

„Kwartalnik Filmowy” nr 128 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.3663>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Rafał Koschany

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0002-9343-9885>

Sensualizm – propozycja teoretyczna Aleksandra Kumora i Danuty Palczewskiej

Słowa kluczowe:

Aleksander Kumor;
Danuta Palczewska;
historia teorii filmu;
zmysłowa teoria kina

Abstrakt

Aleksander Kumor i Danuta Palczewska w artykule *Sensualizm jako podstawa dzieła filmowego* przeprowadzają analizę filmu jako sztuki w sposób szczególnie oddziałującej na zmysły widza. Rozwój filmu i nowe możliwości intensyfikacji zmysłowego odbioru w dużym stopniu wpływają na uniwersalizację języka filmowego. Komentarz do artykułu zawiera krótką rekonstrukcję zaproponowanej w 1963 r. teorii, a także próbę umieszczenia jej w ówczesnym paradygmacie strukturalno-semiotycznym. Przede wszystkim jednak *Sensualizm...* został tu oceniony jako wykład pionierski i w dużym stopniu zapowiadający zmiany w teorii filmu o kilka dekad późniejsze. Refleksja nad rozwojem zmysłowej teorii kina, zapoczątkowanej w latach 90. XX w. przez Vivian Sobchack, pozwala jednocześnie stwierdzić, że wczesna propozycja polskich badaczy w sposób zasadniczy różni się od współczesnych ujęć (m.in. dzisiejszy język jest naznaczony indywidualną perspektywą i doświadczeniem badacza; sensualny odbiór widza zależy od licznych uwarunkowań biologicznych, społecznych i kulturowych; wreszcie przedmiotem specjalistycznych, interdyscyplinarnych badań stają się oddzielne zmysły, w tym zmysł dotyku). **(Materiał nierecenzowany).**

Podczas lektury kolejnych tomów pierwszej edycji „Kwartalnika Filmowego” artykuł *Sensualizm jako podstawa dzieła filmowego* Aleksandra Kumora i Danuty Palczewskiej jawi się jako wyjątkowy – z trzech co najmniej powodów. Po pierwsze, jest to w dorobku tych zasłużonych dla polskich badań filmoznawczych autorów właściwie odosobniony przedmiot refleksji, zarówno w ich pracy indywidualnej, jak i – w stosunkowo często podejmowanej – wspólnej. Po drugie, tematyka podniesiona w artykule, w tak precyzyjny sposób zakreślona jako teoria filmu i projekt jego badań, w gruncie rzeczy aż do pierwszych reakcji rodzimych badaczy na rozwój tak zwanej zmysłowej teorii kina, czyli już w XXI w.¹, nie pojawia się jako przedmiot osobnej, pogłębionej refleksji. Wreszcie po trzecie, propozycja autorów *Sensualizmu...* – w kontekście wyżej wzmiankowanej teorii – pozostaje właściwie zapoznana. Niemożliwe jest w krótkim komentarzu odniesienie się do wszystkich wątków tego gęstego i nasyconego teoretycznymi komplikacjami tekstu, ale kilka kwestii domaga się osobnej uwagi.

Punktem wyjścia rozważań jest poszukiwanie *uniwersalnych kryteriów masowości filmu*² – poza dotychczas wykorzystywanymi tu kategoriami socjologiczno-kulturowymi, niewystarczającymi, jak twierdzą autorzy, by mówić o *autonomii filmu i jego swoistym oddziaływaniu na masowego widza*³. Takim uniwersalnym kryterium okazuje się tytułowy „sensualizm”, rozumiany jako *kierunek dążeń filmu ku tej idealnej granicy, za jaką uważamy czyste jakości zmysłowe*⁴. Formuła „sensualizmu kina” sugeruje zatem najpierw, że mowa o „naturze” filmu, jego „materialności”, *tworzywie*⁵, cechach wyróżniających czy wręcz definiujących. W ten sposób osobno zostały omówione zarówno film niemy, jak i dźwiękowy (z akcentami padającymi na zmieniające się dominanty zmysłów w procesach odbiorczych), tworzone w konwencjach realistycznych, a także nierealistycznych („sensualny” poziom odbioru tych drugich może być nieco silniejszy, zwłaszcza jeśli taki jest cel artystycznego eksperymentu, jednak autorzy wyraźnie podkreślają, że interesuje ich kino fabularne, przeznaczone dla szerokiego kręgu odbiorców).

