

JERZY LUTY

ESTETYKA EWOLUCYJNA: SZTUKA JAKO ADAPTACJA
W UJĘCIU MIĘDZYKULTUROWYM*Pamięci Denisa Duttona*

Badając różne aspekty sztuki i gustów estetycznych, ewolucyjni humaniści nie mają wątpliwości, że sztuka jest częścią ludzkiej natury, że mamy ją we krwi – jak mówiło się kiedyś, czy też w mózgu i w genach – jak można by powiedzieć dzisiaj. Podążająca tropem wyznaczonym przez Arystotelesa, Hume'a i Darwina, współczesna estetyka ewolucyjna (sięgając po dokonania psychologii ewolucyjnej) rozwija się w trzech głównych obszarach: (1) antropologiczno-etologicznym (E. Dissanayake, brytyjscy estetycy ewolucyjni przełomu XIX i XX wieku: H. Balfour, A.C. Haddon, G. Allen), (2) filozoficzno-estetycznym (Dutton i kontynuatorzy) i (3) ewolucyjnej teorii literatury (B. Boyd, J. Carroll, J. Gottschall, D.S. Wilson). Niniejszy artykuł stanowi rodzaj wprowadzenia w meandry estetyki ewolucyjnej w oparciu o koncepcje E. Dissanayake i D. Duttona.

Sztuka z perspektywy teorii ewolucji

Rosnąca popularność ewolucjonizmu oraz rozwój tzw. *evolutionary studies* w naukach humanistycznych (w tym również w naukach o sztuce)¹ sprawiają, że pojawia się potrzeba opisu ich ram teoretycznych i pojęciowych. W niniejszym artykule chciałbym pokazać najbardziej charakterystyczne i – moim zdaniem – najbardziej istotne momenty ekspansji teorii Darwina na tereny filozoficznej refleksji nad sztuką. Z jednej strony prag-

¹ Wśród przedstawicieli współczesnej estetyki ewolucyjnej (w tym ewolucyjnej teorii literatury), którzy mają znaczący wpływ na obecny kształt tej dyscypliny, należy wymienić następujące postacie: E. Dissanayake, G. Miller, J. Carroll, R. Storey, J. Gottschall, D.S. Wilson, B. Boyd, D. Dutton.

nę przedstawić, w sposób możliwie najbardziej syntetyczny, poglądy teoretyka sztuki Ellen Dissanayake na temat adaptacyjnych (w sensie darwinowskim) źródeł sztuki, z drugiej zaś przybliżyć czytelnikowi dokonania autora *The Art Instinct*², Denisa Duttona, formułującego wstępne założenia ewolucyjnej estetyki filozoficznej.

Chciałbym zaznaczyć, że niniejsze opracowanie przynajmniej z dwóch powodów ma charakter sprawozdawczy. Po pierwsze, ewolucyjna myśl estetyczna jest w zasadzie nieobecna na krajowym rynku idei. Nakłada to na piszącego te słowa miły, choć obciążony ciężarem gatunkowym obowiązek przybliżenia jej polskiemu czytelnikowi, siłą rzeczy skrótowego (z uwagi na formułę publikacji) i możliwie wiernego jej zrekonstruowania. Po drugie, idee ewolucyjne, które mają swe źródło w naukach przyrodniczych, są często opacznie interpretowane na gruncie humanistyki. Współczesne nauki humanistyczne z uwagi na dominujące w nich nurty i tendencje, obierając za przedmiot swych badań określone fakty, interpretują je w oparciu o paradygmat zaczerpnięty z nauk społecznych, określane często jako kulturowy albo konstruktywistyczny. Sprawia to, że – jak się wydaje – nie dysponują one wystarczająco rozbudowaną (i elastyczną) aparaturą pojęciową, która byłaby w stanie zasymilować dane i fakty nauk przyrodniczych. Pokutujące nawyki pojęciowe, które, wykształcane latami, powodują u „humanistów” wrażenie nieprzekładalności i niewspółmierności obu dziedzin (oraz zarzut redukcjonizmu), nie sprawiają jednak bynajmniej, że nachodzenie na siebie pozornie nieprzystających dyskursów nie może być twórcze i ożywcze, a porozumienie – niemożliwe do osiągnięcia. Dynamiczny rozwój studiów biokulturowych (*biocultural studies*) pokazuje, że traktując przejawy ludzkiego doświadczenia nie tylko naturalistycznie, ale i zdroworozsądkowo, można pozostawać wiernym zarówno humanistycznej skłonności do wypuklania różnic, jak i postulatowi naukowej ścisłości. Jak pisał najsłynniejszy bodaj estetyk-naturalista ubiegłego wieku, John Dewey: „Teorie, które izolują sztukę, oraz sądy o sztuce przez uznawanie ich za dziedzinę odrębną, oderwaną od innych przejawów doświadczenia, nie wiążą się w sposób istotny z przedmiotem, jakim się zajmują”³. Z tego istotnego założenia wychodzą również estetycy ewolucyjni, którzy tym jednak różnią się od pragmatystów, że wnioski, które formułują na gruncie swej teorii, wywodzą bezpośrednio z interpretacji danych empirycznych nauk ewolucyjnych o człowieku⁴.

² D. Dutton *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution* Bloomsbery Press 2009.

