógłby się poczuć niedowartościowany, że ja go uważam za jakiegoś nie do końca sprawnego umysłowo, że trzeba mu podpowiadać, jak i co wyczytać w tej książce. Zupełnie inną sprawą jest kwestia łamania konwencji, co jest integralną częścią całej mojej strategii twórczej. Sprawą naczelną jest dla mnie wolność, uwalnianie książki od konwencji, konwenansów, rutyny.

M.B.: I uwalnianie czytelnika. Zadaję to pytanie, ponieważ z punktu widzenia teoretyka i badacza coraz częściej nie używam słowa „czytelnik”, tylko „współuczestnik procesu”. Właściwie to jesteśmy takimi sensorycznymi odbiorcami – czy nawet polisensorycznymi – bo przecież nieraz musimy czegoś dotknąć, przewinać, przemieścić się. Kinezyka jest też ważna, na przykład przy *Ulicy Sienkiewicza*, więc to nie jest taki zwykły odbiór. Czytelnicy biorą książkę i ją czytają, a tutaj nie jest to takie proste i wymaga pewnego zaangażowania. Ja osobiście

akurat lubię takie strategie odbiorcze i w teatrze, i w ogóle we wszelkich sztukach, ale wiem, że nie każdy jest pewnie na to gotowy. To jest trudne.

R.N.: Zgadza się. I to czasami nie jest też kwestia samego tekstu, bo okazuje się, że nie piszę w jakiś taki sposób kalamburzasto-tajemniczo-sekretny. Raczej piszę w sposób tradycyjny. Oczywiście wymyślam czasami jakieś słowa. Jednak wiele osób z tych, o których wiem, że czytały moje książki, mówiło, że były zaskoczone tym, że to się da czytać. I że jest dobrze napisane, i w ogóle takie wszystko jest czasami świetne i piękne. Zaraz pani coś pokażę, bo wziąłem parę książek ze sobą.

[W trakcie rozmowy przeglądamy *Traktat kartkograficzny* przywieziony przez autora].

M.B.: Moi studenci postrzegają literaturę trochę jak dzieło sztuki, trochę jak książkę artystyczną – i podważają jej wartość literacką.

R.N.: Jak książka się inaczej otwiera niż normalnie, to jest problem. Albo jeszcze powiem inaczej – otworzyć się da, ale jak ją potem zamknąć?

M.B.: Albo jak przez nią wędrować?

R.N.: Albo na przykład tekst idzie normalnie, a potem nagle trach, gdzieś tam skręca albo coś się z nim dzieje nietypowego, rozsypie się, rozkraczy.

M.B.: A jeszcze u pana są języki esperanto, angielski – to już w ogóle utrudnienie dla odbiorcy.

R.N.: Tak, ale tylko w tej pierwszej *Ulicy Sienkiewicza*. I bynajmniej nie są to tłumaczenia.

M.B.: Czyli jak nie znam esperanto, to się domyślam ewentualnie, co ten tekst niesie ze sobą?

R.N.: Tak, to jest ta warstwa, której się nie odczyta. Stwierdziłem, że trzy równoległe wersje językowe po prostu się nie zmieszczą. Zresztą to jest książka o tym, co dzieje się w głowie kogoś, kto idzie ulicą. Na ulicy zawsze spotyka się różne języki, a że on sam jest dwujęzyczny, to wszystko gdzieś się tam kłębi. W tej nowej *Ulicy Sienkiewicza 20 lat później* już jest oddzielna wersja angielska, bo tam się nie dało już nic pokombinować.

M.B.: Wielojęzyczność to jest wyzwanie dla odbiorcy. Prowokuje też do pytania: dlaczego dla pana jest tak ważne, żeby w pana książkach było więcej języków, a zwłaszcza ciekawa jest obecność esperanto, które nie jest jakoś szczególnie promowane w dzisiejszych czasach?

R.N.: Nie, esperanto to jest romantyczna przygoda. To też jest oddzielna, niezwykle ciekawa w sumie sprawa, ponieważ esperanto chciało być tym, czym jest teraz angielski. Kiedy zaczynałem się uczyć esperan-

to, jeszcze w latach siedemdziesiątych, to pozycja angielskiego była kompletnie inna, niż jest teraz. Nikt wtedy nie wiedział, jak to się potoczy. Przecież nikt jeszcze w ogóle nie myślał ani o komputerach, ani o internecie. Natomiast to się potoczyło tak, jak się potoczyło, i esperanto jest zupełnie niszowe. Pomyślałem jednak, że jak już kiedyś zacząłem te tłumaczenia, to je pociągnę dalej, choć nie dotyczy to już wszystkich książek. Ostatnio jest trochę takich, które są tylko po polsku i chyba nie będzie innych wersji, bo raz, że zrobienie ich byłoby czasochłonne, a dwa, że nie wiem, czy byłbym w stanie je zrobić. Na przykład *Szkarpawa* – jest w niej sporo takich zabiegów językowych, których nie potrafiłbym przełożyć, tylko musiałbym wymyślać coś w zamian, a to już byłaby inna książka.

M.B.: Czy tam są na przykład gwarowe określenia, czy także jakieś specyficzne, trudne do przełożenia?

R.N.: Nie, gwary nie ma. W *Szkarpawie* jest trochę poezji, jest też trochę zabaw z językiem. I pewnie dałoby się, przecież nie takie rzeczy się przekłada. Ale trzeba by poświęcić temu dużo czasu, a jego jest coraz mniej, za to pomysłów w głowie jest jeszcze sporo.

M.B.: To akurat dobrze, że nadal jest tyle pomysłów. Czy obecność tych języków miała charakter jakiegoś eksperymentu, gry z czytelnikiem?

R.N.: To była raczej konieczność – moje książki są oparte na tekście i żeby pojać, dlaczego one są takie, a nie inne, ten tekst trzeba przeczytać, więc kiedy zacząłem jeździć z nimi za granicę, musiałem mieć też inne wersje językowe.

M.B.: Czyli wielojęzyczność jest podyktowana też przez kwestie techniczne i logistyczne?

R.N.: Kiedyś, na początku, w moich książkach było więcej tekstu, były grubsze, większe. Teraz może są trochę mniejsze, chudsze. Ale to nie o to chodzi. Opowiem anegdotę o tym, jak pierwszy raz pojechałem do Oksfordu na Targi Pięknej Książki. To był rok dziewięćdziesiąty ósmy czy siódmy. Zaprezentowałem wtedy moje *opus magnum*, czyli trzecią część *Nieopisania świata*, traktującą o działce w lesie. To była pierwsza wersja tej książki, dosyć monstrualna, trzysta sześćdziesiąt pięć kartek sklejonych w harmonijkę. Znacznie prostsze wersje powstały później. Wziąłem też ze sobą, w ostatniej chwili, jak to określałem: pierwocinę. Pracowałem nad tą książką bardzo długo i kiedy zaczynałem, to jeszcze pisałem na maszynie przez kalkę. Na takich małych karteczkach, które wklejałem na większe kartki, będące jakby warstwą nośną, konstrukcyjną. Chodziło o to, że pisząc na maszynie przez kalkę, robią się w papierze „dzioby”, więc nie mógłbym pisać po obu stronach; czasami kompozycja strony wymagała, żeby pewna jej

