

IRENA GÓRSKA
UAM*

Liberatura wobec rekonfiguracji *aisthesis*

Liberature in Relation to the Reconfiguration of *Aisthesis*

Abstract

This article proposes to inspect the phenomenon of liberature from the perspective of the reconfiguration of *aisthesis*, as described by Wolfgang Iser. In the German researcher's approach, this consists in the questioning of the primacy of vision in favour of other senses, and is, first of all, an effect of the dominance of the media. However, in a broader approach towards the reasons of transformations, *aisthesis* must be looked for in phenomena that are summarised in the formula of „new aesthetics”, as proposed by Arnold Berleant. One of the significant features of this concept is the constant expansion of the area of art and the appearance of forms that stimulate the audience experience, requiring the switching on of new sensory receptors. Without a doubt, liberature is one of those forms of art that require interactivity and a special involvement. Being a unique example of the co-existence of various types of messages (verbal, iconic and material), liberature requires a polysensory perception. This, in turn, can be a source of aesthetic satisfaction, but also a reason for an impoverishment of the aesthetic experience spanning between *aisthesis* and *anaisthesis*.

*Zakład Estetyki Literackiej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul. A. Fredry 10
61-701 Poznań
irenaszandor@poczta.onet.pl

Każda kultura i każdy wiek ma swój ulubiony model percepcji i wiedzy, który chętnie poleca się wszystkim i do wszystkiego. Znakiem naszych czasów jest odrzucanie narzuconych wzorców.

(McLuhan 2001: 211)

Załamaly się granice pomiędzy gatunkami sztuki i często nie wiemy, gdzie przyporządkować jakąś nową formę: environnement to rzeźba, czy architektura; happening i performance powinniśmy traktować jako formy teatralne, czy malarskie (jako kontynuację action painting), czy też jest to zupełnie nowa forma posługująca się syntezą elementów teatru, malarstwa, rzeźby, tańca i muzyki (Berleant 2007: 75).

Wątpliwości wyrażone w przytoczonych słowach Arnolda Berleanta można by w pewnym zakresie odnieść także do zjawiska, jakim jest liberatura. Jej status bowiem jako gatunku sztuki też nie daje się jednoznacznie określić. Trudno mówić, że to po prostu literatura czy wręcz — jak swego czasu postulował Zenon Fajfer — czwarty rodzaj literacki (Fajfer 2010 A). To także coś więcej niż tylko tradycyjnie rozumiana książka. Liberaturę trzeba widzieć raczej jako szczególny rodzaj sztuki, który sprzęga w jedno to, co werbalne, ikoniczne i materialne. Pozostaje ona specyficznym splotem warunkujących się wzajemnie treści i materialnej formy dzieła, stanowi „połączenie semiozy tekstowej z semiozą materialnego nośnika” (Kalaga 2010: 11). Ponadto — jak wylicza Katarzyna Bazarnik — dzieło liberackie wykorzystuje typograficzne środki wyrazu, przestrzenną organizację tekstu, autorefleksyjność czy metatekstualność, hybrydyczność, interaktywność i ergodyczność (Bazarnik 2010: 160-161 A). Można powiedzieć, że liberatura rozpięta się między literaturą a dziełem plastycznym. Więcej nawet, w pewnym sensie odsyła nawet ku architekturze i to w dwóch wymiarach — przestrzeni tekstu rozmieszczonego na stronie, który „gra” także swoją własną „teksturą” (zob. *Tekst-tura* 2005) i przestrzeni samego materialnego nośnika często nieprzypominającego już przecież tradycyjnego książkowego kodeksu. Istotny jest też fakt, że zewnętrzna forma nie pełni tutaj w żadnym razie jedynie funkcji praktycznej czy ozdobnej, lecz przede wszystkim pozostaje nośnikiem znaczeń nierozzerwalnie związanych z treścią. Nie będzie więc przesady w stwierdzeniu, że w liberaturze najdosłowniej ucieleśnia się przekonanie Marshalla McLuhana, iż przekazańnik jest jednocześnie przekazem.

To szczególne splecenie formy i treści jest niezwykle znamienne. Sprawia bowiem, że wpisanie dzieła liberackiego w inne medium jest właściwie niemożliwe. Zdaniem Katarzyny Bazarnik, jego charakterystyczne cechy związane przede wszystkim z materialnością i ikonicznością wówczas znikają lub ulegają zniekształceniu. Dlatego też — jak można sądzić — koncepcja e-liberatury — wydaje się nieco chybiona (Bazarnik 2010: 161-163 A).

Osobną, acz niezwykle istotną kwestię stanowi również fakt, że technika zakłóca intensywność bezpośredniego, zmysłowego kontaktu z każdym dziełem. Materialność będąca przecież — jak pisała Bazarnik — wyznacznikiem gatunkowym liberatury

(Bazarnik 2010 B) w e-przestrzeni właściwie znika. W najlepszym razie może być zastąpiona jedynie swoim własnym wizerunkiem. Każda medialna materializacja dzieła przypomina raczej rodzaj dokumentacji — zauważa Grzegorz Dziamski. Wskazuje bowiem wyłącznie na to, jak dzieło może wyglądać, a nie czym jest w swej istocie (Dziamski 2007: 207). W tym kontekście niezwykle trafne są słowa Rüdigera Bubnera, który pisał, że „zmysłowej bezpośredniości nie można przekazać środkami technicznymi” (Bubner 2005: 71).

Warto podkreślić fakt, że liberatura ma jednak niewątpliwą przewagę nie tylko nad tradycyjnie wydaną książką, ale również np. nad książką elektroniczną, bo domagając się szczególnego rodzaju percepcji, wprowadza tym samym do doświadczenia odbioru zdecydowanie więcej jakości. Książka elektroniczna bowiem — twierdzi Tomasz Goban-Klas — najczęściej zachowuje istotne cechy pierwowzoru, zwykle także czyta się ją w sposób linearny, podobnie jak tradycyjnie wydany kodeks. Istotną zmianą jest natomiast brak fizycznego kontaktu z samą materią książki, którą zastępuje monitor określonego elektronicznego czytnika (Goban-Klas 2011: 124-125). Mamy tu więc do czynienia z przeniesieniem treści na inny nośnik, co naturalnie zmienia sposób obcowania z dziełem i wymaga — jak zauważa Małgorzata Sopyło — umiejętności obsługi urządzeń technicznych (Sopyło 2008). Jednak e-książka — co trzeba podkreślić — domaga się ciągle przede wszystkim czytania. Liberatura natomiast chce od odbiorcy także innych rodzajów aktywności.

