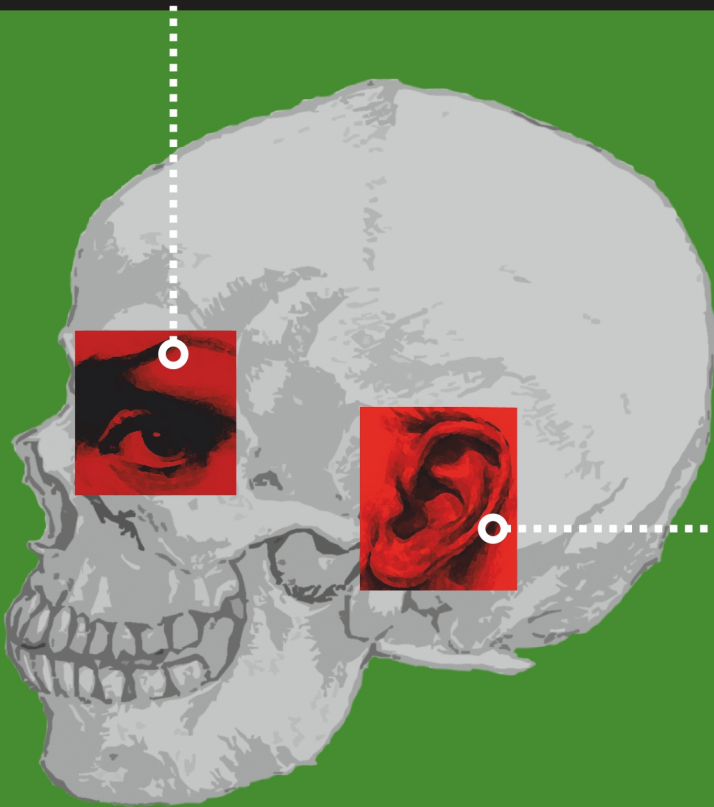


Monika Sosnowska

# Hamlet uzmysłowiony



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU  
ŁÓDZKIEGO

# **Hamlet uzmysłowiony**



[Kup książkę](#)

Monika Sosnowska

# **Hamlet uzmystowiony**

 WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2013

[Kup książkę](#)

Monika Sosnowska – Katedra Studiów Brytyjskich i Krajów Wspólnoty Brytyjskiej  
Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych, Uniwersytet Łódzki  
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 59a

RECENZENT

*Marta Wiszniowska-Majchrzyk*

SKŁAD I ŁAMANIE

*AGENT PR*

PROJEKT OKŁADKI

*Barbara Grzeszczak*

Na okładce wykorzystano materiały dostarczone przez Autorkę

Publikacja dofinansowana z dotacji celowej MNiSW na 2012 r. na prowadzenie badań naukowych  
lub prac rozwojowych oraz zadań z nimi związanych, służących rozwojowi młodych naukowców

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. 6067/2012

ISBN (wersja drukowana) 978-83-7525-855-4  
ISBN (ebook) 978-83-7969-373-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl  
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl  
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

[Kup książkę](#)

„Hamlet powinien już być Krezusem.  
Któż nie dorzucał od wieków swoich  
trzech groszy do jego monologu!”

Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane*

## Podziękowania

Wyrazy wdzięczności pragnę skierować w pierwszej kolejności do **Pani Prof. Krystyny Kujawińskiej Courtney**, promotor mojej pracy doktorskiej. Jej wskazówki i porady były dla mnie drogowskazem na każdym etapie przygotowań *Hamleta uzmysłowionego*.

Chciałabym także bardzo serdecznie podziękować **Pani Prof. Marcie Wiszniowskiej-Majchrzyk**, recenzent mojej pracy, której wnikliwe komentarze i pomoc udzieloną mi w trakcie powstawania pracy, uważam za nieocenione.

Jestem wdzięczna **Panu Prof. dr hab. Tomaszowi Domańskiemu, Dziekanowi Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego** oraz **Radzie ds. Nauki WSMiP** za przyznanie mi grantu na publikację tej pracy. Książka powstała, dzięki dofinansowaniu w ramach dotacji **Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego** na zadania służące rozwojowi młodych naukowców.

Specjalne podziękowania należą się bardzo życzliwemu **Kierownictwu oraz Pracownikom Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego**, dzięki którym książka ukazuje się właśnie w takiej formie, jak sobie zaplanowałam.

Bardzo dziękuję **Pani Dr Bożenie Walickiej** za dokonanie redakcji naukowej oraz korekty tekstu *Hamleta uzmysłowionego*.

Najbardziej osobiste podziękowania za nieustające wsparcie podczas pisania pracy kieruję do **moich Najbliższych**, posiadających nieznanne mi pokłady cierpliwości.

## Spis treści

|                                                                                                            |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| „Uprzejmość niewidomych” Wisławy Szymborskiej .....                                                        | 5         |
| <b>Zamiast wstępu, czyli o tym, jak uzmysłowić (sobie) zmysły .....</b>                                    | <b>7</b>  |
| <b>Rozdział 1. Kulturowa architektura zmysłów</b>                                                          |           |
| <i>Percepcyjne ekscesy – rzecz o niepokornej teorii naukowej .....</i>                                     | <i>15</i> |
| <i>„Nie taki zmysł naturalny, jak go malują” .....</i>                                                     | <i>17</i> |
| <i>Wybór między „dobrą” a „złą” wersją „Hamleta” .....</i>                                                 | <i>23</i> |
| <b>Rozdział 2. Ślady życia sensualnego z dawnej epoki</b>                                                  |           |
| <i>Na pozór nieuchwytnie – zmysły w literaturze .....</i>                                                  | <i>29</i> |
| <i>Zmysły dają się „nakręcić” .....</i>                                                                    | <i>31</i> |
| <i>Bohaterowie „Hamleta” jako (mniej bądź bardziej uważni) obserwatorzy i słuchacze .....</i>              | <i>33</i> |
| <i>„Hamlet” i dwa efekty fabuły: wizualny (dramatyczny) i werbalny (narracyjny) .....</i>                  | <i>37</i> |
| <i>„Hamlet” intertekstualny, czyli związek literatury z filmem .....</i>                                   | <i>40</i> |
| <b>Rozdział 3. Zmysły w teatrze, filozofii i medycynie w okresie wczesnej nowożytności</b>                 |           |
| <i>„Miejcie oczy i uszy otwarte” .....</i>                                                                 | <i>43</i> |
| <i>Od teorii do praktyki i z powrotem .....</i>                                                            | <i>51</i> |
| <i>Filozofowanie o zmysłach .....</i>                                                                      | <i>56</i> |
| <i>Kreacja wczesnonowożytnego „ja” .....</i>                                                               | <i>61</i> |
| <b>Rozdział 4. Dramat <i>Hamlet</i> dramatem zmysłów</b>                                                   |           |
| <i>Jak rozszyfrować „kod sensoryczny” dramatu? .....</i>                                                   | <i>67</i> |
| <i>„Źle się dzieje w państwie duńskim” – percepcyjne konsternacje wokół zjawisk nadprzyrodzonych .....</i> | <i>70</i> |
| <i>Między prawdą a fałszem, autentycznością a pozorem – relacje między bohaterami .....</i>                | <i>79</i> |