³ J. Dewey *Sztuka jako doświadczenie* A. Potocki (tł.) Wrocław 1975 s. 14.

⁴ Do nauk tych należą przede wszystkim: genetyka zachowania, neurobiologia, kognitywistyka, paleoarcheologia, antropologia, biologia i psychologia ewolucyjna.

Estetyka i psychologia ewolucyjna

Podejście ewolucjonistyczne w naukach humanistycznych jest naturalistyczne w tym sensie, że korzysta z osiągnięć nauk przyrodniczych i traktuje je jako podstawę do interpretacji świata ludzkich działań i decyzji. Fundamentem Darwinowskiego zwrotu w badaniach i nauce jest zwłaszcza psychologia ewolucyjna.

Ta nowa nauka, mająca swe źródła w latach 80. ubiegłego wieku, bada mechanizmy psychologiczne kierujące ludzkimi zachowaniami w aspekcie ich ewolucyjnej adaptatywności. W odróżnieniu od psychologii poznawczej przyjmuje ona, że ludzki umysł i jego „produkty” (strategie zachowań, preferencje) powstały jako biologiczne adaptacje do rozwiązywania problemów życiowych, z jakimi mieli do czynienia nasi przodkowie ewolucyjni, a badacze starają się zrozumieć kierujące nimi mechanizmy poprzez identyfikacje funkcji, które spełniały one w przeszłości ewolucyjnej w kontekście przetrwania i reprodukcji⁵.

Pojęcie adaptacji ewolucyjnej, które można zdefiniować jako cechę dziedziczną i podlegającą rozwojowi, będącą wynikiem doboru naturalnego, ponieważ pomogła w przetrwaniu lub sprzyjała reprodukcji organizmu u naszych przodków, jest jednym z najważniejszych założeń nie tylko psychologii ewolucyjnej, ale i całej teorii ewolucji. Inną sprawą jest teza, że dana czynność musi mieć znaczenie adaptacyjne (odziedziczone po naszych przodkach z epoki Plejstocenu), jeżeli związane jest z nią uczucie przyjemności, bólu oraz emocjonalne doświadczenie podobania się, wstrętu, strachu, miłości i szacunku. Np. przyjemność jedzenia słodkich oraz tłustych pokarmów jest przystosowaniem do odżywiania się i przetrwania, a przyjemność ze stosunków płciowych jest przystosowaniem do prokreacji: nasi przodkowie, którzy jedli i uprawiali stosunki płciowe, mieli większe szanse posiadania potomstwa i przekazania mu tych cech. Odwrotnie jest ze wstrętem: jedną z najniebezpieczniejszych trujących substancji w życiu codziennym człowieka jest bakteria znajdująca się w zepsutym mięsie; nie jest ewolucyjnym przypadkiem, że gnijące mięso jest dla człowieka jednym z najbardziej odpychających zapachów. Wśród zachowań, które tłumaczone są przez psychologię ewolucyjną, można wymienić również takie, jak emocjonalne więzi z innymi osobnikami; reakcje na otoczenie, zwierzęta i rośliny, ciemność nocy oraz

⁵ Por. J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (eds.) *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture* New York: Oxford University Press 1992; B. Pawłowski, D. Daniel *Psychologia ewolucyjna – nauka o adaptacjach i ewolucyjnej inercji ludzkiego umysłu* „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych” Nr 3-4 (284-285) 2009 s. 573-574.

naturalne krajobrazy; zainteresowanie w tworzeniu i słuchaniu opowiadań na określone tematy, np. historii o grożących nam niebezpieczeństwach oraz przewycięzaniu przeszkód w miłości; radość z rozwiązywania problemów; upodobanie do wspólnych działań oraz uznanie dla przejawów umiejętności i wirtuozerii⁶.

Psychologowie ewolucyjni, badając złożone aspekty tego typu reakcji, wkraczają chętnie na tereny zarezerwowane dotąd dla estetyków i teoretyków sztuki. Jak pisze harwardzki psycholog Steven Pinker: „Sztuka jest częścią naszej natury – mamy ją we krwi, jak kiedyś mawiano, czy też w mózgu i w genach, jak można by powiedzieć dzisiaj (...) Dzieci zaczynają uczestniczyć w tych [artystycznych] zajęciach w wieku dwóch lub trzech lat, a sztuka zajmuje być może nawet odrębne miejsce w strukturze mózgu dorosłego człowieka – uszkodzenie neurologiczne może nie wpłynąć na zdolność danej osoby do słyszenia i widzenia, czyniąc ją jednak niezdolną do czerpania przyjemności z odbioru muzyki bądź wizualnego piękna”⁷. Nietrudno zauważyć, że autor tej wypowiedzi jest w zasadzie przekonany, że sztuka jest jedną z owych czynności adaptacyjnych lub okołoadaptacyjnych, o których mówi ewolucyjna psychologia umysłu i które są nieodłącznym składnikiem ludzkiego wyposażenia umysłowego. Dla potwierdzenia swej tezy przywołuje powszechnie znane fakty: ludzie tańczą, śpiewają, zdobią puste powierzchnie oraz opowiadają i odgrywają historie we wszystkich znanych społeczeństwach; malarstwo, biżuteria, rzeźba oraz instrumenty pojawiły się w Europie co najmniej 35 tysięcy lat temu, a w innych częściach świata prawdopodobnie znacznie wcześniej i istnieją w nich do dziś⁸.