Wydaje się zatem, że swoistą osobliwością liberatury jako formy sztuki jest bez wątpienia fakt, że w dobie popularności audiobooków czy książek elektronicznych domaga się bezpośredniego, fizycznego kontaktu z własną materią. Liberatura jest bowiem wymownym ucieleśnieniem przekonania, że dzieło sztuki jest — jak pisał przed laty Mieczysław Wallis — „częścią swego nośnika fizycznego” (Wallis 2004: 67) albo mówiąc jeszcze dobitniej: „Nie jest [...] niczym innym niż swoją własną materią” (Pareyson 2009: 59)¹. Zatem zarówno artystyczny, jak i estetyczny wymiar dzieła, warunkowany jest przez jego materialność. Zamiana nośnika/przekaznika na inny unicestwiłaby właściwie istotę dzieła liberackiego, niszcząc jego wielowymiarowość.

W kontekście powyższych rozważań warto raz jeszcze przywołać McLuhana: „Drukowana książka zachęciła artystów do maksymalnego zredukowania wszelkich form ekspresji do opisowej i narracyjnej płaszczyzny słowa drukowanego. Pojawienie się elektrycznych środków przekazu uwolniło natychmiast sztukę z narzucanych jej ograniczeń” (McLuhan 2001: 256). Mając na uwadze słowa kanadyjskiego filozofa można chyba przyjąć, że liberatura stanowi pewnego rodzaju kompromis pomiędzy tradycyjną książką redukującą formy ekspresji a mediami elektronicznymi znoszącymi te ograniczenia.

Bez wątpienia liberatura wpisuje się w nowoczesny nurt sztuki, która odsyła ku refleksji nad sposobami postrzegania świata nie z pozycji zewnętrznego, najczęściej biernego

¹ Pareyson pisze: „nie ma sztuki, która nie realizowałaby się poprzez zaadoptowanie jakiejś materii fizycznej, jak słowa (będące dźwiękami, abstrahując od ich sensu), kolory, marmury i kamienie, czy samo ciało człowieka, jak w mimice oraz w tańcu” (Pareyson 2009: 54).

obserwatora, lecz aktywnego uczestnika, a nawet współtwórcy dzieła. Postawa ta oznacza „odejście od postawy oglądu [...] ku postawie zanurzenia w świecie [...] od noesis do *aisthesis*” (Wilkożewska 1999: 21).

Ku nowej *aisthesis*

Właśnie w greckim słowie *aisthesis* streszcza się „postrzeganie za pomocą zmysłów”. W istocie więc ekwiwalentem *aisthesis* pozostaje — na co zwraca uwagę Katya Mandoki — termin „doświadczać” i w tym sensie każde doświadczenie z definicji pozostaje estetyczne (Mandoki 2007: 35). Również autor Estetyki poza estetyką akcentuje fakt, że nasze odniesienie do rzeczywistości i nasze poznanie mają fundamentalnie estetyczny charakter (Welsch 2005: 86). Podejmując natomiast trop rozważań Rudigera Bubnera, można powiedzieć, że doświadczenie estetyczne jest po prostu pewnym szczególnym przypadkiem zwyczajnego ludzkiego doświadczenia (Bubner 2005: 181). Analogiczną refleksję wyraża Berleant. Badacz ten stwierdza, że chociaż samo wyrażenie „doświadczenie zmysłowe” pozostaje neutralne, to fakt, że zawsze jest ono dookreślone przez rozmaite czynniki biologiczne, społeczne, historyczne, kulturowe, a także przez wszelkie nasze osobiste przeżycia sprawia, iż doświadczenie to zyskuje również wymiar estetyczny. Doświadczenie estetyczne jest zatem nie tylko zapośredniczone kulturowo, ale samo z natury jest kulturowe. (Berleant 2011: 49, 58). Pozostaje ono w ścisłym związku z wszelkimi ludzkimi doświadczeniami, obejmuje nie tylko sztukę, ale też wszystkie inne obszary rzeczywistości i bynajmniej nie wymaga jakiegś szczególnej postawy, dystansu czy odosobnienia. Percepcja zmysłowa człowieka zawsze ma więc także charakter estetyczny.

Aisthesis, oznaczając szeroko pojęte postrzeganie zmysłowe, odsyła zarówno do zmysłów dystansu (wzrok i słuch), jak i zmysłów kontaktu (dotyk, smak, węch). Jednak w istocie od wieków z kategorią tą wiązano przede wszystkim zmysły wzroku i słuchu jako zmysły „wyższe”. Percepcji fizycznej nadawano natomiast niższy status. Podział na to, co sensualne i to, co zmysłowe, pozostawał konsekwencją uznawanego przez wieki przekonania o dualizmie ciała i duszy. Jak zauważa Arnold Berleant, rozróżnienie to — sięgające korzeniami starożytnej Grecji — wynikało także z faktu utożsamiania *aisthesis* przede wszystkim z doświadczeniem sztuk pięknych (malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka i poezja). W tradycyjnym ujęciu zatem dyscyplina zwana „estetyką” zajmowała się nie doznawaniem i postrzeganiem, lecz właśnie sztuką. Wynikało to z przeświadczenia, że obiekty artystyczne wymagają odosobnionej kontemplacji i że stosownymi dla tej kontemplacji receptorami są zmysły dystansu. Efektem tego była więc swoista degradacja zmysłów kontaktu (Berleant 2011: 45-63).