|                                                                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Sieć dworskich informatorów</i> .....                                                                                                      | 85  |
| <i>„Czyliś jest zbawionym duchem, / Czy potępieńca zjawą, czy owiany /<br/>Niebiańską wonią, czy piekielnym wichrem” (1.4.730–732)?</i> ..... | 90  |
| <i>Wątki szpiegowskie – śledzony Hamlet w roli śledczego</i> .....                                                                            | 96  |
| <i>Sztuka zastawiania zasadzki</i> .....                                                                                                      | 101 |
| <i>„Pułapka na myszy” albo pułapka na zmysły</i> .....                                                                                        | 108 |
| <i>„Przemawianie sztyletami” i „pokazywanie duszy głębi”</i> .....                                                                            | 114 |
| <i>Pomieszanie zmysłów, czyli szaleństwo Ofelii</i> .....                                                                                     | 120 |
| <i>„Reszta jest milczeniem” – krwawy widok sceny finałowej</i> .....                                                                          | 125 |

## **Rozdział 5. Zmysły na ekranie: nowa zmysłowość Hamleta**

|                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Trzy razy „Hamlet” filmowy: 1990, 1996, 2000</i> .....                                                                           | 129 |
| <i>Pierwsze ujęcia a pierwsze wrażenia zmysłowe bohaterów i widzów</i> .....                                                        | 134 |
| <i>Różne wizje zjawy na ekranie</i> .....                                                                                           | 139 |
| <i>Widzieć i być widzianym, słyszeć i być słyszonym – relacje wzrokowe<br/>i słuchowe między filmowymi postaciami dramatu</i> ..... | 143 |
| <i>Matnia intryg szpiegowskich w Elsynorze Zeffirellego, Branagha i Alme-<br/>reydy</i> .....                                       | 151 |
| <i>Aberracyjne, filmowe zachowania Ofelii</i> .....                                                                                 | 168 |
| <i>Zmysły a skutki sceny finałowej</i> .....                                                                                        | 180 |

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Zakończenie, czyli dlaczego Hamlet (jest) uzmysłowiony</b> ..... | 185 |
| <b>Summary</b> .....                                                | 189 |
| <b>Bibliografia</b> .....                                           | 191 |
| <b>Indeks osób</b> .....                                            | 199 |

## Uprzejmość niewidomych

Poeta czyta wiersze niewidomym.  
Nie przewidywał, że to takie trudne.  
Drży mu głos.  
Drżą mu ręce.

Czuje, że każde zdanie  
wystawione jest tutaj na próbę ciemności.  
Będzie musiało radzić sobie samo,  
bez świateł i kolorów.

Niebezpieczna przygoda  
dla gwiazd w jego wierszach,  
zorzy, tęczy, obłoków, neonów, księżycy,  
dla ryby do tej pory tak srebrnej pod wodą  
i jastrzębia tak cicho, wysoko na niebie.

Czyta – bo już za późno nie czytać –  
o chłopcu w kurtce żółtej na łące zielonej,  
o dających się zliczyć czerwonych dachach w dolinie,  
o ruchliwych numerach na koszulkach graczy  
i nagiej nieznajomej w uchylonych drzwiach.

Chciałby przemilczeć – choć to niemożliwe –  
tych wszystkich świętych na stropie katedry,  
ten pożegnalny gest z okna wagonu,  
to szkiełko mikroskopu i promyk w pierścieniu  
i ekrany i lustra i album z twarzami.

Ale wielka jest uprzejmość niewidomych,  
wielka wyrozumiałość i wspańałościowość.  
Słuchają, uśmiechają się i klaszczą.

Ktoś z nich nawet podchodzi  
z książką otwartą na opak  
prosząc o niewidzialny dla siebie autograf.

Wisława Szymborska (*Wiersze wybrane*, zbiór *Dwukropek*, 2006)

## Zamiast wstępu, czyli o tym, jak uzmysłowić (sobie) zmysły

O tym, że zwodzą na manowce, psują szyki dnia codziennego, płaczą nasze myśli, ale też jednocześnie ułatwiają orientację, czynią świat znośnym w jego złożoności, uświadamiają obecność innych istot, przekonujemy się nieustannie. One to właśnie czynią rzeczywistość widzialną, słyszalną, zapachową, smakową i dotykową. Każdy z osobna bierzemy za pewnik, by nabrać przeświadczenia o własnej naiwności dopiero wtedy, gdy nasze *sensorium* zawodzi.

Instrumentalne traktowanie ciała, a przez to również aparatu postrzegania zmysłowego, rzadko dopuszcza refleksję nad tym ostatnim. Ten nietypowy stan „uzmysławienia sobie zmysłów” może być spowodowany sytuacjami ekstremalnymi, na przykład upośledzeniem jednego z narządów percepcji albo odbieraniem bodźców przypisanych jednemu ze zmysłów przez inne, m.in. smakowanie barw czy też widzenie dźwięku. Pojawiają się ponadto mniej graniczne doświadczenia, jak choćby rozmywający się obraz, wynikający ze zmęczenia narządu wzroku, niedosłyszenie na skutek panującego dookoła hałasu lub przyjemnie drażniący zmysł powonienia zapach wypiekanego ciasta.

Niektóre spośród doświadczeń sensualnych są bezcenne, wzbogacają nasze istnienie o bycie w świecie wrażeń niejednokrotnie niedefiniowalnych. Można pokusić się o stwierdzenie, że kalejdoskop doznań płynących od zmysłów wykracza poza ramy językowe. Czy bowiem uda się ubrać w słowa nieregularne tempo złożone z dźwięków przechodzące w płynnie ułożone brzmienia, odbierane przez zmysł słuchu jako muzyka? Czy niewidomi z wiersza Wisławy Szymborskiej słyszą wiersz recytowany przez poetę niczym muzykę? Czy jego drżący głos odbierają jako fałszowanie, a każde słowo ewokujące cudowność widoków przypomina im o niemożliwości wydostania się z wiecznej krainy ciemności? Nie, oni „słuchają, uśmiechają się i klaszczą”. Wypróbowują swoje pozostałe zmysły, wystawiają je na próbę „odczuwania wszystkimi zmysłami”, bo właśnie temu jednemu, cenionemu przez kulturę

Zachodu najwyżej, najważniejszemu ze wszystkich – racjonalnemu, oświecającemu, niemalże boskiemu w swej nieomyślności – symbolizowanemu przez oko, zmysłowi wzroku w przypadku niewidomych „odwidziało się” widzieć.