Jeśli fakty te potraktujemy poważnie (oraz uznamy, że wymienione formy aktywności mają związek ze sztuką), to jak się wydaje, nie ma przeszkód, aby argumenty, które za nimi stoją, uznać za jeśli nie rozstrzygające na rzecz adaptacyjnej funkcji sztuki, to z pewnością zaświadczone, że sztuka jest fenomenem trwałym, uniwersalnym, naturalnie obecnym i spontanicznie ujawniającym się w historii gatunku ludzkiego. Na ich trafność mogą wskazywać również źródła, z których psychologowie ewolucyjni czerpią swą wiedzę. Otóż jak się wydaje, dysponują oni całkiem szeroką gamą metod empirycznej weryfikacji sformułowanych przez siebie hipotez ewolucyjnych (np. porównywanie biologii różnych

⁶ Por. D. Dutton *Aesthetics and Evolutionary Psychology* [w:] J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook for Aesthetics* New York: Oxford University Press 2003 s. 695-696.

⁷ S. Pinker *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką* A. Nowak (tł.) Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005 s. 576.

⁸ Por. tamże, s. 576-579; E. Dissanayake *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* Seattle: University of Washington Press 1995 s. 10-11.

gatunków czy tych samych osobników w różnych kontekstach), posilkując się m.in. danymi ze znalezisk archeologicznych, ze społeczeństw łowiecko-zbierackich, z obserwacji zachowań i zwyczajów ludzi, a także ze śladów wszelkich historycznych wytworów pracy ludzkiej i in.⁹ Z kolei w warstwie pojęciowej nawiązują przede wszystkim do kognitywistyki, z której czerpią również zagadnienia inspirujące do dalszych badań.

W estetyce ewolucyjnej (rozumianej tu jako ewolucyjna teoria sztuki)¹⁰, która skupia się na wyjaśnianiu adaptacyjnych walorów różnych form działalności artystycznej, można wyróżnić obecnie trzy główne nurty: (1) antropologiczno-etologiczny, (2) filozoficzno-estetyczny i (3) ewolucyjną teorię literatury. W dalszej części omówione zostaną (1) i (2), natomiast nurt (3), najbardziej dynamicznie rozwijająca się gałąź darwinowskich badań na sztukę, zasługuje z pewnością na osobne, szersze omówienie.

Sztuka jako adaptacja – ujęcie antropologiczno-etologiczne Ellen Dissanayake

Prekursorem podejścia adaptacjonistycznego we współczesnej estetyce ewolucyjnej jest Ellen Dissanayake, niezależna badaczka związana z Washington University w Seattle. Dissanayake od wielu lat jest zwolenniczką poglądu głoszącego, że sztuka zarówno w sensie tworzenia, odbioru, jak i zachowania jest adaptacją¹¹ na równi ze strachem przed pajakami czy zdolnością do widzenia głębi, czyli cechą dziedziczną ludzkiego wyposażenia umysłowego. Ujęcie Dissanayake zaproponowane w trzech książkach: *What is Art For?* (1990), *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (1992) i *Art and Intimacy: How the Arts Began* (2000) oraz w serii artykułów charakteryzuje się tym, że w przeciwieństwie do poprzednich ujęć sztuki, które definiowały ją jako zbiór przedmiotów, idei lub własności, traktuje sztukę jako z a c h o w a n i e adaptacyjne.

⁹ Na temat metod i źródeł danych do testowania hipotez ewolucyjnych, a także sposobów identyfikowania problemów adaptacyjnych przez psychologów ewolucyjnych zob. D. Buss *Psychologia ewolucyjna* M. Orski (tł.) Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2001 s. 79-91; Por. B. Pawłowski, D. Daniel, *Psychologia ewolucyjna*, wyd. cyt.

¹⁰ Mianem estetyki ewolucyjnej określa się też czasem neuroestetykę, która jest jednak dyscypliną szerszą, obejmującą badania dotyczące biologicznej natury wszelkiego wartościowania estetycznego, a nie tylko wartościowania sztuki.

¹¹ Por. E. Dissanayake *The Arts After Darwin. Does Art Have Origin and Adaptive Function* [w:] K. Zijlmans, W. van Damme *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches* Amsterdam: Valiz 2008 s. 242-243.

Zachowanie¹² to Dissanayake nazywa „artyfikacją” (*artifiation*) albo „nadawaniem rzeczom szczególnego charakteru” (*making special*)¹³, a swoje podejście teoretyczne – etologicznym. Argumentując za tym, że zdolność „nadawania rzeczom szczególnego charakteru” jest adaptacyjna, Dissanayake formułuje trzy tezy.