Dziś jednak, na co zwracają uwagę w swych propozycjach estetycznych m. in. Arnold Berlant, Wolfgang Welsch czy Richard Shusterman, podział na zmysły kontaktu i dystansu nie daje się dłużej utrzymać. Dualistycznemu rozdzieleniu człowieka na to, co cielesne i to, co mentalne, przeczy w istocie już sam fenomen percepcji zmysłowej, która przecież — co podkreśla w swoich rozważaniach autor *Świadomości ciała* — z natury jest jednocześnie psychiczna i somatyczna (Shusterman 2010: 244). Twórca somaestetyki² akcentuje fakt, że ciało jest wszak obecne w każdym ludzkim doświadczeniu, także

² W polskich wydaniach prac R. Shustermana pojawia się zarówno forma somatoestetyka, jak i somaestety-

w obcowaniu z wysoko rozwiniętymi medialnymi technologiami i dodaje, że „każdy afekt ma swą podstawę w ciele” (Shusterman 2007: 91). Także Berleant stanowczo stwierdza: „to, co zmysłowe pojawia się razem z tym, co sensualne i na ogromnym obszarze sztuki i doświadczenia estetycznego to, co zmysłowe staje się dominującą cechą ich sensualnego oddziaływania. W rzeczywistości nie da się często odróżnić jednego od drugiego” (Berleant 2007: 109). Podział na zmysły dystansu i kontaktu upada zdaniem badacza także w obliczu współczesnej wiedzy o tym, że w istocie każde wrażenie zmysłowe jest zdarzeniem cielesnym i oznacza po prostu aktywność neurobiologiczną (Berleant 2011: 54-55). Berleant wskazuje równocześnie na fakt, że „doświadczenie estetyczne nigdy nie traci łączności ze źródłowymi dla niego cielesnym działaniem i receptywnością” (Berleant 2011: 58).

Trzeba także przyznać, że przedkładanie zmysłów „mentalnych” nad „cielesne” wydaje się nienaturalne i sztuczne również w perspektywie współczesnych form sztuki. W ich obliczu waloryzowane przez tradycyjną estetykę zmysły wzroku i słuchu jako „zmysły wyższe”, tracą swą uprzywilejowaną dotąd pozycję na rzecz koncepcji człowieka pięcioletniowego. Doświadcza on świata — jak pisze Katarzyna Otulakowska — „nie tylko z oglądu/wglądu, ale przez dotyk, ze słuchu, przez węch i zapach oraz smakując go” (Otulakowska, 2010: 489).

Wolfgang Welsch zauważa, że „paleta form odbioru estetycznego jest z samej zasady wieloraka, rozległa i nie do ograniczenia, a Berlant pisze wprost, że charakteryzowanie danej sztuki przez pryzmat zmysłu, za pomocą którego jest postrzegana, prowadzi do zafałszowania doświadczenia estetycznego (Berleant 2007: 104). Bliski temu stanowisku jest także autor *Estetyki poza estetyką*, gdy stwierdza, że wyróżnienie jednego zmysłu sprawia, iż znieczuleniu czy uśpieniu poddane zostają wszystkie pozostałe. W tej perspektywie doświadczenie obok wymiaru estetycznego zyskiwałoby jednocześnie rys anestetyczny (Welsch 1998: 537). Zatem z uprzywilejowania danego zmysłu kosztem innych nie może płynąć nic dobrego dla ludzkiego doświadczenia, które w tej sytuacji byłoby niezwykle zubożone i ograniczone.

Współcześnie na znaczeniu bez wątpienia zyskuje — zignorowany przez Kanta — somatyczny wymiar doświadczenia estetycznego. Nie daje się go już dłużej sprowadzać wyłącznie do bezinteresownego podobańia się lub niepodobańia, czyli w istocie do określonego stanu umysłu, intelektualnej przyjemności. Za Shustermanem *aisthesis* można więc zdefiniować jako użycie ciała będącego ośrodkiem sensoryczno-estetycznej świadomości (Shusterman 2010: 40). Estetyczne doznanie bowiem — jak pisze filozof — nigdy nie istnieje jedynie w głowie ludzkiego podmiotu (Shusterman 2007: 71).

W ujęciu przywołanych badaczy — Berleanta, Welscha, Shustermana — *aisthesis* zmienia więc całkowicie swój dotychczasowy charakter. Jawi się nie tylko jako doświadczenie estetyczne w ogóle (które odnosić należy zarówno do sztuki, jak też do wszelkich innych obszarów rzeczywistości), ale — co niezwykle istotne — opisuje psychiczny, jak i somatyczny wymiar każdego ludzkiego doznania. Wyrzeka się podziałów na zmysły „wyższe” i „niższe”, traktuje je równorzędnie, odwołując się jednocześnie do psyche i somy.

ka. Zob. na ten temat wyjaśnienie tłumacza kończące książkę R. Shustermana *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, współpraca naukowa A. Chmielewski, Wrocław 2007, s. 260.

Doświadczenie estetyczne osiąga bowiem swą synestezyjną pełnię tylko wówczas, gdy — jak zauważa autor *Prze-myśleć estetykę* — w różnym stopniu aktywizuje wszystkie zmysły (Berleant 2011: 100). Dopiero tak postrzegane percepcyjne doznanie — polisensoryczne i zwracające się w stronę somatycznego odczuwania — pozwoliło przełamać rozumienie doświadczenia estetycznego jako mentalnego stanu świadomości (Berleant 2011: 101).

Tę niezwykle znaczącą zmianę w pojmowaniu *aisthesis* bardzo trafnie opisuje zaproponowana przez Wolfganga Welscha formuła *rekonfiguracji aisthesis*. Streszcza się w niej właśnie doświadczenie polisensoryczne, cielesne i mentalne jednocześnie. Formuła Welscha wskazuje przede wszystkim na zakwestionowanie prymatu widzenia na rzecz innych zmysłów. Niemiecki badacz pisze: „Karty zmysłowości zostały na nowo przetasowane. Odchodząc od ustalonej hierarchii, dąży się albo do równomiernej oceny wszystkich zmysłów, albo [...] do różnorodnych hierarchizacji, determinowanych przez każdorazowy cel” (Welsch 2005: 127). Źródłem przemian w pojmowaniu *aisthesis* Welsch upatruje zwłaszcza w fakcie dominacji mediów i rozwoju nowych technologii. Wiąże je także z przeistaczającymi się wciąż wzorcami i wymaganiami kulturowymi. Ujmując jednak rzecz w szerszej perspektywie, trzeba uznać, że owa *rekonfiguracja aisthesis* pozostaje wyrazem nie tylko rozmaitych przemian kulturowych (w tym stale rozwijających się technologii medialnych), ale przecież jest także efektem transformacji dokonujących się w sztuce. Nowe formy sztuki domagają się nowej *aisthesis*, w której żaden ze zmysłów nie jest już dominujący.