Dopiero konfrontacja z tak przejmującym widokiem (poetycko naświetlonej) „uprzejmości niewidomych” (kłopotliwa kwestia dla widzących) budzi tych, którzy spokojni o kondycję własnych zmysłów, nagle uświadamiają sobie wagę problemu. Pierwszym odruchem byłaby pewnie troska o stan zmysłu wzrokowego w jego biologicznej odśłonie. Być może druga reakcja sprowadzałaby się do głębszego wejrzenia w sedno problemu – w jego kulturową istotę. Na ile przyjęcie takiej perspektywy rozbudzi te rejony naszej świadomości, które zwykle pozostają w stanie błęgiego drzemania? Co oznaczałoby przekroczenie przez zmysły bram natury i wkroczenie do imperium zmysłów? Czy to przejście uwolniłoby je od ciężaru biologicznej odpowiedzialności za jakość funkcjonowania i obarczyło nim obszar kultury? Czy zmieniłaby się też terminologia opisująca stan naszych zmysłów, rugując chociażby takie określenia (w odniesieniu do widzenia) jak zez czy astygmatyzm i zastępując je niemedyczną diagnozą? By dać próbkę kulturowego rozpoznania w zakresie możliwości narządu wzroku, odwołam się do fragmentu utworu Stanisława Barańczaka, który w *Spójrzmy prawdzie w oczy* zachęca, byśmy zajrzeli:

w nieobecne  
 oczy potrąconego przypadkowo  
 przechodnia z podniesionym kołnierzem; w stężale  
 oczy wzniesione ku tablicy z odjazdami  
 dalekobieżnych pociągów; w krótkowzroczne  
 oczy wpatrzone z bliska w gazetowy petit;  
 w oczy pośpiesznie obmywane rankiem  
 z nieposłusznego snu; pośpiesznie ocierane  
 za dnia z łez nieposłuszných, pośpiesznie  
 zakrywane monetami, bo śmierć także jest  
 nieposłuszną  
 (Jednym tchem, 1970)

Zacytowany wyżej fragment wiersza w metaforyczny sposób unaocznia liczne znaczenia i role przypisywane narządowi wzroku w kulturze. Mamy zatem pewność co do „zastygłych w jednej pozie” gałek ocznych, będących oznaką śmierci, albo staramy się interpretować znaczenie łez, które niektórzy wylewają, inni zaś potajemnie ronią. Nie przez przypadek odwołuję się do zmysłu wzroku i jego związków z kulturą, bo cechą charakterystyczną kultury współczesnej, zwanej też mianem postmodernistycznej, jest jej „przepełnienie” obrazami, prowadzące do przesycenia różnymi formami wizual-

nymi<sup>1</sup>. Badacze, na przykład Martin Jay (1994), mówią o wzrokocentryzmie albo okulocentryzmie kultury zachodniej, osiągającym swe apogeum właśnie w czasach postmodernistycznych, zwłaszcza w fazie okołomilenijnej. Fenomen kulturowej dominacji wzroku zostanie omówiony w dalszej części książki, ale już tutaj warto zaznaczyć, że definicja tego pojęcia wyjaśnia je jako „zjawisko zauważalnego uprzywilejowania pewnego rodzaju schematów poznawczych, metafor, sposobów ujmowania rzeczywistości i kreowania artefaktów” (Przeźmiński, 1998: 331). Chodzi tu o stopniowo osiąganą od czasów wczesnej nowożytności, hegemonistyczną pozycję zmysłu wzroku w różnych dziedzinach wiedzy i działalności ludzkiej<sup>2</sup>. Dlaczego jednak w ogóle problematyzować ludzkie zmysły, podnosząc je do rangi zagadnienia kulturoznawczego? Dlaczego „wrywać” zmysły naturze, próbując uwikłać je w dylematy kultury? Dlaczego w świecie zmysłów poszukiwać paradygmatu, według którego funkcjonuje świat społeczny?

Prawdopodobnie jednym z wyjaśnień jest chęć odtworzenia historii człowieka sensualnego, czyli takiego, którego dzieje zawsze odsyłają do niego samego; którego sposób myślenia, ideologie, ustroje, w jakich funkcjonował, wartości, jakie uznawał lub którym się przeciwstawiał, sposoby odczuwania i ekspresji (także językowej), odsyłają do zmysłów. Szczególnie istotny w dziejach człowieka jest właśnie wzrok, nie tylko ze względu na jego biologiczną użyteczność. Zrozumienie znaczenia tego zmysłu i jego roli wśród innych zmysłów w kulturze wiąże się z uznaniem wzrokocentryzmu za nadrzędną zasadę, organizującą funkcjonowanie przestrzeni społecznej na Zachodzie. Stąd też w licznych fragmentach omawiam właśnie kulturowe znaczenie wzroku, często „na niekorzyść” słuchu<sup>3</sup>. Przykładowo, symbolika oka,

<sup>1</sup> Postmodernizm należy rozumieć jako okres odnoszący się do kultury współczesnej, rozwijającej się od lat pięćdziesiątych XX wieku.

<sup>2</sup> Okres wczesnonowożytny będzie rozumiany w dalszej części książki w sposób umowny, jako czasy przypadające na lata 1500–1700. Taką periodyzację proponuje Chris Baldick w *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2008). Zamiennie może pojawiać się też określenie „renesans”, mające znacznie dłuższą tradycję znaczeniową. Możliwość wymiennego stosowania obu terminów pojawiła się dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku, na co miały wpływ liczne debaty historyków i badaczy literatury (2008: 101). Jednak ostatecznie – jak podaje Baldick – to termin „wczesnonowożytny” okazał się bardziej neutralny i chronologicznie precyzyjny aniżeli określenie „renesansowy”. Wśród argumentów przemawiających za „większą użytecznością” tego pierwszego terminu można wymienić następujące: słowo „renesans” jest bardziej obciążone tendencją do podkreślania rozwoju sztuki (szczególnie w XIV i XV wieku we Włoszech) na niekorzyść rozwoju dziedzin pozaartystycznych, takich jak druk czy protestantyzm; wczesna nowożytność w mniejszym stopniu kontrastuje ze średniowieczem, które zostało pomyślane przez renesansowych humanistów jako okres odznaczający się uwstecznieniem, a z tego powodu niższością kulturową w stosunku do ich epoki oraz epoki starożytnej (101).

<sup>3</sup> Wzrok stanowi zmysł, któremu najczęściej „przyglądają się” badacze z różnych dziedzin, także w ramach studiów kulturowych. David Howes proponuje, by badacze zajmujący się studiami sensorycznymi „zwrócili swe oczy” w stronę innych zmysłów i nie przyczyniali się

wyrażana przez „Oko Opatrzności”, rozciąga się od tak rozpoznawalnych wizerunków, jak: Trójca Święta w chrześcijaństwie, poprzez ścięty stożek piramidy na rewersie banknotu dolara amerykańskiego, czy też ten sam symbol co na banknocie, zaadaptowany przez kulturę popularną w filmie *Rozpaczliwie poszukując Susan* (1985), tyle że umieszczony na kultowej kurtce (bohaterki granej przez Madonnę) w formie wyszywanej aplikacji.