część była czysta i pusta, a gdyby był tekst po drugiej stronie, to ta pierwsza byłaby pełna owych „dziobów”. Wtedy wymyśliłem, że będę te karteczki naklejał, ale to była jakaś koszmarna robota. W ostatniej chwili pomyślałem i powiedziałem do żony: „A wiesz co, wezmę to”. Takie to wielkie koromysło, ale co tam, wtedy miałem niewiele książek. Może ktoś się trafi, to opowiem, jak się w PRL-u pracowało. No i trafił się. Stałem na tym moim stoisku i nagle podchodzi taki pan z panią, niepozorny, w zwyczajnym polarku, siwy taki jak ja w tej chwili, i ogląda. Zainteresował się książką o działce, a rozłożona była wersja drukowana na atramentówce. Coś podczytuje, przekłada kartki. I właśnie to jest ten moment, że mógł to przeczytać i to go zainteresowało. Gdybym nie miał wersji angielskiej, toby to wszystko, co się potem wydarzyło, nie nastąpiło. Zaczynamy rozmawiać, on się coraz bardziej interesuje, więc ja mówię, że mam tu jeszcze taką wersję pierwotną. Wyciągam ją, pokazuję, opowiadam, on ogląda, ogląda, ogląda. I nagle pyta: a ile ona kosztuje? Ja mówię, że chyba chodzi o ten egzemplarz wydrukowany porządnie na atramentówce, a on, że nie, że chodzi mu o tę starą, o tę pierwocinę.

M.B.: To rękodzieło przecież.

R.N.: Pytam: „A dlaczego?”. „Bo tamtej to ty sobie wydrukujesz nowy egzemplarz, a tej to już na pewno nie zrobisz”. Mówię: „No tak, nie zrobię”. Odpowiada: „Właśnie, to ile to będzie?”. I ja tak z głupia frant sobie myślę, a co tam: „tysiąc pięćset funtów”. A on na to: „Dobrze”. Po prostu myślałem, że tam zemdleję, bo to dla mnie wtedy była kwota astronomiczna. I wziął tę książkę. To był początek naszej przyjaźni. Choć może przyjaźnią to trudno nazwać, bo widywaliśmy się rzadko, raz na rok, raz na dwa lata; kiedy przyjeżdżałem do Anglii na jakies targi, to on zawsze pojawiał się i kupował prawie wszystko, co miałem. To była jedna z niewielu osób, która w mig pojęła, o co mi chodzi.

M.B.: A kim była ta osoba?

R.N.: Właśnie, kim była ta osoba. Zatrzymałem się wtedy u moich znajomych Anglików, których poznałem chyba rok wcześniej w Londynie też na targach książki i zaprzyjaźniliśmy się. Mieszkali koło Oksfordu. Wracam wieczorem i pytają mnie, jak tam. A ja mówię: „Słuchajcie, sprzedałem książkę, jestem bogaty”. „Tak? To super, to świetnie. A kto kupił?” Mówię, że nie wiem, ale na czeku jest nazwisko. Wyciągam, patrzą, czytają: „To Philip Smith kupił od ciebie książkę?!”. Ja mówię: „Tak, a kto to jest?”. „Człowieku, to jest największy introligator artystyczny w Wielkiej Brytanii!” Potem z Oksfordu pojechałem jeszcze do Londynu, też na targi książki w Barbican Center, gdzie miałem wygłosić niewielki wykład o książce artystycznej w Polsce.

Idę przez hol i widzę wystawę Stowarzyszenia Introligatorów Brytyjskich. Patrzę: Philip Smith i dwie kunsztownie oprawione przez niego książki: *Moby Dick*, wydanie jeszcze chyba z lat dwudziestych czy trzydziestych, i jeszcze jakaś jedna praca. *Moby Dick* kosztował osiem tysięcy funtów, a druga książka około trzech tysięcy. Moje tysiąc pięćset prezentowało się dosyć skromnie. Pieniądze nie są w tej historii najważniejsze. Philip przysłał mi potem list, w którym zaproponował, że jeśli uda mi się znaleźć inną formę dla tej książki, łatwiejszą, to on gotów jest zaproponować ją jakiemuś wydawnictwu, ponieważ uważa, że to jest znakomite dzieło i powinno być wydrukowane w nakładzie, tylko oczywiście nie w postaci gigantycznego *leporello*, ponieważ jest to po prostu technicznie niemożliwe. I wtedy wpadłem na pomysł zrobienia dwuksięgu, gdzie dwie oddzielne książki, część dzienna i część nocna, są sklejone plecami i całość obraca się jak klepsydra. Za pieniądze, które zarobiłem od niego, kupiłem dużą drukarkę A3 i na niej mogłem ten pomysł zrealizować. Zrobiłem to i wysłałem. I on rzeczywiście to zaniósł do bardzo dobrego wydawnictwa Thames and Hudson, z którym współpracował zresztą przy różnych okazjach. Niestety, nic z tego nie wyszło. Piękny list napisał z rekomendacją. Oczywiście wiadomo, że trzeba by jeszcze popracować nad książką od strony czysto językowej; angielski nie jest moim językiem ojczystym. Po miesiącu książka wróciła, więc śmiałyśmy się, że pewnie nikt do niej nie zajrzał.

M.B.: Wydawnictwo pewnie się wystraszyło formy?

R.N.: Pewnie wszystkiego. Chyba mieli w biurze wagę i stwierdzili, że za ciężka. Bo skoro odpowiedź przysłała po miesiącu, to znaczy, że nikt jej nie czytał; wiadomo przecież, że to z reguły trwa dużo dłużej.

M.B.: Tu właśnie dochodzimy do pytania o definicję liberatury. Pojawiło się w naszej rozmowie pojęcie książki artystycznej, a Zenon Fajfer różni te dwie formy, uważając, że książka artystyczna a liberatura to nie to samo. Na czym, pana zdaniem, polegałaby różnica między nimi?

R.N.: Tak, na początku Zenek był bardzo ortodoksyjny.

M.B.: Jak się czyta *Aneks do Aneksu słownika terminów literackich*, to ta definicja jest dosyć skrupulatnie sformułowana.

R.N.: Tak, zresztą miał w tym ortodoksyjnym podejściu dużo racji. Dla mnie granica między liberaturą a książką artystyczną była i jest znacznie bardziej rozmyta. Ja zaczynałem przygodę z książkami pod koniec lat siedemdziesiątych. Chodziłem do różnych wydawnictw, ale trudno było oczekiwać, że moje zwariowane pomysły spotkają się z akceptacją, więc zacząłem robić książki sam. Dopiero kiedy poznałem się

z Tryznami, z Alicją Słowikowską, z powstającym środowiskiem zajmującym się książką artystyczną i pięknym drukiem, poczułem, że to, co robię, znajduje tam zrozumienie. Miałem jednak świadomość, że książka artystyczna, tak jak jest rozumiana w Polsce, to jest jednak coś innego. Blżej mi do liberatury.

M.B.: Dzisiaj chyba też tak jest, że robi pan wszystko sam? Czy zdarzyła się jakaś współpraca z wydawnictwem?

R.N.: Robię wszystko sam. Chociaż na pewno dałoby się coś zrobić z kimś, *Ulica* była wydana przecież normalnie w nakładzie pięciuset egzemplarzy. Jednak stwierdziłem, że nie chce mi się tłumaczyć, wyklócać się, przekonywać, skoro mogę sam wszystko zrobić. Zawsze te piętnaście czy trzydzieści książek to więcej niż jedna. Poza tym jak już tak siedzę na tej mojej wsi, to coraz mniej mi się chce jeździć do miasta.

M.B.: Zastanawiałam się, czy gdyby pana dzieła pojawiły się na półkach księgarskich w tysiącach egzemplarzy, to czegoś jednak im by to odebrało, jakiejś ich unikatowości? Choć z drugiej strony dotarłoby może do większej ilości odbiorców?