Powyższe przekonanie mieści się w zaproponowanej przez Berleanta kategorii „nowej estetyczności”. Odrzuca ona cechy tradycyjnej estetyki i zwraca się m.in. ku nowym ruchom w sztuce i ku nowym formom artystycznym³, które domagają się z kolei adekwatnych działań perceptualnych. Za pozytywną cechę „nowej estetyczności” uznaje filozof przede wszystkim stałe poszerzanie się domeny sztuki, a także percepcyjną integrację wszystkich elementów pola estetycznego⁴: wartościującego, odbiorczego, twórczego i wykonawczego (Berleant 2007: 12). Pisze: „Dzisiaj nie tylko rozróżnienie pomiędzy twórcą, estetycznym odbiorcą, przedmiotem artystycznym i wykonawcą straciły swą wyrazistość; także ich funkcje zaczęły się na siebie nakładać, stając się pewnym kontinuum w procesie doświadczenia estetycznego” (Berleant 2007: 91). Berleant akcentuje także fakt, że konsekwencją rozrastania się obszaru sztuki jest pojawianie się takich jej form, które dynamizują doświadczenie odbiorcy, upominając się niejednokrotnie o włączenie nowych receptorów zmysłowych, w tym zmysłu dotyku i kinestezy (Berleant 2007: 72-94). Wymóg szczególnej aktywności odbiorcy powoduje także, iż granica między nim a twórcą ulega rozmyciu. Właśnie liberatura — jak można sądzić — jest jedną z tych form sztuki, która stanowi ucieleśnienie „nowej estetyczności”, a tym samym domaga się owej zrekonfigurowanej *aisthesis*

³ Wśród wielu nowych form w sztuce domagających się nowych działań perceptualnych wymienia Berleant m.in.: happening, environment, film, architekturę funkcjonalną czy rzeźbę kinetyczną. (Berleant 2007: 93)

⁴ Ideę „pola estetycznego” A. Berleant zaproponował już w 1970 roku w książce *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*.

Liberatura i doświadczenie estetyczne

Chociaż rację ma Zenon Fajfer, gdy pisze, że „Nie istnieje książka tak zachłanna, dzieło tak totalne, żeby aż angażowało wszystkie zmysły” (Fajfer 2010: 82 A), to liberatura jako przedmiot doświadczenia estetycznego domaga się bez wątpienia szczególnego zaangażowania. Będąc specyficznym połączeniem cech typowych dla różnych sztuk (literatury, plastyki, a nawet rzeźby czy architektury), przekształca jednocześnie nasz sposób postrzegania. Domaga się bowiem symultanicznego odbioru tego, co materialne, ikoniczne i werbalne. Jak każde dzieło wyzwala określone formy percepcji, a sama — mówiąc za autorem *Estetyki poza estetyką* — staje się miejscem, w którym łączą się one w jedno. Odwołując się do różnych zmysłów, aktywizuje mnogość sposobów doznawania i każdorazowo scala je w niepowtarzalny układ (Welsch 2005: 137-142). Ta wielość i różnorodność uruchamianych form percepcji dzieła liberackiego wpisana jest już w samą jego strukturę. Może ono bowiem przybierać właściwie dowolny kształt, wygląd i być zbudowane z dowolnego niemal materiału, co przecież nie pozostaje obojętne zwłaszcza dla zmysłu dotyku. Gdy konwencjonalna forma książkowa zostaje zmodyfikowana np. przez zamknięcie kodeksu w betonowych okładkach (jak w przypadku *Świątyni kamienia* Andrzeja Bednarczyka) lub zastąpiona np. szklaną butelką (czego przykład stanowi dzieło Zenona Fajfera *Spoglądając przez ozonową dziurę*), tradycyjne czytelnicze doświadczenie musi wówczas ulec całkowitej przemianie.

Można zatem powiedzieć, że liberatura, promując interaktywność i konieczność wielosensorycznej percepcji, unieważnia tradycyjny model kontemplacji oraz utrwaloną przez wieki hierarchizację zmysłów faworyzującą przede wszystkim wzrok. Ten ostatni — jak zauważa Welsch — „nie jest już — ani w świecie współczesnej fizyki, która nie opiera się na naoczności, ani w świecie mediów — niezawodnym zmysłem kontaktu z rzeczywistością, za jaki niegdyś był uważany” (Welsch 2005: 127). Wzrok nie jest także uprzywilejowany przez współczesne formy sztuki, w tym liberaturę.

W przypadku dzieł liberackich trudno mówić zatem, że odwołują się one do danego konkretnego zmysłu. Jak malarstwo w tradycyjnym ujęciu jest sztuką dla wzroku, a muzyka dla słuchu, tak liberatura pragnie uruchomienia wielu receptorów zarówno „mentalnych”, jak i „somatycznych”. Za Fajferem można ją określić jako „ciało do czytania [...] do czytania wzrokiem, słuchem i dotykiem”. Dzieło liberackie zaczynamy bowiem poznawać już w momencie zetknięcia się z jego ciężarem, kształtem czy fakturą papieru (Fajfer 2010 A: 81).

Domaga się więc ono uruchomienia równocześnie wzroku, jak i dotyku. Można nawet powiedzieć, że włącza zmysł kinestezy, gdy zmusza do manipulowania kodeksem, czyli *de facto* do fizycznej aktywności, zaangażowania własnego ciała, aby odczytać tekst zapisany wertykalnie lub po prostu „do góry nogami” albo też, by sprostać wyzwaniu, jakim jest kształt i przestrzenny wymiar dzieła. Z pewnością więc liberatura wymaga polisensorycznego odbioru. Doświadczenie dzieła sztuki jest bowiem „udane tylko wtedy, gdy jest całościowe” (Welsch 2005: 141).

W kontekście rozważań o naturze liberatury trzeba stwierdzić, że kluczową kategorią pozostaje tu odbiorca i to — w odróżnieniu od czytelnika tradycyjnie wydawanej literatury — musi to być odbiorca niezwykle aktywny, poszukiwacz sensów, który chce pokonywać stawiane mu wyzwania. Jak zauważa Agnieszka Przybyszewska, większość dzieł

liberackich domaga się odbiorcy typu dionizyjskiego, którego aktywność sprawia, że dopełniają się znaczenia, a niejednokrotnie także pełna struktura tekstu (Przybyszewska 2005: 45). Zatem z jednej strony to przecież czytelnik sam „tworzy” dzieło liberackie, gdy w akcie percepcji, ciągle na nowo ustala jego kształt, ale też reguły odbioru. Doświadcza więc dzieła za każdym razem inaczej nie tylko dlatego, że zmienny jest kontekst tego obcowania z przedmiotem artystycznym (ten aspekt dotyczy wszakże każdego doświadczenia estetycznego niezależnie też od tego, czy będzie to doświadczenie sztuki, czy obiektów nieartystycznych), ale także dlatego, że dzieło liberatury, ze względu na swą specyficzną wielotworzywowość i wpisaną weń alinearność, wręcz domaga się stale nowych sposobów odbioru. Niejednokrotnie prowokuje przecież także do wciąż innej jednolitości czytania/oglądania. Stale każe czytelnikowi dokonywać wyborów.