Czy równie łatwo przychodzi na myśl odpowiednik tej symboliki związany ze zmysłem słuchu? Czy sfera symboliczna jest również bardziej „rzucająca się w oczy” i zdominowana przez to, co wizualne, a nie audialne? Czy w takim razie nasza współczesność różni się od poprzednich epok pod względem fascynacji wzrokiem w jego kulturowym wymiarze? Czy warto zgłębić to zagadnienie, porównując teraźniejsze zjawisko wzrokocentryzmu z „odsłonami” owego zjawiska w epoce wczesnej nowożytności? Czy można w tym celu sięgnąć po literackie arcydzieło wszech czasów, za jakie uznaje się *Hamleta*? Czy w tym dramacie Szekspirowskim można odnaleźć odniesienia do świata zmysłów, a tym samym, czy *Hamlet* jest uzmysłowiony? Czy zatem zapoznanie się z reprezentacjami zmysłów w dramacie pozwoli na „uzmysłowienie sobie zmysłów” pod względem ich kulturowej istoty? Czy nie należałoby sięgnąć głębiej, mianowicie do postmodernistycznych adaptacji tej sztuki, z zamiarem odnalezienia w nich współczesnych wyobrażeń zmysłów, a tym samym odmiennego uzmysłowienia *Hamleta*? Czy w związku z tym najodpowiedniejszą adaptacją dramatu będzie adaptacja filmowa jako w pełni ucieleśniająca ideę rzeczywistości absorbującej zmysł wizualny, a więc rzeczywistości przeznaczonej głównie do wzrokowego podziwiania?

W prezentowanej książce staram się znaleźć odpowiedzi na powyższe pytania, eksponując kulturowy wymiar postrzegania zmysłowego. Różni się on od badań nad tym zjawiskiem w naukach przyrodniczych i kognitywnych przede wszystkim tym, że dostrzega w percepcji sensualnej zmienny historycznie potencjał znaczeniowy, różny od uznawanej za stałą, czysto biologiczną funkcję percepcyjną. Czym więc są zmysły – oto jest pytanie...

W *Hamlecie uzmysłowionym* zakładam za Marshalllem McLuhanem, że „każda kultura jest pewnym porządkiem zmysłowych preferencji” (2001: 339). Bazując na powyższym stwierdzeniu, staram się rozpatrywać świat zmysłów z uwzględnieniem jego historycznej konceptualizacji. Usiłuję zrozumieć kluczowy dla cywilizacji Zachodu moment (oczywiście rozumiany niedosłownie, ponieważ przemiana nie dokonuje się w historii momentalnie, a procesowo) sensorycznej transformacji paradygmatycznej, czyli przejścia od jednego porządku zmysłowego do innego. Przede wszystkim interesuje

---

do podkreślania dominującej roli wzroku w kulturze zachodniej. Zachęca on, by „rozważyć, jakie alternatywy dla hiperwizualności mogą znajdować się w innych sensorycznych królestwach, albo też, jakie opcje mogą powstać z połączenia zmysłów w nowych proporcjach” (2003: xii–xiii).

mnie ów „moment”, w którym władzę w królestwie percepcyjnym bezapelacyjnie zaczął przejmować zmysł wzroku, zaś praktyki społeczne zaczęły dążyć do eksploatacji tego, co „wizualne”, w niespotykanym dawniej zakresie.

Konsekwencje przejścia od kultury, w której ludzie na co dzień wykorzystywali głównie zmysł słuchu i to na nim bazowali, do kultury, w której coraz bardziej to, co akustyczne, traciło na znaczeniu na rzecz szeroko rozumianych wizualnych przejawów rzeczywistości, wymagają także nazwania. Taka kulturowa zmiana paradygmatu, określona przeze mnie jako transformacja kultury późno-akustycznej w kulturę wczesnowizualną, przypada na renesansowe „zmagania” dwóch organów postrzegania: oka i ucha. Z jednej strony, na poziomie dosłownej funkcjonalności, te dwa zmysły rywalizują ze sobą w zakresie przydatności, jakości i częstotliwości dostarczania informacji. Z drugiej strony, warto „przyjrzeć i wsłuchać się” w metaforyczne zastosowanie oka i ucha jako nośników potężnych znaczeń symbolicznych w kulturze. Z punktu widzenia badań będących przedmiotem tej pracy, szczególnie ważny jest sensoryczny aspekt kultury wczesnonowożytnej. Jeśli zmienne preferencje wykorzystania zmysłu słuchu lub wzroku w procesie poznania umieścić w kontekście kulturowych badań nad ludzkim *sensorium*, to nieuniknione wydaje się starcie pomiędzy głosowością a wzrokowością, mową a pismem, praktykami słuchania a patrzenia. Szekspirowską sztuką, która być może nieświadomie podejmuje to wyzwanie, jest *Hamlet*. Transformacyjny charakter społeczeństwa renesansowego, niepewnego „natury” swych doznań zmysłowych, manifestuje się w tekście dramatu.

Przyjmuję, że literatura stanowi obszar, z którego wyrastają wyobrażenia kulturowych, indywidualnych i zbiorowych doświadczeń ludzkich, w tym przeżyć sensualnych. Skoro ciekawi mnie sposób reprezentowania świata zmysłów w dramacie *Hamlet*, bo traktuję go jako specyficzny rodzaj zapisu ludzkich doświadczeń percepcyjnych, to podobną funkcję może spełniać film, a dokładniej wybrane adaptacje analizowanej przeze mnie sztuki. Sposoby kulturowego konstruowania stanów i doświadczeń angażujących zmysły są w tym przypadku zaczerpnięte z konwencji filmowej. Ponieważ w *Hamlecie uzmysłowionym* koncentruję się na adaptacjach filmowych dramatu *Hamlet*, dlatego między literaturą a filmem pojawia się szczególna relacja. I choć język adaptacji oraz literatury jest nieprzekładalny, jeśli chodzi o możliwość komunikowania sensów, to wspólnym elementem poetyki zarówno dzieła dramatycznego, jak i filmowego, jest dosłowna zawartość tekstualna. Na tej płaszczyźnie i tekst dramatu *Hamlet*, i adaptacje stanowią punkt wyjścia dla zbadania kulturowych sposobów tworzenia przedstawień zmysłów. Zasygnalizowanie wspólnej płaszczyzny jest celowe ze względu na przeprowadzoną przeze mnie analizę porównawczą konwencji literackiej i filmowej, ze wskazaniem na różnice w obrazowaniu zmysłów w obu dziedzinach artystycznych. Tekst dramatu *Hamlet* i tekst adaptacji *Hamleta* byłyby więc jedynie punktem startowym dla dalszych poszukiwań form komunikowania znaczeń.