Palczewska i Kumor poszukują zatem takich specyficznych jakości filmu, które będą w sposób szczególnie oddziaływać na zmysły – na konkretne zmysły, ale rzecz jasna w przypadku filmu zawsze chodzi o ich zestawienie. Powtarzana kilka razy fraza o *intensyfikowaniu doznań sensualnych*, wyrażająca *de facto* główne założenie wywodu, dotyczy filmu jako sztuki, która rozwija się artystycznie i technologicznie, między innymi w celu wzmacniania koneksji między zmysłami odbiorcy a tym, co dzieje się na ekranie i poza nim. Najistotniejsza w tej koncepcji jest więc relacja; film – zależnie od nasycenia odpowiednimi czynnikami sensualnymi – wywołuje takie, a nie inne doznania u widza.

Szczególnie pomocna jest dla autorów analogia zmysłowego poznawania rzeczywistości i sztuki. Konstatacje wypracowane na gruncie psychologii poznawczej, odpowiednio skonfrontowane z procesami odbiorczymi zachodzącymi podczas seansu filmowego, pozwalają mówić o – analogicznym właśnie – kinowym doświadczeniu quasi-zmysłowym. W tle rozważań pozostaje „naturalne” dążenie kina do utożsamienia tych dwóch procesów, sprawienia, by widz doświadczał filmu podobnie jak doświadcza otaczającej go przestrzeni, jednak takie „zdublowanie” świata przez film i warunków jego „odbioru” związane by było z zaangażowaniem wszystkich zmysłów (stąd też wzmianki o eksperymentach

m.in. kina zapachowego, które w następnych dekadach, jak wiemy, nie ustały, ale które – w odstępach kolejnych „D” – coraz bardziej oddalały się od kina artystycznego czy choćby opowiadającego ciekawe historie). Jak podkreślają badacze, doznania zmysłowe w odbiorze ruchomych obrazów są zawsze albo niepełne, albo mocniejsze (niż dawane przez rzeczywistość) – i również w tym leży siła filmu jako sztuki. Myśl tę można potraktować jako niewypowiedziany wprost manifest „sensualizmu”, ale także, jak sądzę, jako zapowiedź rozwoju zmysłowej teorii kina i wszelkich trudności, które napotka ona w opisach filmów i sensualnych procesach odbiorczych.

W ramach analizy udziału zmysłów w odbiorze filmu autorzy poruszają również kluczowy wątek różnicy w efektach rozumienia, w największym skrócie: sensualnego i semantycznego. W tak zarysowanym modelowym ujęciu są to z pozoru dwie skrajne postawy, w rzeczywistości jednak chodzi o rozpisanie swego rodzaju stopniowania. Wychodząc zatem od cech immanentnych filmu, rozpatrywanych na trzech poziomach, badacze wyznaczają jednocześnie granice procesów odbiorczych. Zresztą owe poziomy (inaczej niż warstwy, które *wyłączanie obiektywizują się w dziele filmowym*⁶) określają właśnie trzy różne, chociaż niemożliwe do mechanicznego rozgraniczenia, rodzaje relacji widza i filmu. Model jest zbudowany na zmieniających się proporcjach: czystych jakości zmysłowych oraz wszelkiego rodzaju chwytów (by użyć formalistycznego terminu), takich jak znaki, symbole czy metafory, które sprowadzają jakości dostępne zmysłami do pojęć i intersubiektywnie zrozumiałych komunikatów. Właściwie cały wywód dąży do uzasadnienia następstwa: podczas seansu filmowego pojawiają się najpierw jakości zmysłowe, i te są bezpośrednio dane oraz dostępne dla wszystkich, dopiero później zachodzą procesy odbierania/nadawania znaczeń (*doznania zmysłowe natychmiast przyoblekają się w otoczkę pojęciową*⁷). Co prawda jest tutaj wzmianka na temat zmysłów jako samowystarczalnych dróg poznania (jak u Husserla czy Bergsona), ale rzecz jasna nie znajduje ona rozwinięcia w sposób znany już ze współczesnej teorii zmysłowej, w której dominantami staną się doświadczenie i ciało, a głównym źródłem inspiracji fenomenologia egzystencjalna.