Z drugiej jednak strony — jak chociażby w przypadku *Oka-leczenia* pozostającego modelowym przykładem dzieła liberackiego — tej swobodzie pozostawionej czytelnikowi można przeciwstawić wymóg lektury bardzo sumiennej, domagającej się czytania „z dokładnością do jednej tysięcznej litery” (Fajfer 2010: 113 A). Nie zmienia to jednak faktu, że lekturę trójsięgu można rozpocząć od dowolnego tomu. *Oka-leczenie*, łączy bowiem w jedną całość trzy kodeksy. Te zaś odpowiadają trzem tekstom odnoszącym się do trzech różnych zdarzeń, które — pisze Katarzyna Bazarnik — łączą się ze sobą na ukrytym planie i wzajemnie determinują. Konstrukcja *Oka-leczenia* wskazuje więc jednocześnie na autonomię każdego z tomów i kolistość narracji (Bazarnik 2010: 155 A). Trzy połączone kodeksy zmuszają w istocie odbiorcę także „do kolistości doświadczenia taktylnego — otwieranie książki nie ma w istocie końca, bowiem zamykając jedną część otwieramy kolejną” (Kalaga 2010:15). Mówiąc jeszcze inaczej zamykanie i otwieranie, początek i koniec aktu lektury zyskują wspólną tożsamość. Książka zatem przestaje tutaj być przezroczystym medium, lecz staje się elementem strukturalnym dzieła. Znaczą tu zarówno specyficznym połączone okładki kodeksów, kolor kartki i czcionki, a także kształt i wielkość liter, ich rozmieszczenie na stronie czy wreszcie słowa zamienione w obrazy.

Wszystkie te elementy stanowią dla odbiorcy swoiste zadanie do wykonania. Przeżycie sztuki trzeba tu ujmować jako formę tworzenia, nieustannego odtwarzania porządku doświadczenia. Akt wykonawczy byłby więc niezbywalnym czynnikiem doświadczenia liberatury. Za Pareysonem można powiedzieć, że to właśnie wykonanie jawi się jako jedyna możliwość dostępu do dzieła (Pareyson 2009: 244).

Wśród istotnych cech liberatury na szczególną uwagę zasługują bez wątpienia właśnie „interaktywność i ergodyczność, czyli zaangażowanie czytelnika w determinowanie przebiegu narracji, jego aktywny współudział w nadawaniu ostatecznego kształtu, jaki utwór przybierze w trakcie lektury” (Bazarnik 2010: 160 A). Warto podkreślić, że ów ostateczny kształt buduje się wciąż od nowa podczas każdego kolejnego spotkania z dziełem. Doświadczenie odbiorcy — mówiąc słowami Rüdigera Bubnera — jawi się zatem jako stale nowe i niewyczerpywalne. Celem przeżycia estetycznego jest odkrycie jedności dzieła. Ta zaś pozostaje efektem refleksji oscylującej naprzemiennie pomiędzy detalami i całością, próbując uchwycić wzajemne relacje między nimi. Zatem jedność dzieła zawsze jest niestabilna, nigdy nie pozwala objąć całości, która w każdym kolejnym akcie percepcji ulega nieustannym metamorfozom. Właśnie w tak opisaną przez

Bubnera jedności dzieła tkwi nieskończona powtarzalność doświadczenia, które nigdy się nie zużywa (Bubner 2005: 69, 74). Słuszne byłoby więc przekonanie, że każde kolejne doświadczenie dzieła daje mu — jak powiedziałby Luigi Pareyson — „nową edycję” (Pareyson 63).

Przewrotnie rzecz ujmując, można powiedzieć o dziele w ogóle, a o liberaturze w szczególności, że kształt ostateczny nigdy ostateczny nie jest. Przypadkowość i alinearność jako cechy liberatury wytwarzają — jak można rzecz ująć za Tadeuszem Miczką — „stan permanentnej przygodności estetycznej” (Miczka 1999: 61). Dzieło ustanawiane jest bowiem „na chwilę” w akcie odbioru. Istnieje wciąż na nowo w performatywnych gestach powoływania sensów i ciągle zmieniających się swoich własnych wersjach. Materialność, werbalność i ikoniczność dzieła liberackiego w procesie doświadczenia jawią się w stale nowych konfiguracjach. Raz dominujący może być — jak pisze Fajfer — aspekt architektoniczny dzieła, innym razem wizualny, a jeszcze innym materialny albo wszystkie mogą się wzajemnie przenikać (Fajfer 2010 A: 5)⁵. Całość pozostaje jednak nieuchwytna. Totalność dzieła nie daje się ogarnąć, bowiem — mówiąc słowami Bubnera — dostęp do owej totalności nigdy nie jest całościowy i ostateczny (Bubner 2005: 73)⁶. „W miejsce modelu logocentrycznego pojawia się zasada aleatoryczności i przestrzennego rhizome” (Kalaga 2010: 18). Właśnie przypadkowość i wielokształtność nadają szczególny charakter doświadczeniu odbiorcy. Liberatura byłaby tego wymownym przykładem. Wymaga ona bowiem szczególnego zaangażowania, które za Arnoldem Berleantem można określić jako „zaangażowanie estetyczne”.