Po pierwsze, twierdzi ona, że człowiek posiada wrodzone predyspozycje estetyczne, które ujawniają się w kontaktach niemowlęcia z matką. Owe predyspozycje estetyczne stanowią z kolei (druga teza) „zbiornik” dla zachowań „artyfikacyjnych”, które to zachowania, będąc konsekwencją rozwiniętych w człowieku predyspozycji psychobiologicznych (lecz nie kulturowych, przeciwstawianych w tradycyjnej teorii antropologicznej biologii), są swoistą reakcją obronną na sytuacje życiowe generujące niepewność i niepokój. Po trzecie wreszcie, co jest konsekwencją wcześniejszego założenia, sztuki w tradycyjnych społeczeństwach przybierają postać rytuałów – a więc kontrolowanych, sformalizowanych, powtarzanych, przejaskrawianych, skomplikowanych, różnorodnych dynamicznie działań – które wzmacniają wspólnotowość i solidarność między członkami grupy¹⁴.

Dissanayake zakłada zatem, że istnieją w człowieku pewne wrodzone predyspozycje do zwracania uwagi na przedestetyczne bodźce wzrokowe i słuchowe, czego dowodem jest ujawniające się w zachowaniu matki względem nowo narodzonego dziecka specjalne zachowanie, przykuwające uwagę dziecka poprzez rytmiczne ruchy ciała matki (dotykanie, klepanie, głaskanie, przytulanie i całowanie dziecka), przejaskrawioną mimikę (długie spojrzenia, przedłużany uśmiech, rozszerzone oczy, podniesione brwi) oraz charakterystyczne, niemal zrytualizowane ruchy głową (kiwnięcia, ukłony) (D, 250-51). Według Dissanayake, „te wokalizacje, wyrażenia i ruchy są często powtarzane, czasem ze zróżnicowaną dynamiką (głośniejszej i ciszej, szybciej i wolniej) w sposób, który można nazwać «multimedialnym przedstawieniem»” (D, 251). Owe predyspozycje estetyczne ukształtowane w tak wczesnym stadium rozwoju osobniczego stanowią następnie rodzaj zbiornika, z którego mogli czerpać ludzie pierwotni na późniejszym etapie ewolucji, kiedy zaczęli celowo „artyfikować” (D, 252), czyli tworzyć sztukę.

¹² Por. też *Homo Aestheticus* wyd. cyt. s. 33-38.

¹³ Termin *making special*, pomimo nikłego zainteresowania twórczością E. Dissanayake w polskiej literaturze estetycznej, doczekał się już kilku różnych tłumaczeń. Stosuję jego wersję zaproponowaną przez M. Koraszewską w książce G. Millera *Umysł w zalotach* Poznań 2004 s. 315.

¹⁴ E. Dissanayake *Sztuka jako ludzkie uniwersalium: podejście adaptacyjne* S.S. Nowak (tł.) „Estetyka i Krytyka” Nr 15/16 (2/2008-1/2009) s. 257. Dalej jako D z podaniem strony.

Zachowania artyfikacyjne (jak i inne zachowania kulturowe oraz religijne) w kulturach pierwotnych i prehistorycznych pojawiały się zwykle przy okazji istotnych kwestii biologicznych ludzkiego życia, takich jak osiąganie dojrzałości, wychowywanie dzieci czy podtrzymywanie więzi społecznych, i miały za zadanie wpływać na konsekwencje tych ważnych i niepewnych sytuacji. Zdaniem Dissanayake, towarzyszyły też zabiegom i troskom „o rezultat biologicznie istotnych i ważnych zdarzeń generujących niepewność: bezpieczeństwa, dobrobytu, płodności, zdrowia i zwycięstwa, a także skutecznego radzenia sobie ze zmianami w obrębie własnego ciała; emocji towarzyszących dojrzałości płciowej, ciąży, narodzinom i śmierci” (D, 253). Funkcją tych zachowań było zapewnienie dobrego samopoczucia i redukcja napięcia w obliczu niepewności, a spełniały one swoją rolę zwłaszcza wtedy, gdy włączali się w nie wszyscy członkowie grupy (D, 254). Dlatego też czynności takie jak odgrywanie powtarzających się, lecz zmodyfikowanych głosów, kołysanie się, rytualizacja ruchów i czynności, ich formalizowanie i przejawianie mogły być znaczenie bardziej doniosłe, niż wskazywałyby na to ich bezpośrednie konteksty.

Jak przekonuje Dissanayake – i jest to, jak się wydaje, najważniejsze *novum* jej behawioralnej analizy sztuki – jednostki, które w stresujących okolicznościach reagowały takimi praktykami, zyskiwały większą zdolność do przetrwania niż ci członkowie grupy, którzy ich unikali. Tego typu ujednolicone zachowanie grupowe, znane nie tylko psychologom, ale i antropologom (np. Margaret Mead), bardziej niż indywidualne tworzy bowiem iluzję, że poradono sobie z trudną sytuacją i jest „bez znaczenia, czy pojedyncza ceremonia osiągnęła swój konkretny czy przybliżony cel (powiedzmy, zabezpieczenie chorego, ułagodzenie potężnego ducha czy wyrażenie własnego postanowienia)”, ponieważ „jej najważniejszym efektem było uwolnienie jednostki od uczucia niepokoju poprzez wprowadzenie iluzji radzenia sobie, co z kolei miało wpływ na przetrwanie i sukces reprodukcyjny” (D, 257). Dziś zachowanie takie określa się mianem rytuału, a badacze są w zasadzie zgodni, że jego funkcja polega na redukcji złożoności i zmienności odbieranych przez ludzki umysł doświadczeń życiowych i zapewnieniu mu poczucia ciągłości tych doświadczeń.