A zatem zależnie od nasycenia jakościami zmysłowymi autorzy omawiają kolejno poziom sensualno-znaczeniowy, znaczeniowo-sensualny i znaczeniowy. Sugestywne są przesunięcia pojęciowe samych formuł. W przypadku poziomu sensualno-znaczeniowego filmowe przedmioty widzialne *muszą być po części i podniecią zmysłową, i w pewnym ograniczonym zakresie muszą też coś znaczyć*⁸; poziom znaczeniowo-sensualny może być wskazany wówczas, *gdy niejako zmusza się przedmioty, aby mówiły nam coś więcej niż na to pozwalają ich naturalne właściwości, np. gdy wchodzą w grę różne środki wyrazowe filmu*⁹; wreszcie poziom znaczeniowy to skupienie głównie na słowie, jednakże – dopowiadają autorzy – *nie wszystkie pojęcia wiążące się ze słowem docierają w jednakowym stopniu do masowego widza, ale te pojęcia, które tak blisko łączą się ze sferą zmysłową, mogą być przyjmowane przez wszystkich*¹⁰.

W artykule opublikowanym w 1963 r. pojawiają się – w nieco innym rzecz jasna kontekście problemowym – intuicje zbieżne z propozycją Rolanda Barthes'a, wyłożoną w artykule *Problem znaczenia w filmie* (1960)¹¹, uznawaną czasem za umowny początek semiotyki filmu. *Tworzenie znaków przebiega w określo-*

nych granicach, których autor nie może przekraczać pod groźbą bycia niezrozumiałym¹², a jednocześnie – podkreśla autor *Mitologii* – element znaczący znaku odwołuje się przede wszystkim do zmysłów wzroku i słuchu¹³. W każdym razie w relacji zachodzącej między skonwencjonalizowaną częścią ośrodkową znaku a jego – bardziej zindywidualizowaną – częścią peryferyjną każde przekraczanie przez reżysera tej granicy grozi nieporozumieniem, ale jest twórcze dla rozwoju języka filmu oraz ożywcze interpretacyjnie. W artykule Palczewskiej i Kumora zwłaszcza na poziomie sensualno-znaczeniowym odbywa się podoba gra w znaczenia, którą autorzy nazywają *stabilnością nietrwałą*¹⁴ – pomiędzy czystym sensualizmem a szerszą *pojęciowością* czy *nagromadzeniem znaków*¹⁵. Dlatego też kwestia „zrozumiałości filmu” rozpatrywana na poziomie znaczeniowo-sensualnym, gdzie ważne są konwencjonalność i kulturowe uwarunkowania symbolu oraz konieczność uczenia się go, prowadzi autorów do wniosku, że nie dochodzi tu do spełnienia *wymogów uniwersalnej masowości filmu*¹⁶.