Postawa ta, w ujęciu, jakie proponuje autor *Wrażliwości i zmysłów*, w radykalny sposób obala Kantowską propozycję oddzielenia doświadczenia estetycznego od praktyki życia i sfery poznania, a tym samym unieważnia model bezinteresownej kontemplacji, którą badacz nazywa wprost „akademickim anachronizmem” (Berleant 2007: 50). Zaangażowanie w koncepcji Berleanta nabiera całkowicie nowego znaczenia, które — zauważa Krystyna Wilkoszewska — zostało wyeliminowane z dotychczasowej estetyki i które wiązać należy z postawą praktyczną (Wilkoszewska 2008: 219). Zaangażowanie domaga się bowiem wprowadzenia do doświadczenia estetycznego podmiotu ucieleśnionego, a więc wyposażonego we wszystkie zmysły, zarówno dystansu, jak i kontaktu. Właśnie kategoria ucieleśnienia⁷ służy tutaj zlikwidowaniu dualistycznego podziału człowieka na

⁵ Fajfer pisze, iż istnieją różne odmiany liberatury; pierwsza to taka, w której dominuje czynnik architektoniczny (tutaj tekst niejako wymusza określoną budowę książki czy nawet jej fragmentu), następna obejmuje dzieła o bardziej wizualnym charakterze (w tym przypadku warstwa graficzna, np. fotografie, rysunki, jest w szczególności sposób zintegrowana z tekstem albo też sam tekst tworzy obraz). Jeszcze inną odmianę liberatury reprezentują dzieła, w których na pierwszym planie pozostaje ich materialny wymiar (papier czy też inne tworzywa stanowiące wraz z książką rodzaj instalacji) (Zob. Fajfer 2010 A: 62).

⁶ Bubner stwierdza, że wszelka wykładnia jest dostarczona zawsze wraz z dziełem i tę „wolność od przymusu interpretacji” — określa mianem totalnego oglądu sztuki. W totalność wpisane jest więc przekonanie, że wszystko, co konieczne dla zrozumienia dzieła jest już w nim obecne. Jednak dopiero spotkanie totalności ze zmysłowością w procesie doświadczenia estetycznego sprawia, że powstaje między nimi specyficzne napięcie. „Oscyluje ono między zmysłowym odczuwaniem niedostatku i brakiem pojęciowego zapotrzebowania. [...] Wytrzymanie tego napięcia decyduje właściwie o estetycznym doświadczeniu w jego całości” (R. Bubner 2005, 73).

⁷ Berleant pisze o ucieleśnieniu w dwóch zasadniczych znaczeniach. W pierwszym — jak zaznacza autor —

umysł i ciało. Ucieleśnienie bowiem osiąga swą pełnię „poprzez wyraźną obecność ciała połączoną ze zmysłową koncentracją” (Berleant 2007: 120), domaga się włączenia w estetyczną aktywność nie tylko świadomości, ale też cielesności odbiorcy. W tym kontekście warto przywołać także spostrzeżenie Teresy Pękali, która pisze: „Interaktywne działania artystyczne, wymagające współpracy wielu zmysłów, odwołują się do — różnej od intelektualnej — kognitywności. Jej zaletą jest niewątpliwie bezpośredniość i dążenie do jedności wynikające z charakteru uczuć i wielosensoryczności poznania” (Pękala 2008: 158). Taki rodzaj estetycznego obcowania z dziełem dobrze opisuje właśnie zaangażowanie, które będąc wysoce percepcyjne, pragnie raczej somatycznego odczuwania, doświadczenia znaczeń niż ich rozumowego poznawania (Berleant 2007: 117). Można bowiem powiedzieć słowami Maurice Merleau-Ponty’ego, że ciało wie więcej, bo to w nim dokonuje się zapis wszelkich poprzednich doznań i doświadczeń, nawet nieuświadomionych (Merleau-Ponty 2001: 260).

Berleant przekonuje, iż właśnie zaangażowanie odpowiada „znacznie lepiej niż chłodny obiektywizm percepcyjnemu, somatycznemu i kognitywnemu uczestnictwu, którego wymaga od nas sztuka [...]” (Berleant 2007: 13). Niezbywalną cechą zaangażowania byłoby intymne uczestnictwo, silnie aktywizujące doświadczenie pozwalające „przezwyciężyć odczucie odrębności, które oddziela nas od rzeczy” (Berleant 2011: 43)⁸. Zdaniem autora *Prze-mysleć estetykę* zaangażowanie wskazuje zatem na dwie bardzo istotne cechy doświadczenia estetycznego — na jego aktywną naturę i uczestnictwo jako jego nieusuwalną jakość (Berleant 2007: 51).

Właśnie tej aktywności i uczestnictwa w pierwszej kolejności domagają się dzieła liberackie. Obcowanie z nimi ma tu z pewnością inny charakter niż w przypadku tradycyjnej książki, choć zapewne również w odniesieniu do niej namacalność, a także „wygląd dotyk i zapach jej stron stanowią unikalną oś czy też horyzont doświadczenia” (Shusterman 2007: 88). W dziele liberackim wyzwaniem dla odbiorcy pozostaje zsintetyzowanie w doświadczeniu odbioru wymiaru materialnego, werbalnego i ikonicznego dzieła. W świetle postawy zaangażowania warto podkreślić także fakt, iż w dziełach liberatury — inaczej niż w tradycyjnej książce — nawet samo pismo może być wyzwaniem dla odbiorcy. Nie jest już ono bowiem jedynie swoistą „protezą” dla języka mówionego. Nie stanowi wyłącznie jego fizycznego fundamentu — jak rzecz ujmował Roman Ingarden (Ingarden 1976: 21-22) — lecz jednocześnie jest tekstem i obrazem, wyrażając sensy, równocześnie je niejako ucieleśnia. Liberatura właściwości drukowanego pisma uczyniła bowiem jedną z zasadniczych swoich materii i między innymi dlatego nie pozwala na to, „żeby percepcja druku czy pisma była jak najbardziej przelotna, żeby jak najszybciej dokonał się ten krok ku uchwyceniu typowego brzmienia słowa, no i jego znaczenia” (Ingarden 1881: 278). Wręcz przeciwnie. Można powiedzieć, że w dziele liberackim

„aura obecności fizycznej zawarta zostaje w dziele sztuki”, natomiast drugie znaczenie „pojawia się w estetycznej odpowiedzi na sztukę, kiedy mamy do czynienia z cielesnym uczestnictwem odbiorcy” (Berleant 2007: 112-113).

⁸ Warto dodać, że kategoria zaangażowania estetycznego służy Berleantowi również do podkreślenia ciągłości sztuki. Stanowi swoisty pomost pomiędzy sztuką tradycyjną a nowoczesnymi jej formami (Berleant 2007: 26). Na temat zaangażowania estetycznego pisał A. Berleant już w swoim pionierskim dziele nietłumaczonym dotychczas na język polski *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991.

— podobnie jak np. w poezji konkretnej — pismo „gra” własną grafia, albo jeszcze inaczej, iż mamy tu do czynienia ze *sceno-grafia* pisma. Wolno oczywiście potraktować owe gry jako rodzaj swoistego utrudnienia „dostępu” do znaczeń ukrytych w tekście, ale można również postrzegać je jako wyzwanie dla cierpliwego, dociekliwego czytelnika.