Hipoteza Dissanayake o artyfikacji w obliczu niepewności znalazła potwierdzenie w badaniach paleoarcheologów, którzy dysponują obecnie przekonującymi dowodami na znaczący wzrost twórczości artystycznej w okresach zagrożenia ze strony otoczenia (D, 255). Jak pisze jeden z nich: „wygłaszanie kazań i śpiewanie połączone z rytmicznymi ruchami jest szczególnie widoczne w czasach niepokoju i w społeczeństwach dotkniętych cierpieniem” (D, 255).

Preferencje estetyczne odnośnie krajobrazów a adaptacyjny walor wyboru siedliska

Prezentowane przez Dissanayake adaptacjonistyczne wyjaśnienie źródeł sztuki, pomimo pewnych ambicji filozoficznych, pozostaje podejściem antropologicznym i etologicznym. Różni się zatem od ujęcia Duttona, które z kolei stara się być ściśle estetyczne, choć nie unika odwołań interdyscyplinarnych. Uwagę Duttona, który jako pierwszy próbuje łączyć nauki ewolucyjne o sztuce z filozofią sztuki, a język antropologiczny zastępuje zdyscyplinowanym dyskursem akademickim, odwołującym się stale do kontekstu historyczno-filozoficznego¹⁵, przykuwa początkowo kwestia z pozoru błaha: źródła preferencji estetycznych w malarstwie pejzażowym. Filozof powołuje się na słynny eksperyment artystyczny V. Komara i A. Melamida, opisany po raz pierwszy przez Dissanayake¹⁶, polegający na stworzeniu ulubionych obrazów dla ludzi z różnych części świata w oparciu o wyniki badań ankietowych¹⁷.

Otóż ci dwaj rosyjscy artyści mieszkający w USA przeprowadzili w latach 90. badania socjologiczne ludzkich preferencji estetycznych w dziesięciu różnych, oddalonych od siebie krajach. W ramach badania pytali swych respondentów m.in. o ulubiony kolor, porę roku, zwierzęta, rośliny, kształty oraz postać historyczną. Okazało się, że bez względu na miejsce, w jakim badani się wychowali, wszyscy wykazywali estetyczne upodobanie do krajobrazu zawierającego przedstawienie zieleni, wody, zwierząt i ludzi, a także otwarte przestrzenie pokryte niską (lub skoszoną) trawą, na której znajdują się kępy krzewów i drzew, widoczny w centralnym miejscu naturalny zbiornik wodny, jak staw lub jezioro, przynajmniej z jednej strony krajobraz obejmujący otwarty, przestrzenny widok aż po horyzont, zawierający także świadectwo obecności zwierząt i ptaków oraz rozmaite rośliny, w tym kwiaty i rośliny owocowe. W 1993 r. obaj artyści zaprezentowali publiczności obraz pt. *America's Most Wanted*, który zgodnie z wynikami sondaży odzwierciedlał najpowszechniejsze upodobania estetyczne Amerykanów (podobne dzieła stworzyli również dla dziesięciu innych krajów)¹⁸. Powstały prześmiewcze, emanujące kiczem obrazy (np. na amerykańskiej wersji obrazu George Washington na tle Hudson River dzieli miejsce z hipopotamem), karykaturujące to,

¹⁵ Horyzont pisarstwa Duttona wyznaczają takie postacie, jak I. Kant, L. Tołstoj, C. Bell, A. Danto, a przede wszystkim Arystoteles i D. Hume.

¹⁶ Por. E. Dissanayake *Komar and Melamid Discover Pleistocene Taste* "Philosophy and Literature" 22 s. 486-496.

¹⁷ D. Dutton *The Art Instinct* wyd. cyt. s. 13-18.

¹⁸ Można je obejrzyć na stronie internetowej: <http://www.diacenter.org/km/homepage.html>.

co można zobaczyć na niemal każdym ilustrowanym kalendarzu ściennym pod każdą szerokością geograficzną (sawannopodobny krajobraz z szeregiem powtarzających się elementów).

Dzieła dwójki artystów wywołały ogromną dyskusję w gronie estetyków i filozofów sztuki, skonsternowanych nie tyle niskim poziomem artystycznym „najbardziej pożądanym dzieł” czy wątpliwą jakością ujawnionych gustów estetycznych, ile stopniem ich międzykulturowej powszechności. W różny sposób starano się ją uzasadnić. A. Danto podał następujące wyjaśnienie: powszechność gustów związana jest z powszechnością procesów globalizacyjnych, a konkretnie popularnością przemysłu kalendarzowego, który dociera do ludzi na całym świecie i pomimo lokalnych różnic kulturowych i europejskiej konwencji wszczepia im zamiłowanie do określonej formy przedstawienia krajobrazu. Jak wykazały bowiem inne badania, większość Kenijczyków posiada wprawdzie w swoich domach kalendarz, ale jednak mieszkańcy tego kraju preferują widoki wyglądające bardziej jak te z Nowego Jorku niż z Kenii¹⁹.