Pobieżna rekonstrukcja wywodu oraz przywołanie jednego z wielu możliwych kontekstów (Barthes) pozwala na sformułowanie uwagi nieco bardziej ogólnej. Otóż w perspektywie historycznej szczególnie ciekawy wydaje się pewien rys metodologiczny: o ile bowiem autorzy niejako wyprzedzają zainteresowania filmoznawców sensualnymi kontekstami samego filmu i jego odbioru, które doprowadziły do ukonstytuowania się zmysłowej teorii kina, o tyle ich refleksja pozostaje, co zrozumiałe, silnie zakorzeniona w strukturalno-semiotycznym paradygmacie – z co najmniej dwóch powodów. Pierwszy dotyczy teoretycznego ducha czasu: znakomity rozwój tego sposobu myślenia w latach 60. i później pozwalał „obsługiwać” właściwie wszystkie obszary życia człowieka i jego wytworów. Poziom zaawansowania i pojęciowego wysublimowania semiotyki umożliwiał – zwłaszcza w *stricte* teoretycznym ujęciu – analizę niezwykle skomplikowanych procesów kulturowych, zjawisk w sztuce czy, jak w omawianym przypadku, zagadnień związanych z materia filmową, a przede wszystkim – by odwołać się do „zmysłowej” relacji film-widz – nieoczywistych kwestii natury komunikacyjnej. Co rozumiemy z filmu, to znaczy jakie jakości zmysłowe przetwarzujemy w pojęcia, a co zostaje na poziomie „czysto sensualnym”?

Powód drugi ma charakter bardziej instytucjonalny. Najsilniejsza wówczas teoria to również swego rodzaju gwarancja przydająca kształtującemu się filmoznawstwu naukowości akademickiej, niezwykle ważny punkt odniesienia w procesie konstytuowania się nowej metodologii badań nad konkretną dziedziną sztuki. Warto tu przypomnieć, że w 1949 r. w strukturze Państwowego Instytutu Sztuki (późniejszy Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) Jerzy Toeplitz utworzył Zakład Historii i Teorii Filmu¹⁷, pierwszy w Polsce tego typu ośrodek badawczy, ośrodek macierzysty Aleksandra Kumora i Danuty Palczewskiej, a także wielu innych autorów publikujących w pierwszej edycji „Kwartalnika Filmowego”.

Autorzy komentowanego artykułu, poszukując filmoznawczych tradycji dla podjętej problematyki, przede wszystkim wskazują na *X muzykę* Karola Irzykowskiego i jego refleksję nad filmowym ruchem¹⁸ – jakością prowadzącą do „widzialności skoncentrowanej”. Niezależnie od tego, że rzeczywiście ruch pozostawał istotną cechą filmu w postulowanym tu „sensualizmie”, pojawia się jednak pytanie, czy faktycznie na początku lat 60. można było twierdzić, że *tylko* Irzy-

kowski czterdzieści lat wcześniej miał w tej kwestii coś istotnego do powiedzenia. Fundatorka współczesnej zmysłowej teorii kina, Vivian Sobchack, na początku lat 90. w swym rewolucyjnym i subwersywnym projekcie teoretycznym rekonstruowała przeciwieństwo tej części tradycji filmowej myśli, w której znajdowała wcześnie zapowiedzi „zmysłowego” podejścia do widza i jego „rozumiejącego” ciała (m.in. Hugo Münsterberg czy Rudolf Arnheim, ale także zafascynowani kinem jako sztuką ekspresji awangardziści lat 20. i 30.)¹⁹.

Również samo zagadnienie uniwersalnego języka kina, w interpretacji Palczewskiej i Kumora możliwego dzięki założeniu o sensualizmie jako tej cesze filmu, która pozwala na jego powszechne rozumienie, poparte intuicjami formułowanymi w latach 20. przez Jeana Epsteina, okazuje się o wiele bardziej obecne w światowej myśli filmoznawczej²⁰. Tego rodzaju weryfikacja nie jest jednak potrzebna czy nawet możliwa: w różnych uwarunkowaniach historycznych i geopolitycznych badacze poszukują możliwych argumentów lub inspiracji, które pozwalają im uzasadnić stawiane sobie cele. Warto natomiast podkreślić, że sam artykuł Kumora i Palczewskiej, jako propozycja opisująca nie tylko określony *kierunek dążeń filmu*, ale w równym stopniu postulująca konkretne ujęcie badawcze „sensualizmu”, w polskim kontekście jest – mieszczącym się w ramach pewnego sznytu naukowego epoki – wykładem pionierskim i w pełni autorskim, odosobnioną zapowiedzią o wiele późniejszych tendencji teoretycznego namysłu, za to wybuchających z ogromnym impetem. Funkcjonują one dzisiaj jako spektrum pełnoprawnych dyskursów akademickiej refleksji nad filmem, w sposób szczegółowy i z wykorzystaniem najnowszej wiedzy podchodzących do specyfiki konkretnych zmysłów w odbiorze filmu.