R.N.: Też sobie o tym pomyślałem. Czasami wchodzę do księgarni, oglądam książki i próbuję wyobrazić sobie, że gdzieś tu są moje książki, to mi się to bardzo dziwne wydaje. Niewyobrażalne.

M.B.: Zniknęłyby pewnie wśród tych półek. A nie kusilo pana nigdy, żeby pójść trochę w masowość?

R.N.: Raczej nie. Chociaż były próby. Ale jak czułem, że jest jakiś opór, to się od razu wycofywałem. Myślę sobie: „A co tam, roboty mam tyle, to lepiej czas poświęcić i energię na jakieś swoje następne rzeczy”. Chociaż wiem, że przecież jest sporo książek, które mają taką formę, że spokojnie, bez żadnego problemu można by je wydać w sposób mniej lub bardziej standardowy.

M.B.: Zastanawia mnie też takie zjawisko, że literatura dziecięca jest wydawana w najróżniejszych formatach, rozkładana itp. i tutaj nie ma oporu ze strony wydawnictw. [Sama mam synów w wieku 5 i 9 lat, z którymi literaturę dziecięcą przerabiamy w każdych ilościach]. Książki dla dzieci zasypują wręcz rynek, choć należy pamiętać, że są różnej jakości graficznej i treściowej. A w przypadku literatury dla dorosłych sytuacja wygląda już zupełnie inaczej.

R.N.: To jest bardzo słuszna uwaga. I teraz pociągnę wątek mojego intrologatora. Otóż kiedy się pojawiła pierwsza *Ulica Sienkiewicza*, pojechałem z nią znowuż do Oksfordu. Philip zakupił książkę, ale przyprowadził też swojego znajomego, który nazywał się Roy Harris i był znanym językoznawcą; pracował na uniwersytecie w Oksfordzie i zajmował się teorią pisma. On też kupił *Ulicę*. Rozmawialiśmy

trochę, a potem wymienialiśmy listy. I on przysłał mi swoją książkę, *The Signs of Writing* – świetną, znakomitą, właśnie o teorii pisania. Nawet przymierzałem się do tłumaczenia. Myślałem o Uniwersytecie, ale jakoś skonfliktowałem się z nimi, a zresztą oni nie byli zbyt entuzjastycznie nastawieni do tego pomysłu, więc nic z tego nie wyszło. Wtedy pomyślałem chytrze w ten sposób: „Jeśli zaproponuję mu przetłumaczenie książki i może mi się uda ją wydać tu, to może jak podeślę mu mój *Traktat kartkograficzny* po angielsku, to on wyda go tam”. I wysłałem mu egzemplarz po angielsku, a odpowiedź była bardzo interesująca i znamienna: fajna książka, świetna, wszystko okej, ale niestety u nas w wydawnictwie od dwustu lat książki składa się tylko i wyłącznie z cionką Baskerville i nie ma od tego odstępstwa [śmiej]. No, cała Anglia w pigułce, ale właśnie tu jest kwintesencja też tego, o czym pani mówi, że książka dla dorosłych nie może wyglądać jak książka obrazkowa dla dzieci. Czytała pani ten traktat?

M.B.: Przeglądałam w wersji elektronicznej. Korzystam z tej pierwszej wersji, bo tam są ciekawe sformułowania też dla moich studentów na temat tego, czym jest liberatura, czym jest tworzenie. Uważam, że to jest w ogóle kompendium wiedzy o liberaturze i pana podejścia do książki.

R.N.: Wziąłem go, bo pomyślałem, że pani się może tym zainteresuje. To jest nowe wydanie, drugie. Bo stwierdziłem, że pierwsze było robione dwadzieścia lat temu, sporo książek zdażyłem zrobić w tym czasie, więc warto by to uzupełnić, może jeszcze dodatkowo pewne rzeczy wyjaśnić. Zresztą ta nowa już jest w bibliotece w Poznaniu. Początek jest taki sam prawie jak w tej pierwszej, ale potem już jest sporo zmian. Przecież tu nie ma żadnego technicznego problemu z wydaniem, skład jest gotowy, można czytać, poprawić jakieś błędy, jeśli są.

M.B.: Lepiej nie dawać do wydawnictwa, boby wszystko poprawili. Moja książka naukowa jest teraz przygotowywana do druku w wydawnictwie i co chwilę pyta mnie redaktor, czy to tak ma być, czy takie słowo jest dobrze zapisane itp.

R.N.: Ale to jest wszystko do przedyskutowania i można walczyć. Kiedyś rozmawiałem z moją znajomą z Kanady, która co prawda jest po architekturze, ale bardziej się zajmuje teorią przestrzeni, zwłaszcza przestrzenią miejską. Przygotowywała wtedy pracę o neonach i grafitti. Mówiła mi tak: „Słuchaj, jeżdżę po całym świecie, dokumentuję, mam tych zdjęć mnóstwo, a okazuje się, że w pracy, którą mają mi wydać na uniwersytecie, mogę zamieścić tylko trzy czy cztery zdjęcia, i to czarno-białe, a reszta musi być opisana. Jaki to ma sens, żebym opisywała to, co widzę, zamiast zająć się analizą samego zjawiska?”.

M.B.: Czyli pan sam wydaje swoje książki?

R.N.: Tak, wszystko robię sam u siebie w domu.

M.B.: A w ilu egzemplarzach?

R.N.: Już od kilkunastu lat jest tak, że stawiam datę. O, tutaj jest, zapisana odręcznie. Ten egzemplarz był zrobiony siódmego lutego dwa tysiące dwudziestego czwartego roku. Czyli on jest w miarę świeży. Jeśli chodzi o numerowanie, to do pewnego momentu nad tym panowałem, a potem pogubiłem się, więc stwierdziłem, że lepiej egzemplarze dawać.

M.B.: Przy takiej ilości to zupełnie zrozumiałe. I pan też sam swoje książki wrzuca na autorską stronę Liberatorium?

R.N.: Tak, sam robię tę stronę.

M.B.: Jednym słowem: twórca totalny literatury totalnej.

R.N.: Wracając jeszcze do tłumaczeń: zdaję sobie oczywiście sprawę z mankamentów tego proceduru. Ale co mam robić? Musiałbym komuś je zlecić, potem zapłacić za robotę, a nie mam na to pieniędzy. Prosić znajomych nie wypada, to przecież nie jest hop-siup. Mógłbym poprosić o przetłumaczenie strony, ale nie dwustu stron, i to jeszcze pokrętnego tekstu. Jak tłumaczę z siebie samego, to mogę robić, co chcę. Jeśli wiem, że coś jest nieprzetłumaczalne, to sobie wymyślam nowe, inne słowo, które brzmi dobrze po angielsku, a z kolei jest nieprzetłumaczalne na polski. Mogę przeinaczać, kombinować, bawić się, zonglować własnymi tekstami. Nie mogę tego robić, tłumacząc czyjś tekst.

M.B.: My, literaturoznawcy, mówimy, że tłumacz to jest drugi autor, że to jest współautorstwo tak naprawdę. To jest ogromna odpowiedzialność. Kiedyś zajmowałam się takim twórcą, Samuelem Beckettem, który sam tłumaczył i pisał po angielsku, po francusku, po niemiecku. I to jest ta swoboda twórcza, na którą mógł sobie pozwolić. Potem jednak przy tłumaczeniu na polski przez Antoniego Liberę pojawiły się rozbudowane przypisy ze względu na znaczące imiona albo rzeczy, które są nieprzekładalne, tak jak pan mówi. To jest ta trudność. Zna pan Samuela Becketta?