Z kolei Dutton, którego nie zadowolilo uzasadnienie Danto, podał wyjaśnienie, które tylko na pierwszy rzut oka wydawało się niedorzeczne. Argumentował on, że ludzkie reakcje na pejzaże ujawnione w eksperymencie Komara/Melamida charakteryzują się zdumiewającą uniwersalnością, ponieważ wynikają z utrwalonych w toku ewolucji gatunku ludzkiego instynktów, ukształtowanych w okresie plejstocenu, które to instynkty, ukazujące głęboko zakorzenione w człowieku preferencje, miały kluczowe znaczenie dla jego przetrwania w tym okresie²⁰. Redukcjonistyczny charakter tego wyjaśnienia byłby może jego wadą, gdyby nie fakt, że znalazło ono potwierdzenie w badaniach przeprowadzonych kilka lat wcześniej przez psychologów Oriansa i Heerwagen²¹. W jednym z testów przedstawili oni ludziom z różnych krajów i w różnym wieku kilka klasycznych rodzajów krajobrazów, m.in. las liściasty, las tropikalny, otwartą sawannę z drzewami, las iglasty oraz pustynię. Wśród ludzi dorosłych żadna z wyżej wymienionych kategorii nie została wskazana jako ulubiona (wyjątkiem był krajobraz pustynny, który był najniżej w rankingu),

¹⁹ Por. A. Danto *Can It Be the 'Most Wanted' Even if Nobody Wants It* [w:] J. Wypijewski (ed.) *Paintings by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art* New York: Farrar, Straus & Giroux 1997 s. 124-140.

²⁰ Por. D. Dutton *Aesthetics and Evolutionary Psychology* wyd. cyt. s. 696-697; tenże *Let's Naturalize Aesthetics* Internet 2004 www.aesthetics-online.org (official web site of the American Society for Aesthetics) (wyd. pol. *Znaturalizujemy estetykę* J. Luty (tł.) internet, październik 2009 www.racjonalista.pl, s. 6870); tenże *The Art Instinct* wyd. cyt. s. 13-18.

²¹ G.H. Orians, J.H. Heerwagen *Evolved Responses to Landscapes* [w:] J.H. Bar-kow, L. Cosmides, J. Tooby (eds.) *The Adapted Mind...* wyd. cyt.; D. Dutton *The Art Instinct* wyd. cyt. s. 23-28.

natomiast po przeprowadzeniu eksperymentu wśród małych dzieci wyraźnie preferowanym krajobrazem okazała się sawanna z drzewami – a dokładnie krajobraz ze wschodniej Afryki, gdzie miała miejsce wczesna ludzka ewolucja. Poza upodobaniem do sawanny (wyniki badań stały się podstawą do sformułowania tzw. hipotezy sawanny) stwierdzono również ogólną preferencję do krajobrazów zawierających wodę, otwarte i zalesione powierzchnie (sygnalizujące miejsca do ukrywania się oraz do gry w chowanego), drzewa z rozgałęzieniami usytuowanymi tuż nad ziemią (dające możliwość ucieczki), z owocami rosnącymi metr lub dwa nad ziemią, z bezpośrednią obecnością lub włączeniem w krajobraz zwierząt łownych oraz zróżnicowanymi kształtami chmur. Wyniki eksperymentu wydają się nieprzypadkowe również w kontekście żartu rosyjskich artystów.

Krajobraz sawanny jest preferowany, ponieważ w czasach prehistorycznych był gwarantem przetrwania – unikania drapieżników i zdobywania pożywienia – a jako preferowany i pożądany zapisał się w naszej gatunkowej pamięci ewolucyjnej ciepłymi kolorami: dobrze się kojarzy, wywołuje pozytywne emocje, zwłaszcza u dzieci, nieskażonych socjalizacją i edukacją z zakresu estetyki. Jak zauważa Dutton, to właśnie elementy tego, a nie innego krajobrazu powtarzają się nie tylko w serii *Most Wanted*, ale są nieustannie powielane zarówno w kalendarzach ściennych, jak i np. w projektach parków publicznych na całym świecie. Są też szczególnie formą – pogardzanego przez akademików, elitarnych artystów i znawców kanonów – kiczu, objawu erozji smaku i zaniku dystansu estetycznego, który na gruncie psychologii ewolucyjnej jawi się jako pochodna pewnego wrodzonego mechanizmu umysłowego, odpowiadającego nie tylko za dobre samopoczucie naszych ewolucyjnych przodków, ale i za ich sukces adaptacyjny i reprodukcyjny.

Co więcej, naturalna dziecięca skłonność do tej formy (pseudo)artystycznego wyrazu, jaką jest kicz, z której niektórzy z nas nigdy nie wyrastają, objawiająca się chociażby w popularności seriali telewizyjnych, kreskówek, programów w rodzaju *Taniec z gwiazdami* czy romantycznych komedii, nie tylko nie przemija, ale wydaje się stanowić mocny fundament społeczeństwa konsumpcyjnego i wyposażenie umysłowe każdego pokolenia odbiorców mediów (tylko z niewielką przewagą pokolenia małoletnich)²². Tu jednak wkraczamy na teren zarezerwowany dla ewolucyjnej psychologii popkultury i wychodzimy poza zakres i intencje analiz Duttona²³.

²² Ciekawe w tym kontekście wydają się wyniki pionierskich badań w naszym kraju K. Podlaszewskiej na temat gustów estetycznych dzieci i młodzieży. Por. T. Szleniak *Naga małpa przed telewizorem. Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej* Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008 s. 116-117.