Rzecz jasna, pomiędzy wczesną zapowiedzią problematyki teoretycznej a jej późniejszym rozwojem istnieje też szereg dalszych różnic. Przede wszystkim wspomniany już strukturalno-semiotyczny *background* refleksji Palczewskiej i Kumora ściśle łączy się z używanym przez nich językiem: analitycznym i zdystansowanym, co w kontekście przedmiotu wykładu wydaje się – właśnie z dzisiejszej perspektywy – zestawieniem skazanym na paradoksalne wręcz nieprzystawanie. Wiąże się z tym również sama relacja badaczy do podejmowanej przez nich problematyki: wówczas stanowiła ona raczej model teoretyczny, dzisiaj zaś zmysłowa teoria kina jest naznaczona doświadczeniem własnym „ja” piszącego, a także poparta interdyscyplinarnymi badaniami widowni (współczesna propozycja mieści się między zapisem autoetnograficznym a empirią). Owa widownia nie jest już jakimś uogólnionym odbiorcą znaczeń budowanych na doznaniach zmysłowych, ale składa się ze zróżnicowanych wiekowo, genderowo, klasowo, rasowo grup, w tym z niezliczonych indywidualności, w przypadku których w badaniach nad udziałem zmysłów w percepcji filmu należy wziąć pod uwagę rozmaite uwarunkowania. Można powiedzieć, że wskazywane przez autorów *Sensualizmu...* dążenia kina do intensyfikacji doznań zmysłowych o wiele silniej łączą się z dążeniami osób piszących o tych doznaniach do znalezienia jak najbardziej adekwatnego języka opisu skomplikowanych i fascynujących procesów.

Dobrze skonstruowane modele teoretyczne mają to do siebie, że mogłyby działać właściwie cały czas. Zwłaszcza w napięciach generowanych na poziomie sensualno-znaczeniowym – ewoluujących zależnie od oscylacji pomiędzy czy-

stym sensualizmem a pojęciowością, za każdym razem jednak podlegających zasadzie stabilizacji – można dostrzec potencjał stałej reguły. Rozwojowi kina, który autorzy określiliby jako jego dążenie do intensyfikacji zmysłowego odbioru, a którego granicę dziś wyznacza raczej pojęcie i doświadczenie immersji, towarzyszy jednoczesny proces edukacji widza (tak w zakresie samych mechanizmów poznawczych, którym podlega, jak i w odniesieniu do zmieniającego się języka filmu). Oprócz przypomnienia propozycji Danuty Palczewskiej i Aleksandra Kumora jako prekursorskiej, właśnie relację pomiędzy czystym sensualizmem a odbiorem intelektualnym filmu trzeba uznać za jej szczególnie ważny element, stanowiący o stałych przecież gwarancjach rozumienia filmu: *ta prawda jest komunikowana w tak ścisłym powiązaniu z materią, że przemawia do nas przede wszystkim poprzez zmysłowy konkret*²¹.

¹ Oprócz rozproszonych artykułów por. książki, których tematyka oscyluje wokół wzmiankowanej tu problematyki: P. Kwiatkowska, *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011; J. Budzik, *Dotyk światła. O zmysłowym doznaniu kina*, Wydawnictwo FA-art, Katowice 2012; R. Koschany, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2017; S. Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1981*, Universitas, Kraków 2021; M. Stańczyk, *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*, Universitas, Kraków 2023. W tej ostatniej pozycji czytelnik znajdzie najbardziej aktualną – i odnoszącą się wprost do zmysłowej teorii kina – bibliografię.

² A. Kumor, D. Palczewska, *Sensualizm jako podstawa dzieła filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 3, s. 35.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 36.

⁵ Tamże, s. 35.

⁶ Tamże, s. 40.

⁷ Tamże, s. 41.