Dzięki takiemu spojrzeniu możliwe jest wydobycie kontrastu w sposobie ukazywania kobiecego doświadczenia bohaterek dramatu: Ofelii i Gertrudy – w tekście i na ekranie. Obrazowanie doświadczeń zmysłowych ma na celu zwrócenie uwagi, a zarazem uwrażliwienie na obecne w *Hamlecie* i jego filmowych adaptacjach postrzeganie właściwe każdej z płci społeczno-kulturowej. Literackie i filmowe reprezentacje zmysłu wzroku i słuchu kryją się w sposobie ukazania widzenia i słyszenia na przykładzie bohaterów dramatu. Istotne z punktu widzenia tematyki podjętej w tej książce jest uwzględnienie specyfiki kobiecych doświadczeń, które można skonfrontować z przedstawieniami męskich praktyk wykorzystywania zmysłów w kulturze. Z wielu funkcji kulturowych spełnianych przez zmysły i różnie wykorzystywanych w zależności od płci warto wymienić takie jak: warunkowanie poznania, stanowienie narzędzi władzy czy też źródeł przeżywanych doznań. Postrzeganie zmysłowe zostanie ukazane jako zmienny w czasie konstrukt kulturowy, zaś jego reprezentacje można odnaleźć w tekstach literackich i ich pozaliterackich kontekstach. Takie podejście do postrzegania pozwala na zestawienie kulturotwórczej roli zmysłów w okresie renesansu, w którym powstała sztuka Szekspira, z funkcjami zmysłów w czasach współczesnych, kiedy pojawiły się filmowe adaptacje dramatu.

Prowadzenie badań nad znaczeniem zmysłów i doświadczeń sensualnych w kulturze zachodniej w różnych okresach, przy wykorzystaniu do tych badań dzieła Szekspira, jest istotne z punktu widzenia szekspirologii, zmierzającej w kierunku dywersyfikacji i ku rozszerzeniu optyki badawczej<sup>4</sup>. W dodatku należy zwrócić uwagę na problematykę zmysłów w kulturze, a ponadto zaznaczyć, że, choć przyciąga ona uwagę różnych dyscyplin, zarówno w Polsce, jak i na świecie, posiada własną historię i stanowi jeden z dylematów filozoficznych, to jednak trudno mówić o zgłębieniu świata zmysłów w ujęciu kulturowym. W ramach szekspirologii jest to w miarę nowe zagadnienie badawcze. Warto zatem podjąć wątek reprezentacji doświadczeń zmysłowych w różnych dziełach literackich i ich pozaliterackich kontekstach, rozpoczynając od „Mony Lizy” literatury, czyli *Hamleta*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Dwaj badacze, Lowell Gallagher i Shankar Raman, są redaktorami pracy *Knowing Shakespeare: Senses, Embodiment, and Cognition*, która ukazała się w grudniu 2010 roku nakładem wydawnictwa Palgrave Macmillan. Tom zawiera eseje poświęcone między innymi percepcji sensorycznej w dziełach Szekspira. Ponadto Gallagher i Raman przewodniczyli seminarium „Con-Founding the Senses in Shakespeare”, które odbyło się w ramach 31. corocznego spotkania Shakespeare Association of America (10–12 kwietnia 2003 roku) (<http://www.shakespeare-association.org>). Jako inny przykład zainteresowania zmysłami przez badaczy dzieł Szekspira może posłużyć sesja konferencyjna „Shakespeare and the Senses of Perception”, która miała miejsce podczas 15. corocznej konferencji zorganizowanej przez The Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, poświęconej zmysłom w średniowieczu i renesansie (<http://www.acmrs.org>).

<sup>5</sup> Porównanie *Hamleta* do *Mony Lizy* zaproponował T. S. Eliot, podkreślając enigmatyczny charakter dramatu (1975: 47).



Podjęcie problematyki reprezentacji zmysłów w dramacie oraz w filmie wymaga zastosowania specyficznych narzędzi metodologicznych. Metodologia badań wpisuje się w szeroko pojęte badania kulturowe. W analizie porównawczej reprezentacji doświadczeń sensualnych, rozumianych jako doświadczenia kulturowe, sięgam po pojęcia badawcze z takich subdyscyplin, jak bardziej znana antropologia literacka czy też dopiero rozwijająca się antropologia zmysłów. Dodatkowo niezwykle pomocne okazuje się odwołanie do metodologii studiów feministycznych i genderowych. Zatem metodologiczne zabiegi badawcze sprowadzają się przede wszystkim do wykorzystania interdyscyplinarnych powiązań między *feminizmem*, *gender studies* i antropologią kulturową. Każda z tych orientacji wnosi właściwe sobie założenia teoretyczne, przyczyniające się do tego, że proces interpretacji zyskuje więcej, niż gdybym wykorzystała tylko jedną perspektywę poznawczą.

Perspektywa feministyczno-genderowa dostarcza takich kategorii badawczych, które pozwalają na uwzględnienie historycznych i społecznych uwarunkowań płci, i umożliwia wydobywanie kontrastu w sposobie ukazywania kobiecego i męskiego doświadczenia angażującego zmysły w *Hamlecie*. Podstawową kategorią, którą wyróżniam w niniejszej książce, jest sensoryczność doświadczeń męskich i kobiecych, odwołująca się do klasycznego w teorii feministycznych binarnego podziału na męskość i kobiecość. Analiza odmienności doświadczeń generowanych przez zmysły to zwłaszcza zestawienie doznań percepcyjnych kobiecych i męskich.

Jednocześnie staram się cały czas uwzględniać to, że, podobnie jak upłciowionym ciałom przypisuje się pewne atrybuty, symbolikę i wartości, tak samo występuje asymetria w wykorzystaniu zmysłów przez daną płć. Stawiam tezę, że oznakowana sensorycznie płć społeczno-kulturowa posiada specyficzny kod odnoszący się do sposobów, w jakie kobiety i mężczyźni wykorzystują zdolności percepcyjne w życiu społecznym. W zależności od płci występuje określony repertuar zachowań, gestów i sposobów posługiwania się własnymi zmysłami. Świat sensoryczny przybiera formę relacji międzyludzkich przedstawionych w odmiennych materiałach kulturowych. Poznanie kulturowych aspektów zmysłów, ich społecznych funkcji oraz wyodrębnienie zmysłu dominującego w kulturze danego okresu umożliwia odwoływanie się do zagadnień nurtu antropologicznego, czyli do antropologii zmysłów. Narzędzia antropologii literackiej i antropologii wizualnej stwarzają możliwość uwzględnienia reprezentacji zmysłów w tekstach kultury, czyli w dramacie *Hamlet* oraz jego filmowych adaptacjach.