Szczególny przypadek tekstu liberackiego stanowi z pewnością tekst emanacyjny⁹. Jego twórca przyznaje, że ów specyficzny eksperyment pomyślany jest jako wyraz ikoniczności doskonałej. Tekst, pozostając niewidzialnym, ma być jednak możliwy do zobaczenia (Fajfer 2010: 97 A). Wymaga wszak od odbiorcy szczególnej aktywności i specyficznego rodzaju percepcji, by mógł się urzeczywistnić. W tekst emanacyjny, co szczególnie warto podkreślić, wpisana jest więc konieczność niezwykle silnego zaangażowania czytelnika, który w sensie dosłownym powołałby ów tekst do istnienia. Nie może bowiem — jak np. w trakcie czytania tradycyjnego zapisu — pobieżnie objąć go wzrokiem, bo tu tekst staje się widzialny właśnie dzięki jego wysiłkowi. Postępując wedle danego przez autora klucza, percypujący musi wyeliminować poszczególne warstwy tekstu, by odkryć zakamuflowane przez nie znaczenia i ucieleśnić tę — jak to określił Zenon Fajfer — „bezcieleśność wyższego rzędu” (Fajfer 2010: 113 A).

Idea tekstu emanacyjnego polega na konieczności odczytywania inicjalnych liter kolejnych słów, spod których wyłania się następna warstwa tekstu, a potem następna i jeszcze następna, a u kresu tej wędrówki — jak pisze Zenon Fajfer — znajduje czytelnik słowo-źródło¹⁰ (Fajfer 2010 A: 126 B). Z jednej strony zasadnie można przypisywać owemu ukrytemu wyrazowi szczególną wagę i — by rzecz tak ująć — konsystencję. W nim bowiem streszczają się wszystkie wyeliminowane uprzednio pokłady słów i znaczeń. Z drugiej jednak strony ważki wydaje się fakt, że docieranie do owego słowa-źródła, jednocześnie zmusza do usuwania, a w istocie do unieważniania wszystkich „mijanych” po drodze do celu warstw tekstu. Tekst emanacyjny rozgrywałby się zatem nie tylko między tym, co widzialne i niewidzialne, ale także między uobecnieniem a unicestwieniem, między słowami, ale też bez ich udziału. Jego istotę trafnie można wyrazić słowami Johna Deweya, który pisał: „To, co widoczne, tkwi w tym, co niewidoczne; w rezultacie to,

⁹ Tekst emanacyjny (w pewnym przynajmniej stopniu) można traktować jako swoiste nawiązanie do anagramatycznej koncepcji lektury zaproponowanej przez Ferdynanda de Saussure’a. Anagramy bowiem, jak i tekst emanacyjny, wytwarzają „wtórne znaczenia i wtórne teksty, które są [...] ukryte, ale jednocześnie są także rzeczywiste” (Dziadek 2006: 50). Oba projekty (nawiązując do tytułu książki J. Starobinskiego: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971) można określić również jako „słowa pod słowami”. Trzeba jednak zaznaczyć, że o ile dla „ucieleśnienia” tekstu emanacyjnego istotny jest przede wszystkim zapis słów, a nawet pojedynczych liter, o tyle anagramy de Saussure’a to anagramy fonetyczne. Ich rozumienie odbiega tu więc od tradycyjnego ujęcia literackiego czy teoretycznego. W analizach szwajcarskiego badacza chodziło bowiem o to, by czytać i opisywać różne kombinacje głosek, a nie liter (Zob. Dziadek, 2006: 34). Warto też wskazać na fakt, że w przypadku tekstu emanacyjnego wszystkie warstwy tekstu są czytelnikowi dane (choć nie wprost), natomiast metoda lektury anagramatycznej nigdy nie daje pewności, że znalezione słowo jest jedynym, że nie istnieją obok niego jeszcze inne (Zob. Dziadek, 2006: 38-39).

¹⁰ „Słowo-źródło” kojarzyć się tu może ze „słowem-tematem”, które stanowiło istotny element przywoływanej wyżej koncepcji anagramatycznej lektury de Saussure’a. Genewski badacz twierdził nawet, że pisanie tekstów opartych na anagramach było w istocie dekomponowaniem przez twórcę słowa-tematu (Zob. Dziadek 2006: 38).

co niewidoczne decyduje o tym, co dzieje się z tym, co widoczne; namacalne opiera się niepewnie na tym, czego nie można dotknąć i co pozostaje nieuchwytnie” (Dewey 1958: 43-44).

Odbiorca, rekonstruuąc to, co niewidzialne, odkrywając kolejne warstwy znaczeń, staje się — jak zauważa Agnieszka Przybyszewska — gwarantem spójności utworu (Przybyszewska 2005: 57). Dzieło liberackie, a tekst emanacyjny w szczególności, istnieje zatem dzięki interaktywnej działalności percypującego. Ta konieczność aktywnego współdziałania — podobnie jak w przypadku hipertekstowej powieści interaktywnej, na co zwracała uwagę Anna Łebkowska (Łebkowska 2008) — po prostu w ów tekst jest wpisana. Nie będzie więc chyba nadużyciem stwierdzenie, że w pewnym sensie liberatura przypomina sztukę multimedialną, dla której charakterystyczna jest — jak zaznacza Maria Popczyk — właśnie interaktywność, tworzenie dzieła w trakcie odbioru, a także niemożliwe do przewidzenia rozmaite wersje końcowych rezultatów (Popczyk 1999: 133-134). Używając zaś terminologii McLuhana można liberaturę określić także mianem *zimnego środka przekazu*, który w odróżnieniu od *środków gorących* — zmusza czytelnika do współuczestnictwa i uzupełniania (McLuhan 2001: 229 i n).

Zaangażowanie odbiorcy związane z doświadczaniem liberatury ma zatem bezsprzecznie wymiar sensualny, zmysłowy i świadomościowy. Stawia wyzwania, intensyfikuje interpretacyjne przestrzenie, każe dociekać, odszyfrowywać sensy, ustanawiać nawet strukturę tekstu. Wysiłek sprostania tym wszystkim wymaganiom może stać się oczywiście źródłem estetycznej satysfakcji, ale równocześnie trzeba przyznać, że nadmiar bodźców może sprzyjać rozproszeniu, zacieraniu sensów czy nawet zniechęceniu. „Kto bez przerwy nastawiony jest na optyczne i akustyczne prowokacje, na koniec w ogóle przestaje widzieć i słyszeć” (Bubner 2005: 182). Warto przywołać tu także spostrzeżenie Richarda Schustermana, który stwierdza, że właśnie media angażujące najwięcej sensorycznych modalności mogą prowadzić do zubożenia naszego doświadczenia (Shusterman 2007: 88).