⁸ Tamże, s. 43.

⁹ Tamże, s. 44.

¹⁰ Tamże, s. 47.

¹¹ Por. R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, tłum. M. i M. Hendrykowsy, w: *Film: język – rzeczywistość – osoba*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1992.

¹² Tamże, s. 17.

¹³ Por. tamże, s. 19.

¹⁴ A. Kumor, D. Palczewska, dz. cyt., s. 43.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 45.

¹⁷ Dzisiaj jest to Zakład Filmoznawstwa, Sztuk Audiowizualnych i Antropologii Kultury.

¹⁸ U Irzykowskiego jest on raczej wewnątrzjęciowy i przynależy do świata przedstawionego, ale również w późniejszych fazach rozwoju filmu – dzięki kolejnym wynalazkom technicznym, coraz bardziej ruchliwej kamerze, coraz szybszemu montażowi itp. – zostaje on również wykorzystywany do wywołania intensywnych reakcji zmysłowych.

¹⁹ Takiego „przepisania” historii myśli filmowej dokonuje też w swej książce Marta Stańczyk. (Zob. *Filmowe sensorium...* dz. cyt., s. 19-74).

²⁰ Z tej samej epoki pochodzą uwagi Ricciotta Canudy, kilka dekad później tezy o „prymitywnym” języku kina albo o filmowym esperanto formułowali m.in. Jean Mitry i Edgar Morin.

²¹ A. Kumor, D. Palczewska, dz. cyt., s. 40.

Rafał Koschany

Profesor w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Specjalizuje się w teorii interpretacji, semiotyce kultury, a także badaniach z pogranicza literaturoznawstwa i filmoznawstwa. Autor monografii *Przypadek. Kategoria artystyczna i egzystencjalna w literaturze i filmie* (2006, wyd. 2. 2016) i *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu* (2017), licznych artykułów w czasopiśmie naukowych i rozdziałów w książkach oraz współredaktor kilku publikacji zbiorowych, m.in. *Musical i historia* (2023).

Bibliografia

- Barthes, R.** (1992). Problem znaczenia w filmie (tłum. M. i M. Hendrykowscy). W: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Film: język – rzeczywistość – osoba* (ss. 17–23). Warszawa: Polskie Towarzystwo Semiotyczne.
- Budzik, J.** (2012). *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*. Katowice: Wydawnictwo FA-art.
- Jagielski, S.** (2023). *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1981*. Kraków: Universitas.
- Koschany, R.** (2017). *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.
- Kumor, A., Palczewska, D.** (1963). Sensualizm jako podstawa dzieła filmowego. *Kwartalnik Filmowy*, (3), ss. 35–47.
- Kwiatkowska, P.** (2011). *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Stańczyk, M.** (2023). *Filmowe sensorium. Teoria zmysłów i jej krytyczny potencjał*. Kraków: Universitas.

Keywords:

Aleksander Kumor;
Danuta Palczewska;
history of film theory;
sensuous theory

Abstract

Rafał Koschany

Sensualism – A Theoretical Proposal by Aleksander Kumor and Danuta Palczewska

In the article “Sensualism as a Basis for the Study of a Film Work,” Aleksander Kumor and Danuta Palczewska analyse film as an art uniquely affecting the viewer’s senses. The development of film and new possibilities for intensifying

sensory perception greatly influence the universalization of film language. The commentary on the article includes a brief reconstruction of the theory proposed in 1963, as well as an attempt to place it in the structural-semiotic paradigm of the time. Above all, however, "Sensualism..." is assessed here as a pioneering exposition significantly foreshadowing changes in film theory that would occur several decades later. A reflection on the development of the sensuous theory, introduced in the 1990s by Vivian Sobchack, allows us to conclude that the early proposal of Polish researchers is fundamentally different from contemporary approaches. For example, today's language is marked by the individual perspective and experience of the researcher; the viewer's perception depends on numerous biological, social, and cultural factors; and finally, separate senses, including the sense of touch, have become the subject of specialized, interdisciplinary research. **(Non-reviewed material).**