Pragnę podkreślić, że korzystam też z założeń nowego historycyzmu, między innymi takich, że proces interpretowania dzieła odbywa się pod wpływem dawnych znaczeń i przez interakcję z wcześniejszymi badaniami. Moja interpretacja współczesnych adaptacji *Hamleta* jest mocno osadzona w tekście oryginału, który w miarę funkcjonowania w odmiennym kontek-

ście „wchłania” dotychczasowe znaczenia. Skoro adaptacja filmowa to dzieło sięgające do innego utworu, zatem samo nie posiada jednego źródła, zaś jego niejednorodna genetycznie struktura składa się z kolekcji zapożyczeń reprezentacji na strukturę o skomplikowanym rodowodzie.

W *Hamlecie uzmysłowionym* w interdyscyplinarny sposób staram się przyjrzeć reprezentacjom zmysłów zarówno w samym tekście *Hamleta*, jak i w wybranych adaptacjach filmowych. Do pewnego stopnia postępuję wbrew nawoływaniom Horace’a Howarda Furnessa, jednego z dziewiętnastowiecznych badaczy i redaktorów dzieł Szekspira, który w jednym ze swoich przemówień z 1908 roku zwrócił się do swoich uczonych kolegów: „Pozwólcie mi usilnie prosić, błagać, zaklinać i upraszać was, byście nie pisali więcej prac o *Hamlecie*”. Ten błagalny ton był spowodowany niebywałą liczbą publikacji na temat dramatu *Hamlet*. Jak wskazują statystyki publikacji, opracowywanych corocznie w ramach *World Shakespeare Bibliography*, niesłabnące zainteresowanie *Hamletem* sprawia, że od początku XX wieku, każdego roku przybywa średnio czterysta publikacji poświęconych tej sztuce. Spośród nich znaczna część zawiera krytykę literacką, wykorzystującą rozmaite podejścia badawcze. Obejmują one nie tylko nurty mocno osadzone w teorii literatury, jak na przykład poststrukturalizm i psychoanaliza, lecz także nieco nowsze metody analityczno-interpretacyjne, do których należą między innymi: feminizm, postmodernizm czy materializm.

Na podkreślenie zasługuje fakt, że praktycznie każda ze szkół badawczych, występujących na polu literaturoznawczym, po pewnym czasie obejmuje swym zasięgiem sztuki angielskiego dramaturga. Za sztandarowy przykład może posłużyć freudowska koncepcja kompleksu Edypa, zainspirowana *Hamletem*, która stanowi jeden z istotniejszych elementów psychoanalizy. W dodatku każdy z nurtów przejawia także skłonność do ekspansywności i ewolucyjności, stąd nieustanne rozszerzanie zasięgu wpływu oraz dążenie do przeobrażeń i doskonalenia. W niniejszej książce korzystam z powyższych „skłonności”, zakładając możliwość zainteresowania odbiorców interpretacją dramatu Szekspira ukierunkowaną na *Hamleta uzmysłowionego*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Nieprzypadkowo posługuję się w pracy jednym tłumaczeniem *Hamleta*, z 1953 roku, dokonanym przez Władysława Tarnawskiego; uznałam je bowiem za najwierniejsze pod względem przekładu wyrażen percepcyjnych na język polski. Po porównaniu tego tłumaczenia z dwoma innymi przekładami (oddalonymi w czasie), Józefa Paszkowskiego (1862) i Stanisława Barańczaka (1990), okazało się, że słowa takie, jak „eyes” i „ears” – które występują w wersji angielskiej – zostały przez tłumacza w odpowiednim kontekście przełożone na język polski. U pozostałych tłumaczy niektóre spośród tych słów zostały zastąpione innymi wyrażeniami, przez co przekład Tarnawskiego wydaje się bardziej dokładny i przydatny dla moich badań. Za wyjściowy dla analiz tekst dramatu przyjąłam wydanie *Hamleta* z serii *The Arden Shakespeare*, pod redakcją Anny Thompson i Neila Taylora z 2006 roku (wybór tego wydania uzasadniam w dalszej części pracy). Dodatkowo w poszczególnych rozdziałach występują liczne tłumaczenia fragmentów prac anglojęzycznych, których dokonałam na potrzeby książki. Natomiast wszystkie tytuły tych prac pozostawiłam w oryginalnym brzmieniu.

## Rozdział 1

# Kulturowa architektura zmysłów

### *Percepcyjne ekscesy – rzecz o niepokornej teorii naukowej*

Zmysły są wyraźnie potrzebne kulturze „do życia”, w istocie będąc w niej obecne na wielu płaszczyznach: symbolicznej, językowej czy filozoficznej, by wymienić tylko kilka z nich. *De facto* ta kulturowa obecność zmysłów nie mogła ująć uwagi badaczy zajmujących się rejestracją i interpretacją różnych zachowań, zjawisk, modeli oraz paradygmatów kulturowych. Dzięki coraz powszechniejszemu przekraczaniu granic w nauce obszar badań kulturowych ewidentnie ulega ciągłej ekspansji. Może o tym świadczyć fakt stopniowego włączania w owo terytorium nowych przedmiotów badań, takich jak: język i teksty kulturowe, ciało ludzkie i cielesność, obrazy i wizerunki kulturowe, czy też zmysły. Człowiek – dysponent własnego *sensorium* – ma także potrzebę uzmysłowienia sobie własnego społeczno-kulturowego znaczenia. Stąd, być może, „percepcyjne ekscesy”, jakich dopuszcza się w ramach studiów nad zmysłami. Burząc stare mury, a nawet likwidując fundamenty dawnych teorii, stawia nowe – niejednokrotnie zmieniając całe zaplecze architektoniczne.

Pomocne w owych „przemianach otoczenia” stały się tzw. zwroty badawcze, które w zależności od przedmiotu badań określa się jako: zwrot lingwistyczny (*linguistic turn*), zwrot korporalny (*corporeal turn*), zwrot ikoniczny (*pictorial turn*) oraz zwrot sensoryczny (*sensory turn*). Jak podaje David Howes – czołowy współczesny badacz zmysłów – począwszy od lat sześćdziesiątych dokonał się znaczący dla studiów humanistycznych i nauk społecznych przewrót językowy, zainspirowany lingwistyką Ferdinanda de Saussure’a. Wprowadził on paradygmat kulturowy oparty na analizie zjawisk społecznych i utrzymujący, że kultura jest strukturalnie podobna do języka, a wszelka interpretacja powinna opierać się na podstawowych założeniach lingwistycznych (Howes, *Architecture of the Senses*). Sformułowanie „świat jako tekst” stanowiło hasło przewodnie wśród zwolenników podejścia lingwistycznego aż do końca lat siedemdziesiątych XX wieku (Howes, 2005: 1). Lata osiemdziesiąte przyniosły zmianę w postaci nowego przewrotu, skoncentrowanego na roli obrazu i przekazu wizualnego w kulturze.

„Przesunięcie” od słowa w stronę wizerunku spowodowało nie tylko porzucenie i opuszczenie „imperium znaków” na rzecz triumfalnego wkroczenia w nowy obrazkowy wymiar kultury, ale też uświadomiło, jak szybko w ramach badań kulturowych jeden paradygmat może zdetronizować poprzedni.