²³ Por. tamże.

Uniwersalne kryteria sztuki – ujęcie filozoficzno- -estetyczne Denisa Duttona

Uniwersalistyczna interpretacja preferencji pejzażowych wywiedziona z eksperymentu Komara/Melamida jest dla autora *The Art Instinct* wstępem do bardziej ogólnych rozważań na temat ewolucyjnych źródeł sztuki. Przywołując ustalenia badań dotyczących ludzkich preferencji, pragnień i zdolności, Dutton ustanawia tym samym kontekst nowej dyscypliny teoretycznej. Jego zdaniem, ewolucyjni teoretycy sztuki, otwierając się w badaniach na naturalistyczne opisy doświadczenia estetycznego, powinni przedkładać dowód empiryczny nad czystą spekulację, starając się dowiedzieć, dlaczego sztuka, pomimo małej wartości praktycznej, potrafi dostarczać intensywnej przyjemności zarówno twórcy, jak i odbiorcy²⁴. Ich refleksję teoretyczną, wspartą nastawieniem empirycznym, powinien wyznaczać określony horyzont problemowy, skupiony wokół następujących pytań: Czy dana zdolność tworzenia i odbierania twórców artystycznych znajduje się wśród uniwersalnych cech adaptacyjnych ludzkiego umysłu? Jeżeli jest ona częścią uniwersalnej ludzkiej psychiki, to czy stanowi składnik ludzkiej natury? I jak owa niezmienna natura ujawnia się w międzykulturowych preferencjach dotyczących sztuki? Zdaniem Duttona, formułując odpowiedzi na te pytania, estetycy ewolucyjni zamiast skupiać się na różnicach historyczno-kulturowych, dążą do znalezienia uniwersalnego, międzykulturowego podłoża różnych sztuk, albowiem według dostępnej nam wiedzy, sztuka jest cechą wrodzoną²⁵, efektem koevolucji genowo-kulturowej, a nie – jak twierdzą kulturowi konstruktywści – wyłącznym produktem kultury i historii – warunków, w których poszczególne jednostki dorastają, żyją i tworzą.

Przeciwno stanowisku wąskiego determinizmu kulturowego odnośnie funkcji i źródeł sztuki świadczą, zdaniem Duttona, dwa fakty²⁶: jej powszechna zdolność do wywoływania emocji i sprawiania przyjemności oraz uniwersalność. Nie oznacza to bynajmniej, że wszystkie kultury winny posiadać wszystkie formy sztuki. Poszczególne jej odmiany różnią się często w zasadniczy sposób właśnie w zależności od kultury i epoki historycznej (zwykle również różnią się znacznie w obrębie tej samej kultury), co stanowi o ich swoistości i niepowtarzalności. Nie powinno zatem dziwić, że japońska ceremonia picia herbaty, powszechnie uważa-

²⁴ D. Dutton *Znaturalizujemy estetykę* wyd. cyt.

²⁵ Wrodzona oznacza ujawniająca się w sposób naturalny przy niewielkiej zachęcie ze strony otoczenia lub zupełnie bez zachęty.

²⁶ Por. D. Dutton *Aesthetics and Evolutionary Psychology* wyd. cyt. s. 695-696.

na za sztukę, nie ma żadnego odpowiednika na Zachodzie, a np. ludzie z Sepik River w Nowej Gwinei, którzy są zapalonymi rzeźbiarzami, całkowicie różnią się od swych bliskich sąsiadów z Wyżyn, którzy rzeźbiarstwem nie interesują się wcale, poświęcając z kolei wiele czasu i siły na dekorowanie ciała oraz wytwarzanie ozdobnych tarcz obronnych²⁷.

Mając jednak na uwadze fakt, że zarówno tworzenie dzieł sztuki, jak i ich podziwianie jest wspólną cechą wszystkich ludzkich społeczeństw (również Japończyków i ludzi znad rzeki Sepik), Dutton proponuje uniwersalistyczną wykładnię sztuki. W tym celu tworzy listę dwunastu „kryteriów rozpoznawczych” (*recognition criteria*) sztuki (występujących międzykulturowo i ponadhistorycznie), która – jego zdaniem – ułatwi zrozumienie tego, czym jest sztuka jako uniwersalny ludzki fenomen w swej różnorodności i nieokreśloności. Kryteriami tymi są: (1) bezpośrednio (niepraktyczna) przyjemność (*direct pleasure*), (2) biegłość i wirtuozeria (*skill and virtuosity*), (3) styl (*style*), (4) nowatorstwo i kreatywność (*novelty and creativity*), (5) krytyka (*criticism*), (6) przedstawianie (naśladownictwo) (*representation, imitation*), (7) szczególne miejsce (*special focus*), (8) wyrażanie indywidualności (*expressive individuality*), (9) nasycenie emocjonalne (*emotional saturation*), (10) wyzwanie intelektualne (*intellectual challenge*), (11) tradycje i instytucje sztuki (*art traditions and institutions*) i (12) wyobraźnia (*imaginative experience*)²⁸.