R.N.: Oczywiście. W oryginale i w przekładach.

M.B.: *À propos* tych czcionek, takiej zabawy typografią, to dlaczego „B” w słowie „liberatura” leży?

R.N.: Bo wtedy przypomina troszkę książkę [śmiech]. Jest też inna wersja, też z literką „B” – oglądaliśmy tę książkę – w *Nieopisanii Góry*. Powstało *Drugie Nieopisanie Góry*, które jest z rysunkami, a to jest ze zdjęciami. *Drugie Nieopisanie Góry* z rysunkami ma dosyć tradycyjną formę i inne proporcje, jest bardziej horyzontalne. Mam mnóstwo

ścinków, kartek, kartonów, które chomikuję, a potem wykorzystuję do rysunków, i one mają często format wydłużonego prostokąta – idealnie mi pasowały do pejzaży, do widoków na Łysicę. I tam użyłem nie tego logotypu typograficznego, lecz namalowanego odręcznie „B”, które położone przypomina kształtem Łysicę, czyli górę, którą widzę z domu. Ale głównie chodzi o to, że „B” przewrócone na plecy to właśnie taka otwarta książka.

M.B.: Chciałam jeszcze pana zapytać o jakąś nić łączącą pana twórczość muzyczną z liberacką. Czy jest jakaś, czy to się ze sobą wiąże, czy to są dwa odrębne światy? Dzisiaj w pociągu pięć godzin z Poznania do Krakowa słuchałam zespołu Osjan, bo jakoś nigdy nie poznałam pana twórczości od tej strony. Dopiero czytając biogram, odkryłam, że to tyle znanych nazwisk pojawia się i pojawiało w tej grupie. I stąd moje pytanie: czy to tworzy jakąś całość?

R.N.: Legenda [śmiej]. Przyjdzie teraz na wernisaż ojciec założyciel, Jacek Ostaszewski... Pół roku temu mieliśmy z moim bratem dużą wystawę w nowym budynku BWA w Kielcach. Zajęliśmy całą galerię: ja piwnice, a brat parter. Co ciekawe, brat ostatnio robił takie specyficzne kolaże połączone z rysowaniem, do których używał ścinków z kartonów z moich okładek.

M.B.: To takie eko.

R.N.: Tak, tak. Mnóstwo mam tych ścinków i czasami tworzą one rzeczywiście piękne zestawienia kolorystyczne, tylko trzeba to umieć dostrzec, odkryć i potem jeszcze skomponować. Jest wernisaż, patrzymy, a tu sam szanowny pan Wojciech Waglewski z małżonką się pojawił.

M.B.: Czyli te światy się jakoś przenikają.

R.N.: Być może to nie przypadek, że w tytułach utworów i płyt Osjana pojawia się słowo „księga”: *Księgi Deszczu*, *Księga Wiatrów*, *Księga Liści*, *Księga Chmur*... A tak na poważnie, to cała idea Osjana polega na tym, żeby stworzyć własną muzykę, własny język muzyczny, bo wbrew pozorom Osjan nie jest zespołem etniczno-folkowym. Rozłożyć muzykę na fundamentalne cegiełki, a potem zbudować z nich własny domek albo pałac, albo cokolwiek innego. Najłatwiej to zademonstrować w warstwie rytmicznej, odnosząc się do najprostszej arytmetyki. Podstawowym budulcem wszystkich struktur rytmicznych jest dźwięk i pauza. Z tych dwóch elementów możemy utworzyć cztery kombinacje: pam pam, pam m, m pam, m m – i tyle. Przy trzech elementach mamy osiem kombinacji. Dwójka i trójka to dwa podstawowe moduły; czwórka, piątka, szóstka, siódemka i dalej – to wszystko są kombinacje tych dwóch podstawowych modułów. Potem na tę arytmetykę nakładamy następne warstwy: dynamikę, faktury, struktury, me-

tra, tempa, interpretacje, artykulację, barwy, czyli: głośniej, ciszej, wolniej, szybciej, gęściej, rzadziej itd. To Jacek wymyślił tę metodę, a testował ją na mnie.

M.B.: Pan gra głównie na bębnach?

R.N.: Tak, na bębnach. Ale ostatnio zaciekle ćwiczę na klawesynie. Kupiłem klawiaturę cyfrową i tam mam klawesyn, bo to mój ukochany instrument. Nie stać mnie na prawdziwy klawesyn, bo kosztuje majątek. Nigdy nie było w Osjanie tak, żebyśmy na przykład studiowali jakąś konkretną muzykę i próbowali ją potem grać, na przykład japońską albo kubańską. Jeśli nawet pojawiały się jakieś elementy, które można było przypisać konkretnej muzyce lub stylowi, to na zasadzie zasłyszzenia, pewnej fascynacji, otacza nas przecież morze dźwięków; czasami były to zbieżności wynikające stąd, że po prostu pewne rozwiązania są uniwersalne. W różnych miejscach globu ziemskiego ludzie mogli wpaść na te same pomysły. Skale używane na Podhalu są też używane w Indiach, zaś mistrz gry na samisenie niekiedy brzmi jak bluesman z delty Missisipi i to są zwykle koincydencje. Ja miałem jeszcze o tyle wdzięczniejsze pole manewru, ponieważ grałem na bębnach ręcznych, jak to kiedyś ładnie określił pewien chłopczyk. Gram na kongach, czyli na karaibskim instrumencie, więc powinienem studiować kubańskie rumbi albo brazylijskie samby, albo coś tam jeszcze innego. Wiadomo, że kongi są pokrewne bębnom afrykańskim, bo stamtąd pochodzą, zatem może należałoby zagłębić się w muzykę afrykańską. Ale po co? Oni i tak będą to grać lepiej, bo to jest muzyka, która wyrasta bezpośrednio z ich ziemi. Mieszkam w Łysogórach i one wibrują inaczej niż Kilimandżaro, w związku z tym powinienem szukać raczej tutaj. Góra, którą widzę z domu, jest tak a nie inaczej pofalowana i to też jest jakiś konkretny rytm. Ptaki śpiewają tak, jak śpiewają, ludzie chodzą inaczej itd. Zresztą jest taka zabawna historia. Pod koniec lat siedemdziesiątych byłem w Niemczech i zapisałem się na warsztaty bębniarskie prowadzone przez muzyków z Ghany. Jak się zresztą okazało, prowadził je jeden z rzeczywiście wybitnych ich perkusistów. I oni zaproponowali uczestnikom na początek proste ćwiczenie, żebyśmy się rozluźnili i poczuli swojsko: maszerujcie wkoło na lekko ugiętych nogach, jakbyście szli z dzidą zapolować na słonia.

M.B.: Tylko my tego nie znamy.

R.N.: No właśnie. I tak sobie pomyślałem: „Przecież nikt z moich przodków nie polował z dzidą na słonia; to chyba nie jest dobre miejsce dla mnie, ja inspiracji muszę szukać gdzie indziej”.

M.B.: W górach, w których pan mieszka?