Gdy na początku lat dziewięćdziesiątych stało się jasne, że zwrot ku cielesności zdominuje studia kulturowe, zwrot obrazkowy musiał ustąpić miejsca kolejnej zmianie, a mianowicie przewrotowi korporalnemu. Koncepcja „ucieleśnienia” zaczęła pojawiać się w większości tekstów dotyczących analiz zjawisk kulturowych. Choć zagadnienia ciała i cielesności nie należały już tylko do naukowców poruszających się w obszarze nauk przyrodniczych, medycyny, a nawet filozofii, to w analizach kulturowych brakowało relacyjnego podejścia do cielesnych zdolności człowieka. We wprowadzeniu do studiów o zmysłach autorzy komentują podejście relacyjne, twierdząc, że „zburzy [ono] założenie o jedności ciała (które po prostu zastąpiło modernistyczne założenie o jedności podmiotu) poprzez podkreślenie różnych omówień zmysłów w odmiennym czasie i miejscu, oraz poprzez uwypuklenie wielości form ludzkiej zmysłowości” (Bull et. all, 2006: 6). Ponadto Howes utrzymuje, że na przełomie XX i XXI wieku zmysły pojawiły się w centrum zainteresowania studiów kulturowych na fali zwrotów badawczych w naukach społecznych i humanistyce. Badacz zwraca uwagę na charakter kolejnego zwrotu badawczego, a nawet rewolucji sensorycznej, która bazując na poprzednich podejściach, jednocześnie zmierza ku naprawieniu ich niedociągnięć. Korekta miałyby polegać na usunięciu pewnych „nadmiarów”. W przypadku zwrotu lingwistycznego, na przykład, chodzi o zmniejszenie przesadnego eksploatowania słowa (w piśmie i mowie) oraz o powstrzymanie przesadnego wizualizmu i koncentracji jedynie na obrazach, dominujących w zwrocie ikonicznym (Howes, 2006: 114).

Howes przypomina, że zwrot korporalny lat dziewięćdziesiątych przywrócił zagadnienie ciała i cielesności do analiz antropologicznych i jednocześnie właśnie z tego przewrotu wyrosła rewolucja sensoryczna. Metodologia badań nad zmysłami jest zakorzeniona w „zaangażowanych doznaniach”, nie zaś w „obserwacji”, co prowadzi do odejścia od dokonywania pomiarów na rzecz skoncentrowania na rozumieniu znaczenia zmysłów i wykorzystaniu ich w określonych kontekstach kulturowych (Howes, 2006: 121). Pojmowanie kultur jako struktur „ucieleśniających różne sposoby odczuwania czy też »techniki zmysłowe«, prowadzi do „opisu tego, co »socio-logiczne« i dostarczające informacji na temat sposobu, w jaki członkowie danej kultury rozróżniają, wartościują, tworzą powiązania i połączenia pomiędzy zmysłami w ich życiu codziennym” (122)<sup>7</sup>. Według Edwarda Halla: „Różny nacisk, kła-

<sup>7</sup> Kulturowe badania nad zmysłami w ramach studiów sensorycznych zostały zainicjowane i następnie prowadzone w formie projektów przez zespół badaczy o nazwie „The Concordia Sensora Research Team” („CONCERT”) w 1988 roku. Zespół pracuje na Uniwersyte-

dziony w stworzonych przez ludzi kulturach na wzrok, słuch i węch, doprowadził do zupełnie różnego postrzegania przestrzeni i zupełnie różnych relacji między jednostkami” (2003: 57).

Do czego zatem prowadzą wspomniane „ekscesy percepcyjne” dokonywane na polu badań nad zmysłami? Z jednej strony chodzi zapewne o „włożenie kulturowych okularów”, które mają usprawnić dotychczasowe postrzeganie (teoretyzowanie) świata zmysłów, dlatego na tym etapie celem studiów sensorycznych (*sensory studies*) jest wprowadzenie postrzegania zmysłowego jako konstruktu społecznego w obszar szeroko rozumianych badań kulturowych. Z drugiej strony takie „naukowe wybryki” służą przełamaniu bezrefleksyjnego i uniwersalnego traktowania ludzkiego *sensorium*. Przeprowadzenie egzorcyzmów na tym polu łączy się z wygnaniem demona podpowiadającego, że każda kultura w takim samym stopniu wykorzystuje zmysł smaku, węchu, dotyku, słuchu albo wzroku, czy też, że przypisuje im te same funkcje bez względu na szerokość geograficzną. O zmysłach teoretyzuje się, traktując je jak „kanały” w tworzeniu relacji pomiędzy umysłem i ciałem, myślą i rzeczą, „ja” i środowiskiem (zarówno fizycznym, jak i społecznym) (Howes, 2006: 122). Jeśli zaś przyjąć za autorami „Introducing Sensory Studies”<sup>8</sup>, że „[z]mysły są wszędzie” (Bull et. al., 5), to okaże się, iż zbyt długo ta sfera ludzkiej egzystencji pozostawała niezbadana. Według tych samych badaczy: „To, co percepcyjne, jest *kulturowe i polityczne*, nie jest zaś po prostu (jak ujęliby to psychologowie i neurobiolodzy) kwestią procesów poznawczych czy mechanizmów neurobiologicznych zachodzących w indywidualnym podmiocie” ([podkreślenie autorów], 5).

### **„Nie taki zmysł naturalny, jak go malują”**

Nadal żywe jest przekonanie o „nieprzepuszczalności” granic pomiędzy tym, co kulturowe, a tym, co naturalne. Kulturowa perspektywa zorientowana na zmysły, która „zrywa z apriorycznym założeniem »naturalności« postrze-

---

cie Concordia w Kanadzie w ramach Wydziału Socjologii i Antropologii (The Department of Sociology and Anthropology). Wśród zespołu badaczy należy wymienić cytowanych w niniejszej pracy: Davida Howesa, Constance Classen, Stevena Connora oraz Michaela Bulla (<http://alcor.concordia.ca>).