Jak zauważa autor, powyższa lista – co wynika, jego zdaniem, z charakteru umieszczonych na niej kryteriów – nie została stworzona po to, aby służyć formułowaniu jakiejś z góry przyjętej perspektywy teoretycznej, która konkurowałaby z innymi stanowiskami, lecz jedynie wyrażeniu zwyczajowych, powszechnych, przedteoretycznych sposobów widzenia określonych przedmiotów czy działań jako „artystycznych”, które to sposoby widzenia, odwołując się do ludzkich instynktów i intuicji, są podzielane przez ludzi międzykulturowo na całym świecie. Dlatego lista stworzona w oparciu o to, co jest (i w tym sensie empirycznie ugruntowana), a nie o to, co i jakie „powinno być”, odzwierciedla, zdaniem Duttona, ogromną sferę doświadczenia tego, co ludzie spontanicznie, w poprzek dziejów i kultur, identyfikują jako sztukę, a nie to, co teoria uznaje bądź wyklucza ze sfery sztuki. Jak podkreśla on, lista nie precyzuje, co jest sztuką²⁹, lecz stanowi neutralną podstawę do teoretycznej spekulacji na temat tego uniwersalnego ludzkiego fenomenu. Ma w tym pomóc

²⁷ Por. tamże; tenże *The Art Instinct* wyd. cyt. s. 30.

²⁸ Tamże, s. 51-59.

²⁹ Dutton zauważa (przywołując koncepcję „podobieństw rodzinnych” Wittgensteina), że trudno sformułować ścisłą definicję pojęcia sztuki z tego samego powodu, dla którego trudno o ścisłą definicję np. pojęcia „gry”.

niewątpliwe nawiązanie do Searle'owskiego pojęcia-skupiska (*cluster concept*), które do definiowania sztuki wykorzystywali już wcześniej, każdy na swój sposób, m.in. E.J. Bond, J. Moravcsik i B. Gaut³⁰.

Zakończenie

Oryginalne podejście Dissanayake do analizy fenomenu sztuki, określane przez nią jako „etologiczne” – traktujące sztukę jako formę „zachowania”, a nie, jak to zwykle czyniono dotychczas, jako własność lub cechę danego przedmiotu – niesie z sobą określone konsekwencje teoretyczne. Pozwala uznać sztukę za element wyposażenia psychicznego człowieka oraz za źródło i cel jego motywacji intelektualno-emocjonalnych, a także opisywać ją przy pomocy pojęć zaczerpniętych z psychologii. Z kolei autor *Instynktu sztuki*, czerpiąc z szerokiego repertuaru tych pojęć, stara się wyposażać nas w narzędzia do estetyczno-ewolucyjnej analizy sztuki, pojmowanej naturalistycznie i uniwersalistycznie. Jego międzykulturowe, ponadhistoryczne ujęcie sztuki w oparciu o kryteria rozpoznawcze zaczerpnięte z „naturalnego”, statystycznego, przedteoretycznego jej oglądu, w połączeniu z niezwykle wycuciem estetycznym i nieskrywanym podziwem dla „wspaniałych dzieł Wielkich Mistrzów”, jest ważnym przyczynkiem do dyskusji na temat miejsca teorii estetycznej w polu teoretycznym dyscyplin humanistycznych i stanowi kamień milowy w rozwoju naturalistycznej refleksji nad sztuką³¹.

³⁰ Por. E.J. Bond *The Essential Nature of Art*, „American Philosophical Quarterly” 12, 1975 s. 177-183; J. Moravcsik *Why Philosophy of Art in a Cross-cultural Perspective?* „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 51, 1993 s. 425-436; B. Gaut *Art as a Cluster Concept* [w:] N. Carroll (ed.) *Theories of Art Today* University of Wisconsin Press 2000 s. 25-44.

³¹ Zmarły pod koniec ubiegłego roku Dutton oprócz tego, że był uznanym filozofem i wpływowym akademikiem, był też niezwykle cenionym znawcą sztuki (przez wiele lat prowadził autorskie programy radiowe poświęcone muzyce klasycznej) oraz jej zapałym koneserem. Widać to dobrze w *The Art Instinct*, gdzie – w przeciwieństwie do E. Dissanayake – skupia się przede wszystkim na sztuce wysokiej rozwiniętych cywilizacji – na tym, co Clive Bell określał mianem „chłodnych szczytów sztuki” – rzucając nowe ewolucyjne światło na kwestie omijane z reguły przez badaczy „o nastawieniu naturalistycznym”.

Evolutionary Aesthetics: Art as Adaptation in Cross-Cultural Perspective

When studying various aspects of art and aesthetic tastes, contemporary evolutionists have no doubt that art is part of human nature, we have it in the brain and in the genes, as we might say today. Following the path set out by Aristotle, Hume, Darwin and his followers, evolutionary aesthetics (inspired by evolutionary psychology) develops in its three main branches: (1) anthropological-ethological (E. Dissanayake, 1890s Darwinian art theorists: H. Balfour, A.C. Haddon, F. Clay), (2) evolutionary aesthetics (Dutton and continuators) and (3) literary Darwinism (B. Boyd, J. Carroll, J. Gottschall, D.S. Wilson). The article examines the theoretical proposals of D. Dutton, the author of *The Art Instinct* as well as the views of his predecessor, E. Dissanayake.

Jerzy Luty – e-mail: eik@iphils.uj.edu.pl