R.N.: Tak. Bo to jest też związane z mową. Każda mowa ma swój rytm i tym się nasiąka. Pamiętam, jak kiedyś byłem w chińskim barze na Manhattanie, na tyle małym, że świetnie było słycać rozmowy na zapleczu w kuchni. Nagle poczułem się tak, jakbym słuchał płyty z klasyczną muzyką chińską na lutnię pipa. To jest ten problem, który wszyscy mają z Chopinem. Na ostatnim Konkursie Chopinowskim uczestników zaproszono na warsztaty tańców ludowych, gdzie mieli okazję nauczyć się i potańczyć mazurki, oberki, polki, polonezy. Bo owszem, można ich słuchać, ale te utwory są związane z ruchem, z ciałem. I to szukanie własnego języka, budowanie przestrzeni książki z fundamentalnych cegiełek to jest ta wspólna rzecz z Osjanem. Pewnie dlatego dwadzieścia parę lat temu w pokoju gościnnym w polskim konsulacie w Sztokholmie, gdzie byłem z wystawą Polskiej Sztuki Książki, przyszedł mi do głowy pomysł na taki wykład: co jest przed książką, co jest w książce i co jest za książką. Bo mamy książkę ograniczoną okładkami, ale to nie jest tak, że nic nie ma przed nią ani nic nie ma za nią. Ona też jest w jakimś kontekście – to może być pomysł, idea, która się w niej materializuje, a potem za tą książką jest kontekst wielu książek, całej biblioteki, jakiejś nadksiążki, w którą układają się moje książki. A w książce co jest? – pusta strona, czyli to, co pisarz o papierze wiedzieć powinien, bo papier, jak się okazuje, znaczy (choć zwykle przyjmuje się milcząco, że papier nic nie znaczy). Ważna jest kwestia, jakiego papieru użyć. I potem na tym papierze się pojawia znak pierwszy – to może być litera, może być kropka; potem pojawia się słowo, potem zdanie, potem akapit, potem cały tekst na stronie, potem jest kartka, która ma dwie strony, potem jest zbiór kartek itd., itd. I oczywiście gdzieś tam pojawiają się nagle, tak jak w tej muzyce, a to metafora, a to epitet, a to fraza, a to...

M.B.: Na przykład te pauzy, o których pan mówił.

R.N.: Właśnie. A to te ilości kropek nieszczęsne.

M.B.: Tak. Trzykropek to nie to samo co wielokropek, tak?

R.N.: Tak. Z ogromną satysfakcją przeczytałem kiedyś taką historię. Ukazała się jakiś czas temu świetna książka Roberta Bringhursta o typografii. Miałem ją tłumaczyć, ale musiałem dokończyć coś innego, a termin był dosyć naglący i ktoś inny to wziął. Ale potem kupiłem tę książkę, naprawdę świetną, i w niej znalazłem taką opowieść o Williamie Faulknerze. Po jego śmierci postanowiono wydać dzieła zebrane, porządnie, rzetelnie. Sięgnięto do jego maszynopisów i okazało się, że Faulkner stworzył własną interpunkcję, wymyślił sobie między innymi to, że jak jest dłuższa pauza, to postawi więcej kropek, jak krótsza pauza, to mniej kropek. Podobno odbyła się burzliwa dyskusja,

co tu zrobić, czy uhonorować wybitnego noblistę i nagiąć gramatykę angielską, czy jednak nie. Wygrała gramatyka i Faulknera poprawili, nie pozwolili na kropkowe szaleństwo. Wracając do wcześniejszych kwestii, jesteśmy na przykład w sekcji zdania. Pamiętam ze szkoły, że były zdania proste i zdania złożone współrzędnie i podrzędnie. Ale nic w szkole nie mówiono na przykład o zdaniach wznoszących się ani opadających.

M.B.: O intonacji wznoszącej się i opadającej to jeszcze się zdarza.

R.N.: Tak. Albo o zdaniu falistym, skłębionym czy poplątanym, o trójkątnym albo kwadratowym też w szkole nie mówiono. A dlaczego by nie? Przecież jeśli biegnie linijka, to może biec w bardzo różny sposób. To tak, jakby nasza gramatyka zupełnie nie uwzględniała wizualnej strony.

M.B.: Albo traktuje to tylko jako eksperyment i ciekawostkę.

R.N.: O czym między innymi Roy Harris pisał w swoich *Signs of Writing*, gdzie wręcz postulował, że język pisany powinien być traktowany oddzielnie od języka mówionego i że nie powinno się do badania języka pisanego używać aparatu, jaki został wykształcony do badania języka mówionego, bo to nie do końca jest to samo.

M.B.: Ale opowiadamy o literaturze i nie jest to takie proste.

R.N.: Oczywiście można dyskutować z tą tezą, ale uważam, że naprawdę daje ona do myślenia. Pamiętam przecież, jak czytałem *Pamiętnik znaleziony w Saragossie*, i w pewnym momencie Potocki pisze coś takiego, że te wszystkie teksty powinny być tutaj umieszczone w kolumnach, ponieważ te opowieści dzieją się równolegle.

M.B.: To jest problem powieści symultanicznej, jak zapisać taką narrację.

R.N.: Coetzee dał sobie z tym radę, bo *Zapiski ze złego roku* to są trzy równoległe opowieści na stronie. Oczywiście teraz jest łatwiej, skład komputerowy umożliwia naprawdę wiele.

M.B.: Hipertekstowo też pan stworzył parę rzeczy. Jak pan traktuje tę swoją działalność – czy to jest tylko takie uzupełnienie, eksperyment, czy jest to jednak dla pana materia, tworzywo, medium, które daje większe możliwości? Próbowałam przeczytać *Koniec świata według Emeryka*; jest to ciekawy eksperyment, ale ciężko mi się to czytało – klikanie, klikanie i klikanie. Nie jestem tiktokowa, więc dla mnie to klikanie w procesie odbioru jest trudne.

R.N.: Tak, zgadza się. To właśnie jest problem. *Emeryk* jest zamknięty, skończony, zapętlony. Ciekawsza jest *Liberlandia*, bo to jest projekt otwarty, ciągle się rozwija, coś dopisuję; to jest takie moje prywatne państwo, które skończy się, jak ja zejdem albo ewentualnie zamkną in-

ternet, bo też może tak być, nie wiadomo, myszka przegryzie główny kabelek, skończy się energia i koniec.

M.B.: Tam dopiero mamy splątania, zygzakowania, odwołania...

R.N.: Tak, tam jest to poplątane, owszem, *Liberlandia* może jest troszkę prostsza, ale to też jeden wielki labirynt. *Emeryk* został wydany na płycie CD przez Ha!art, zresztą w bardzo niefortunnym momencie, ponieważ dokładnie w tym samym roku ruszyła Neostrada, czyli łącze szerokopasmowe, i wydawanie takich rzeczy na płycie CD w ogóle nie miało sensu, a jeszcze parę miesięcy wcześniej miało, bo pracowało się na modemie przez telefon i to była męka. Piotr Marecki chciał świadomie nawiązać do pierwszych hipertekstów Michaela Joyce'a, które zresztą później tłumaczyłem i które Ha!art wydawał, choć to było jeszcze inaczej, ponieważ wtedy sprzedawano dyskietki z programem, w którym uruchamiano się całą tę opowieść, a było to w czasach przedinternetowych. Podczas pierwszego spotkania promocyjnego Piotr przedstawił mnie w ten sposób: oto autor, który jest w wieku, w którym większość ludzi ma kłopot z włączeniem komputera, i to on stworzył takie dzieło. Natomiast dzisiaj już nie jestem w awangardzie, odpadam, nie nadażam za tymi wszystkimi TikTokami i Facebookami. Wtedy wydawało się, że otwiera się obszar dający sporo zupełnie nowych możliwości, a przede wszystkim wspa- niałe było to, że dzieło stawało się dostępne od razu na całym świecie. Co więcej, traktuję *Liberlandię* jako projekt żywy, bo w każdej chwili mogę dokonać reformy tego mojego państwa, mogę zamknąć pewne ministerstwa, coś zburzyć, wywalić, dodać coś nowego, przebudować – to nigdy nie jest skończone. Nie mam też ograniczeń co do miejsca, bo tu nie muszę komponować strony. W *Emeryku* owszem, jest taki problem, że komponuję ekran, ale już w telefonie to się wyświetli inaczej. To pewnie dałoby się zrobić, ale w momencie, kiedy ja opanowałem sztukę robienia hipertekstu na dużym ekranie, to się pojawiły małe ekrany – i tu już niestety się poddałem. Próbowałem uczyć się HTML5, ale zrezygnowałem. Teraz myślę, że cała literatura hipertekstowa okazała się trochę ślepym zaułkiem. Kiedy w połowie lat osiemdziesiątych Michael Joyce startował w Ameryce, to też pewnie myślał, że literatura hipertekstowa rozkwitnie, a ona raczej cienko przędzie. Jestem taki pół na pół: analogowo-cyfrowy. Piszę w sposób w sumie bardzo tradycyjny, choć czasami oczywiście jest jakieś tam szaleństwo. Ale jak najbardziej to się da czytać. Podobnie jest z tymi moimi hipertekstami. Pojawia się w nich dużo tekstu, niekiedy wyrafinowanego, który wymaga skupienia. Dla młodego człowieka, który jest przyzwyczajony do dynamiki, to jest nie do przeskoczenia, to jest

za dużo. Natomiast tego starszego, który z chęcią by to przeczytał, szlag trafia na to klikanie, że tutaj się coś urywa, a tam gdzieś dalej jest koniec, wszystko poplątane, nic nie jest po kolei. Czyli dla jednych za dużo klikania, dla drugich za dużo czytania. I chyba dlatego literatura hipertekstowa trochę utknęła w martwym punkcie.

M.B.: Chociaż hipertekst wszedł też do książki drukowanej w sensie konstrukcji, na przykład w wydaniu *Performatyki. Wstęp* Richarda Schechnera, gdzie mamy: ramki, dopiski, odwołania itp.

R.N.: A u mnie odwrotnie. Mnie inspirowały nielinearności, na które natrafiałem w papierowych księgach, choćby w *Psalterzu kijowskim*, którego reprint mam w domu.

M.B.: A te piktogramy różne to też jest inspiracja hieroglifami?

R.N.: Tak, oczywiście.

M.B.: Pana brat próbował pisać pamiętnik tymi „szlaczkami”, ale porzucił to, bo stwierdził, że malarstwo jest ważniejsze.

R.N.: Tak, ale wrócił do tego. Na tej wystawie, którą mieliśmy ostatnio, była cała ściana z takich stroniczek.

M.B.: To jest niesamowite dzieło, które otwiera ogromne pole do interpretacji, bo dla jednego odbiorcy ta czapeczka czy domek będą znaczyły co innego niż dla drugiego.

R.N.: Otóż to. Jeżeli używam słowa „stół” w zdaniu „Siedzimy przy stole”, to w mojej głowie piszącego jest pewien konkretny stół, przy którym siedziałem. Ale pani jako czytelniczka nie zna tego stołu; w związku z tym w pani głowie będzie inny stół. Oczywiście mogę ten stół opisać potem, ale nawet jeśli go opiszę, to pewnie i tak pani umysł zdekoduje to trochę inaczej, bo sobie podłoży tam swoje obrazki. Pomyślałem kiedyś: „A jakbym miał zestaw takich rysuneków, kilkadziesiąt różnych stołów, i wybierał odpowiedni w zależności od kontekstu?”. Świetnie, ale wtedy napisanie prostego opowiadania wymagałoby posiadania monstrualnego słownika, z którego czerpałbym słowa. Pół biedy rzeczownik, ale jak siedziałem przy stole? Musiałbym mieć też zestaw piktogramów przedstawiających człowieka siedzącego przy stole na rozmaite sposoby.

M.B.: Pijącego kawę.

R.N.: Pijącego kawę. Ale teraz jaki człowiek: czy ma taką fryzurę, czy taką, jak jest ubrany.

M.B.: I tu jest jednak przewaga słowa, bo w języku możemy wszystkie te szczegóły dopisać.

R.N.: Tak, zgadzam się, a z drugiej strony to ogromne ograniczenie. Chińskich hieroglifów nie musimy czytać po chińsku. Kwadracik oznacza ziemię, więc mogę go przeczytać „ziemia”. Pomyślmy o cyfrach. Je-

dynkę da się przeczytać we wszystkich językach i nie trzeba ich znać, żeby tę jedynekę zdekodować. I to jest fantastyczne. Natomiast jeśli napiszę „jedyńka”, to już ktoś musi znać polski, bo jeśli nie zna, to nie wie, że chodzi mi o jedynekę.

M.B.: Jednak takich uniwersalnych wzorów jak cyfry nie jest wcale tak dużo.

R.N.: Tak. Oczywiście tu się otwierają ogromne przestrzenie. I teraz wracamy do muzyki. Język w zapisie alfabetycznym jest szalenie silnie związany ze sposobem mówienia, z brzmieniem, z melodią. W zapisie piktograficznym to piękno języka wynikające z brzmienia, z frazowania gdzieś by zniknęło. Chociaż niekoniecznie. Zastanówmy się nad kwestią tłumaczenia haiku. Japończycy, pisząc haiku, mieli pełną świadomość tego, że to jest obraz, który zawisnie na ścianie i który będzie się kontemplować. Udało się im połączyć piękno języka z pięknem kaligrafii. Mają nawet coś w rodzaju wizualnych onomatopei (upraszczając: pisząc o zacinającym deszczu, użyją jak najwięcej skośnych kresek). Myślę, że i u nas dałoby się dobrać literki tak, żeby też się w coś układały. Wprowadziłem nawet pojęcie piktetu w opozycji do sonetu. Sonet ewidentnie jest związany z brzmieniem, jest przeznaczony do słuchania (*sono, sonare*), natomiast piktet to byłoby coś, co się nadaje do oglądania, tak jak japońskie haiku. U nas nikt nie myśli w takich kategoriach, bo z góry zakładamy, że poezję się recytuje albo śpiewa. Poezji nie wieszka się na ścianie, żeby ją potem kontemplować.

M.B.: Chociaż pojawiają się na przykład takie wydania, gdzie mamy zapis ze skreśleniami, z oryginalnymi zapiskami, jak na przykład u Róże-wicza, którego niektóre tomiki były tak wydawane. Zatem są takie próby, ale to nie jest obowiązkowe. Dla mnie w ogóle kultura azjatycka jest taką kulturą, gdzie dominują pojęcia kontemplacji, pustki, nie ma *horror vacui* (mam koleżankę, która w Japonii mieszka od kilku lat, i to był dla niej szok kulturowy, bo zupełnie inaczej podchodzi się do wielu rzeczy). Pan też dużo podróżował. W wywiadach nieraz pan mówił, że to ma duże znaczenie dla pana twórczości.

R.N.: Teraz już mniej. Ale podróżuję też, jak by to powiedzieć, mentalnie. Jak słucham muzyki, to praktycznie z całego świata; jak czytam, to też literaturę z całego świata, choć wiadomo, że muszę się posługiwać tłumaczeniami. Ale mimo wszystko to daje mi przynajmniej jakiś tam pogląd, mam świadomość istnienia innych światów.

M.B.: Chciałam jeszcze zapytać o pana zamiłowanie do tworzenia nowych form literackich czy nawiązywania do tych mniej znanych, nieraz dość dziwnych, które nie są oczywiste i nie znajdują się w powszech-

nej świadomości. Pojawia się u pana bustrofedon, czyli pisanie na przemian od prawej do lewej i od lewej do prawej. Czemu służy poszukiwanie takich nieoczywistych form wyrazu?

R.N.: Z tym bustrofedonem to jest... No właśnie, musielibyśmy wejść na wystawę, bo to jest w książce *Tajna Kronika Sabin*.

M.B.: W katalogu wystawy pana prac znajduje się fragment tego tekstu.

R.N.: Mam zachowany pierwszy tekst napisany przez moją córkę. Właśnie bustrofedonem, co mnie kompletnie zdumiało. Pisała sobie, doszła do końca kartki i zakreśliła.

M.B.: Naturalne dla dziecka, prawda.

R.N.: Tak. Tak jak oracze – dochodziło się do końca pola i trzeba było zakreślić i orać dalej. I ona tutaj nawet przestawiła literki, i to zupełnie spontanicznie. Wykorzystałem to też do pierwszego pomysłu związanego z *Ulicą Sienkiewicza*. *À propos* pułapek dla czytelnika, mam ze sobą małą nową *Uliczkę*. [Oglądamy egzemplarz wymienionej książki]. Tu jest strzałka wskazująca, w którym kierunku należy otworzyć książkę. A tu jest też strzałeczka, żeby iść do... I nawet jest króciutka instrukcja.

M.B.: Instrukcja obsługi książki.

R.N.: Tak.

M.B.: W stopce wydawniczej widnieje: „sfotomalował, wydrukował, oprawił, wymyślił”.

R.N.: Angielskie słowo jest fajniejsze, brzmi *photopainted*, ale nie istnieje w języku polskim. W każdym razie tu jest dworzec, tak jak w poprzednim wydaniu, i tu wysiada nasz bohater. Akurat był remont dworca i ziała ogromna dziura. Zagląda do niej, a potem zaczyna iść. Ale uwaga, idzie, mając dworzec za plecami, w związku z tym trzeba czytać od dołu do góry.

M.B.: I trochę też w bok.

R.N.: Bo skreślił akurat. Tu był taki problem, że jeśli bym chciał to przedstawić w sposób konwencjonalny, to musiałbym tekst zacząć od końca ulicy. Gdybym zaczął tu, to musiałby iść do tyłu. Można powiedzieć, że jak idziemy, to myśli mamy przed sobą. W związku z tym i ten tekst powinien być przed nim, tak jakby pod nogami. Pułapka łatwa do rozwiązania.

M.B.: Rozumiem, że tutaj składamy i idziemy dalej.

R.N.: Tak, składamy i idziemy dalej. Jest też oczywiście taki duży, normalny egzemplarz. W pierwszej wersji wszystkie kamienice rysowałem normalnie ołówkiem, a teksty wpisywałem piórkiem. Ale potem, obrabiając w komputerze, po zeskanowaniu, musiałem całość ujednoczyć. Względy techniczne tu decydowały.

- M.B.:** To robota katorżnicza. Nie ukrywam, że nie dałabym chyba rady. Podziwiam.
- R.N.:** A ta nowa jest inaczej zrobiona, bo, tak jak mówiłem, minęło dwadzieścia lat, bohater inny, świat inny, ulica inna, technologie inne, to i książka inna.
- M.B.:** Próbował pan to oddać po prostu. A pójdziemy zobaczyć *Ulicę* i bustrofedon na wystawie?
[Przechodzimy na salę wystawową].
- R.N.:** Tutaj jest. Tylko że jest nawet jeszcze odwrócony do góry nogami. Można zrobić taki skład na komputerze, żeby to rzeczywiście był klasyczny bustrofedon, ale to jest bardzo skomplikowane, bo trzeba przestawiać po kolei wszystkie litery. Dlatego prościej było odwrócić całą linijkę.
- M.B.:** To musi być w ogóle ciekawe doświadczenie: czytanie tego. Może z lusterkiem.
- R.N.:** Ale na szczęście to jest krótki fragment. To Leonardo wymyślił, to do niego pretensje...
- M.B.:** Czy ta fascynacja tymi niekonwencjonalnymi formami ma służyć temu, żeby utrudnić odbiór czytelnikowi? Takie kolejne wyzwanie dla niego?
- R.N.:** Na pewno nie jest to zemsta na czytelniku, tylko po prostu tak musiało być. To jest poszukiwanie nowych form. I czasami trzeba sprawdzić, jak coś funkcjonuje. Nawiązując do tej mojej znajomej, która pisała o neonach i graffiti i musiała je opisywać, powiem: ja nie muszę opisywać, ja mogę po prostu zrobić tak, jak widać tu na wystawie.
[Oglądamy *Ulicę Sienkiewicza w Kielcach*, rozłożoną na podłodze sali wystawowej].
- R.N.:** Ciekawe, czy ktoś się odważy wejść na nią.
- M.B.:** A jest założenie, że można?
- R.N.:** Przecież widać ślady butów, widać przedarcia. Remontowałem ją po ostatniej wystawie, ale pewnie nie wszystko dobrze podkleiłem.
- M.B.:** Bo to jest taki odruch, że skoro jesteśmy w galerii czy w muzeum, to nie wolno nam dotykać...
- R.N.:** Właśnie, to jest to. Jak już mówiłem, przytuliłem się do tej książki artystycznej, ale to potem stało się przekleństwem. Bo jak pada słowo „artystyczne”, to kojarzy się z galerią sztuki, a tam się nie czyta, tylko ogląda. I tu rozumiem Zenka [Zenona Fajfera], że tak się bronił rękami i nogami przed tą artystycznością i tą galerią.
- M.B.:** Ale to pokutuje, bo jak przedstawiam moim studentom literaturę, to ją przede wszystkim oglądają i mówią, że to taka literatura do posta-

wienia na półce, do pooglądania, a nie do poczytania. A te domki czy raczej domeczki to też pana pomysł, czy są częścią aranżacji wystawy?

R.N.: Domki nie są moje.

Tomasz A. Kalita (kurator wystawy): To my wykorzystaliśmy urbanistyczny element *Nieopisania świata*. Domki zostały wykorzystane jako ten główny element. A całość zestawiliśmy z pracami szkół artystycznych w Krakowie. Nie wiem, czy państwo słyszeli o tym znanym kleksie. Tu jest Biblia Gutenberga, ta pelplińska, czyli jedyna, jaką mamy w Polsce, i naukowcy twierdzą, że ta plama to jest czcionka, która wypadła w czasie druku ze składu. Chcieliśmy właśnie to zestawzić i z czcionkami pana Radosława, i z tymi składami z ASP, bo oni tam drukują tylko na czcionce ruchomej. Tu pan Radosław zrobił czcionki, a potem zdigitalizował i powstało to sześćset sześćdziesiąt jeden.

[Oglądamy film dokumentalny Macieja Zboraka na temat twórczości artysty, wyświetlany na monitorze umieszczonym w sali wystawowej].

R.N.: Czy to jest ten film?

T.A.K.: Tak, to jest film Maćka Zboraka. Obejrzymy go podczas wernisażu na dużym ekranie, a potem będzie na wystawie zapętlony, więc kto przyjdzie na wystawę, będzie mógł go obejrzeć. Taka była w ogóle idea, żeby to tak zaprezentować. I na culture.pl, tym portalu o kulturze, będzie ten film umieszczony.

R.N.: Robiliśmy to dwudziestego czwartego czerwca – wydeptywaliśmy na łące następujący wierszyk: „Przemijanie, Janie. Ja? Nie!”.

M.B.: Pauza ma znaczenie. A to ktoś udostępnił ten teren na ten projekt?

R.N.: To moja łąka. Mam ten przywilej, że nikogo nie muszę prosić. Ta rzeczka to jest granica mojej ziemi, a tam za rzeczka już jest lasek sąsiada, a za chwilę wejdziemy do parku narodowego. Maciek mi kazał zrobić księgę o tych drzewach.

Fragment wypowiedzi Radosława Nowakowskiego z pokazu filmowego otwierającego wernisaż

R.N.: Tu są litery, które układają się w pewien wierszyk, natomiast każda literka jest rozwinięta w oddzielne opowiadanie. A jak możecie się domyślić, tematem opowiadań są wydarzenia, które nie mają żadnego wpływu na losy świata. Korzystam z okazji. Zapraszam wszystkich na pierwszego czerwca do nas, na łąki, do ogrodu, może także do lasu. Mieszkamy w pięknym miejscu zaraz na krawędzi Świętokrzyskiego

Parku Narodowego. To jest Dzień Dziecka oczywiście, więc będzie dużo zabawy, ponieważ będą zabawy dla dzieci dużych, czyli dla nas wszystkich, ale dla małych też może coś się znajdzie. Mianowicie te sto dziesięć literek będzie wymalowanych na stu dziesięciu pudłach, mniej więcej o tej wielkości. I spróbujemy z nich ten wiersz zbudować na łące. Oprócz tego będzie jeszcze czytanie i koncert na tarasie. Mamy nadzieję, że będzie ładna pogoda, bo inaczej to się nie uda, pudełka zamokną. Zawsze było taką moją ideą, żeby dzieło sztuki – obojętne, czy jest to muzyka, malarstwo, książka, czy rzeźba, czy cokolwiek innego – tłumaczyło się samo, żeby nie wymagało żadnego komentarza. Nie wiem, czy to się udało, jeśli chodzi o moje książki; mam nadzieję, że tak.

[W wywiadzie zachowano cechy żywej mowy, aby oddać jego oralny charakter].

Bardzo dziękuję artyście za poświęcony czas i niezmiernie interesującą rozmowę. M.B.

Monika Błaszczak – adiunkt w Zakładzie Estetyki Literackiej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Z wykształcenia literaturoznawczyni, teatrolożka i kulturoznawczyni. Zajmuje się estetyką literacką i teatralną, najnowszym dramatem i dramaturgią, performatyką, transdyscyplinarnymi kategoriami estetycznymi. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych i Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego oraz Humanistycznego Konsorcjum Naukowego w ramach projektu *Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce*. W ostatnim czasie opublikowała m.in. *Wstydlliwe „splątanie” estetyczne ciała – obszary estetycznego ryzyka w dramacie, teatrze i sztukach performatywnych* ([w:] *Estetyczne impresje. Powtórzenia – powroty – perspektywy. Książka jubileuszowa poświęcona prof. Annie Krajewskiej*, red. naukowa M. Błaszczak, P. Dobrowolski, I. Górski, Poznań 2022) czy *Experience of the „lower” senses – the artist’s multisensory aisthesis (Doświadczenie zmysłów „niższych” – polisensoryczna estetyka artysty, „Art Inquiry. Recherches sur les arts”: How do artists think?* 2023, nr 25). Właśnie ukazała się jej autorska książka *Amorficzne kategorie estetyczne jako praktyki twórcze i poznawcze* (Poznań 2024). ORCID: 0000-0002-3942-8026. Adres e-mail: <monika.blaszczak@amu.edu.pl>.

Monika Błaszczak – assistant professor at the Department of Literary Aesthetics at the Faculty of Polish and Classical Philology of the University of Adam Mickiewicz in Poznań. A literary, theater and cultural studies scholar by education. She deals with literary and theatrical aesthetics, the latest drama and dramaturgy, performance studies and transdisciplinary aesthetic categories. Member of the Polish Society for Theater Research, the Polish Society for Cultural Studies and the Humanistic Scientific Consortium

as part of and the Humanistic Scientific Consortium as part of the project *Playwright in theatre, literature, art*. She has recently published, among others: *Shameful “entanglement” of the aesthetic body – areas of aesthetic risk in drama, theatre and performing arts* ([in:] *Aesthetic Impressions. Repetitions – returns – perspectives. Anniversary book dedicated to Prof. Anna Krajewska*, scientific editors: M. Błaszczak, P. Dobrowolski, I. Górska, Poznań 2022) or *Experience of the “lower” senses – the artist’s multisensory aisthesis* (“Art Inquiry. Recherches sur les arts”: *How do artists think?* 2023, No. 25). Her book *Amorphous aesthetic categories as creative and cognitive practices* has just been published (Poznań 2024). ORCID: 0000-0002-3942-8026. E-mail address: <monika.blaszczak@amu.edu.pl>.

Radosław Nowakowski – artysta, który od ponad 40 lat tworzy liberaturę, książki artystyczne, eseje, powieści hipertekstowe, akcje, instalacje, wystawy, performanse. Sam wydaje swoje dzieła w domu w Dąbrowie Dolnej w Górach Świętokrzyskich – najpierw w „ksiązkarni” Ogon Słonia, a od 2009 roku w Liberatorium. Wszystkie książki ukazują się w nakładach otwartych – kolejne egzemplarze powstają na zamówienie, a każdy egzemplarz jest datowany i sygnowany przez autora. Były i są pokazywane na rozmaitych wystawach indywidualnych i zbiorowych, na targach i festiwalach książek artystycznych, pięknie drukowanych, niekonwencjonalnych i innych w Europie, USA, Korei, Izraelu, Meksyku, Tajwanie, Japonii. Można je znaleźć w zbiorach wielu bibliotek publicznych i prywatnych w różnych częściach świata. Jego najbardziej znane utwory to m.in. *Nieopisanie świata*, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* czy powieść hipertekstowa *Koniec świata według Emeryka*. Ukończył architekturę na Politechnice Krakowskiej. Jest tłumaczem oraz popularyzatorem języka esperanto. Gra na bębnach w zespole muzycznym Osjan, tworzącym brzmienia z pogranicza muzyki improwizowanej, folku i *world music*. Razem z bratem – malarzem, także absolwentem architektury, Jackiem Nowakowskim – tworzy wspólne wystawy. Podróżuje po całym świecie i czerpie inspiracje z różnych kultur. Strona autorska artysty to Liberatorium: <https://www.liberatorium.com/laboratorium/laboratorium.html>.

Radosław Nowakowski – an artist who has been creating liberature, art books, essays, hypertext novels, actions, installations, exhibitions and performances for over 40 years. He publishes his works himself at home in Dąbrowa Dolna in the Świętokrzyskie Mountains – first in the Ogon Słonia bookstore and since 2009 in Liberatorium. All books are published in open editions – subsequent copies are made to order, and each copy is dated and signed by the author. They have been and are shown at various individual and collective exhibitions, at fairs and festivals of artistic, beautifully printed, unconventional and other books throughout Europe, the USA, Korea, Israel, Mexico, Taiwan and Japan. They can be found in the collections of many public and private libraries in various parts of the world. His best-known works include *Nieopisanie świata*, *Ulica Sienkiewicza w Kielcach* and the hypertext novel *Koniec świata według Emeryka*. He graduated in architecture from the Krakow University of Technology. He is a translator and popularizer of esperanto. He also plays drums in the Osjan music band, which

creates sounds combining improvised music, folk and world music. Together with his brother, a painter and an architecture graduate, Jacek Nowakowski, they create joint exhibitions. The artist travels around the world, drawing a lot of inspiration from other cultures. The artist's website is Liberatorium: <https://www.liberatorium.com/laboratorium/laboratorium.html>.