<sup>8</sup> „Introducing Sensory Studies” stanowi wstęp do pierwszego numeru kwartalnika *The Senses and Society*, poświęconego badaniom nad percepcją zmysłową w kulturze. Czasopismo wydawane jest od 2006 roku przez Berg Publisher, który jest też wydawcą serii prac z zakresu studiów sensorycznych – „The Sensory Formations”. Na serię składają się następujące prace: *The Auditory Culture Reader* (2003), *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader* (2004), *The Taste Culture Reader: The Experience of Food and Drink* (2005), *The Book of Touch* (2005), *The Smell Culture Reader* (2006), *Visual Sense: A Cultural Reader* (2008) oraz *The Sixth Sense Reader* (2009).

gania zmysłowego” (Jütte, 2005: 8), umożliwia zbadanie znaczeń związanych ze zdolnościami sensorycznymi człowieka, istotnych dla ujęcia antropologicznego. Nie przez przypadek jedną z najintensywniej rozwijających się subdyscyplin nauki, która ogniskuje swe zainteresowanie wokół sensów, symboliki i funkcji zmysłów w kulturze, jest antropologia zmysłów. W analogiczny sposób do propozycji badawczych antropologii ciała (posiadającej już ugruntowaną pozycję jako subdyscyplina naukowa), która wysunęła postulat „powrotu do ciała”, także formująca się dopiero antropologia zmysłów zaproponowała zainteresowanie postrzeganiem zmysłami. Takie stwierdzenie może sugerować, że w przeszłości istniała nauka zajmująca się zmysłami. Otóż z pewnością należy stwierdzić, że w każdej epoce można wyodrębnić materiały kulturowe (na przykład teksty literackie, traktaty medyczne), które rozróżniają ludzkie zmysły i w odmienny sposób je klasyfikują, między innymi poprzez zbudowanie stosownej do danego modelu kultury hierarchii zmysłów. Począwszy od starożytnych prób uporządkowania i wyznaczenia gradacji zmysłów, na każdym etapie rozwoju człowieka, zmysły budziły fascynację i bojaźń. Jednak dopiero współczesne badania kulturowe podjęły próbę ich „wskrzeszenia” w formie antropologicznego ujęcia ludzkiego aparatu percepcyjnego.

Podejście antropologizujące stawia sobie za cel ukazanie historii zmysłów, która uwzględniałaby odmienne modele sensoryczne danej kultury, pojmowane jako dynamiczne i rozwijające się wzorce oraz wartości związane ze zmysłami. Koncepcję modelu sensorycznego wprowadziła Constance Classen w eseju „Foundations for an Anthropology of the Senses”:

Kiedy badamy znaczenia kojarzone z różnymi zdolnościami i doznaniem płynącymi od zmysłów w odmiennych kulturach, odnajdujemy bogactwo potężnej symboliki sensorycznej. Wzrok może być powiązany z rozumem albo z czarami, smak może być użyty jako metafora estetycznej dyskryminacji lub doświadczenia seksualnego, zapach może oznaczać świętość lub grzech, siłę polityczną albo społeczne wykluczenie. Razem te sensoryczne znaczenia i wartości kształtują *model sensoryczny*, podtrzymywany przez społeczeństwo. Zgodnie z nim, członkowie tego społeczeństwa „rozumieją” świat, przykładają postrzeganie zmysłami oraz koncepcje na określony „obraz świata”. Istnieje prawdopodobieństwo pojawienia się społecznych wyzwań dla tego modelu oraz ludzi i grup mających odmienne zdanie co do wartości sensorycznych, jednak ten model dostarcza podstawowego percepcyjnego paradygmatu, który powinno się przyjąć lub odrzucić ([podkreślenie autorki] 1997: 402).

Antropologia zmysłów posługuje się pojęciem „model sensoryczny” w celu określenia dominujących obyczajów i wartości związanych ze zmysłami w kulturze. Nie chodzi tu jednak o model, który byłby jednakowo podzielany i wspierany przez wszystkich w danym społeczeństwie. Na przykładzie „zachodniego wizualizmu” widoczne staje się, że nie każdy uczestnik tej kultury jednakowo preferuje wyobraźnię oraz myślenie za pomocą obrazów i wizerunków. To raczej wizualne media i metafory językowe wpływają na dominujące wartości i praktyki kulturowe w ramach tego modelu (Howes, 2008: 449–450).



Zachwianiem równowagi w przypadku poszczególnych modeli sensorycznych mogą być alternatywne sposoby oglądu świata, o których pisze Classen:

Wartości sensoryczne propagowane przez dominującą grupę społeczną są zwykle, w mniejszym bądź w większym stopniu, internalizowane przez wszystkie grupy w społeczeństwie. Na przykład reprezentanci klasy robotniczej będą przekonani, że bez względu na to, ile razy się umyją, albo jakich perfum użyją, i tak pozostaną niewystarczająco czysti i pachnący w porównaniu z przedstawicielami klasy wyższej. Członkowie marginalizowanych grup mogą podważać sensoryczne wartości i wysuwać alternatywne schematy, które uwydatnią kontrast pomiędzy „czystymi moralnie” robotnikami a „brudnymi” bogaczami (cyt. za Howes, 2008: 450).

Pojawienie się wyżej wymienionych, nieszablonowych rozwiązań percepcyjnych, stosowanych np. przez członków niższej klasy, pozwala nie tylko na zaprezentowanie odmiennej sensorycznej wizji świata, ale także na podważenie dominującego paradygmatu percepcyjnego. Jest to rodzaj kulturowej wywrotowości stosowanej przez grupy marginalizowane w stosunku do panującego modelu sensorycznego.

By zrozumieć model sensoryczny jakiejś kultury, należy skoncentrować się na badaniach dotyczących współdziałania wzroku, słuchu, węchu, smaku i dotyku. Nie wystarczy rozpatrzenie jednego, dominującego nad innymi zmysłu (Howes, 2005: 161). Każdy ze zmysłów dostarcza innych doznań osobistych, ale też w szczególny sposób wpływa na relacje społeczne. Ponieważ relacje sensoryczne są jednocześnie relacjami społecznymi (161), mają one wpływ na rozmaite kategoryzacje, podziały oraz segregacje i wykluczenia wewnątrz danej społeczności. O sensorycznej kodyfikacji ras można dowiedzieć się, na przykład, na podstawie koncepcji podziału ras ze względu na kulturową hierarchię zmysłów. Jest to dziewiętnastowieczna teoria antropologiczna autorstwa Lorenza Okena, który uznał, że Europejczyka charakteryzuje oko (*eye-men*), Azjatę – ucho (*ear-men*), Australijczyka – język (*tongue-men*), rdzennego Amerykanina – nos (*nose-men*), zaś Afrykańczyka – skóra (*skin-men*). W owej piramidzie rasowej najwyżej sytuował się Europejczyk, powiązany z najbardziej cenionym ze zmysłów, czyli wzrokiem, a na samym dole znalazł się Afrykańczyk, jako rasa najniższa, skojarzona ze zmysłem dotyku (Classen, 1997: 405). W pracy *Sensory History* (2007) Mark M. Smith przytacza dziewiętnastowieczny pogląd dotyczący wyższości wzroku – zmysłu utożsamianego z intelektem, dystansem i prawdą – nad dotykiem, uznawanym za zmysł powiązany z doznaniem cielesnymi, niecywilizowanymi i pozbawionymi obiektywizmu (2007: 24). Hierarchia ras, która powstała na podstawie skojarzenia najniższego ze zmysłów z mieszkańcami Afryki, miała na celu przypisanie im cech negatywnych i pogardzanych przez „ucywilizowanego” Europejczyka<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Szerzej na ten temat Smith pisze w pracy *How Race Is Made: Slavery, Segregation, and the Senses* (2006).