Także w przypadku liberatury warstwa ikoniczna oraz materialny wymiar dzieła mogą stanowić — jak się wydaje — urozmaicenie, uzupełnienie warstwy językowej, ale równie dobrze mogą być odbierane jako przeszkoda w dotarciu do znaczeń tekstu. Trudno bowiem porzucić tradycyjne nawyki linearnego czytania. Pozostawiona odbiorcy samodzielność, którą wolno postrzegać jako zaproszenie do współtworzenia dzieła, niejednokrotnie prowadzi także do niepewności i bezradności. Rację ma Wojciech Kalaga, gdy pisze, iż dwa porządki ontologiczne, które łączy liberatura: intencjonalny i materialno-wizualny mogą ze sobą współdziałać, tworząc odmienne doświadczenie lektury albo, wręcz odwrotnie, mogą wieść ku rozproszeniu sensów w doświadczeniu odbioru (Kalaga 2010: 19).

Powyższe rozważania pozwalają zatem wysnuć wniosek, że liberatura jako „literatura totalna”, w której „materia zdania przynależy do przestrzeni książki, a przestrzeń książki do materii zdania” (Fajfer 2010: 113 A), domaga się także *totalnej aisthesis*. Jednak, paradoksalnie, ta totalność właśnie może okazać się pułapką zastawioną na łaknącego doznań odbiorcę. Z jednej strony bowiem liberatura z pewnością może przyjemnie zaskakiwać i wiodąc do naruszenia naszych utrwalonych percepcyjnych przyzwyczajeń, wносить powiew świeżości i nowości, z drugiej jednak, może po prostu drażnić, irytować,

wytrącać z równowagi. Wydaje się bowiem, że konieczność równoprawnego potraktowania wszystkich zmysłów, których użycia domaga się dzieło liberackie, zamiast przynieść estetyczną satysfakcję z polisensorycznego doświadczania, może także ów efekt zniweczyć. Przewrotnie bowiem, nadmiar bodźców aktywujących rozmaite receptory zmysłowe zamiast ku estetycznemu spełnieniu, może także prowadzić ku rozczarowaniu; od *aisthesis* ku *anaisthesis* (Welsch: 1998)¹¹. Zatem „ostrożnie z liberaturą!”¹²

Bibliografia:

- Bazarnik Katarzyna (2010 A), *Liberatura czyli o powstawaniu gatunków (literackich)* [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Bazarnik Katarzyna (2010 B), *Materialność jako wyznacznik gatunkowy liberatury*, [W:] *Materia sztuki* red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków.
- Berleant Arnold (2007), *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków.
- Berleant Arnold (2011), *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, redakcja naukowa K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.
- Bubner Rüdiger (2005), *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Dewey John (1958), *Experience and Nature*, wyd. 2, Dover Publications, New York
- Dziadek Adam (2006), *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Dziamski Grzegorz (2007), [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.
- Fajfer Zenon (2010 A), *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Fajfer Zenon (2010 B), *Od liberatury do tekstu niewidzialnego (autoportret z Ingardenem w tle)*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków .
- Goban-Klas Tomasz (2011), *Wartki nurt mediów. Ku nowym formom społecznego życia informacji. Pisma z lat 2000-2011*, Universitas, Kraków.
- Ingarden Roman (1976), *O poznawaniu dzieła literackiego*, z j niemieckiego przełożyła. D. Gierulanka, PWN, Warszawa.

¹¹ Zob. także O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007.

¹² Wyrażenie „Ostrożnie z liberaturą” stanowi parafrazę tytułu tomu *Ostrożnie z literaturą!* (przykłady, wykłady raz inne rady), red. S. Balbus, W. Bolecki, Warszawa 2000.

- Ingarden Roman (1981), *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór i oprac. A. Szczepańska, wstęp W. Stróżewski, PWN, Warszawa
- Kalaga Wojciech (2010), *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń. Wstęp*, [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Kant Immanuel (1986), *Krytyka władzy sądenia*, Przedmowa i przekład. J. Gałęcki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Łebkowska Anna (2008), *Doświadczenie interakcji i identyfikacji (Hipertekstowa powieść interaktywna)*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa
- Mandoki Katya (2007), *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*, Ashgate, Aldershott.
- Marquard Odo (2007), *Aesthetica I anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- McLuhan Herbert Marshall (2001), *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Miczka Tadeusz (1999), *Multimedia — oczywistości i domysły. Szkic o estetycznej przygodności nowych mediów*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka i nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków
- Otulakowska Katarzyna (2010), *Zero_jedynkowa zmysłowość człowieka*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków.
- Pareyson Luigi (2009), *Estetyka. Teoria formatywności*, przeł. K. Kasia, Universitas, Kraków.
- Pękała Teresa (2008), *Estetyczne doświadczenie przeszłości*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa.
- Merleau-Ponty Maurice (2001), *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa.
- Popczyk Maria (1999), *Dzieło sztuki jako medium*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka i nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków.
- Przybyszewska Agnieszka (2005), *Niszczyć, aby budować. O nowych jakościach liberatury i hipertekstu* [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Shusterman Richard (2007), *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, współpraca naukowa A. Chmielewski, Wydawnictwo Atla 2, Wrocław.

- Shusterman Richard (2010), *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków.
- Sopyło Małgorzata (2008), *Estetyka książki elektronicznej*, Novae Res — Wydawnictwo Innowacyjne, Gdynia.
- Wallis Mieczysław (2004), *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękała, Universitas, Kraków.
- Welsch Wolfgang (1998), *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór, opracowanie i przedmowa R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków.
- Welsch Wolfgang (2005), *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Gućalska, Universitas, Kraków.
- Wilkoszewska Krystyna (1999), *Estetyki nowych mediów*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka i nowe media*, red. K. Wilkoşewska, Universitas, Kraków.
- Wilkoszewska Krystyna (2008), *Doświadczenie estetyczne — strategię pragmatyzacji i zaangażowania*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa.