

JERZY LUTY  
ORCID: 0000-0002-2254-9526  
Uniwersytet Wrocławski

## Sztuka zwierząt i „paradygmat siatkówkowy” — czyż nie jest estetyka ewolucyjna

### Animal art and the paradigm of visuality: what evolutionary aesthetics is not

**Abstract:** In the article I defend some of the thesis presented in my book ‘Art as Adaptation: Universalism in Evolutionary Aesthetics’ (*Sztuka jako adaptacja: uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*) (2018) against the claims of my critics. I focus especially on some misreadings regarding the explanatory power of evolutionary science. I try to show that even though evolutionarily informed aesthetics is not a handy tool for analyzing the intrinsically diverse currents of modern and neo-avant-garde art, it does an excellent job of explaining the mental tendencies and typical behaviors behind these practices. I also focus on the artistic abilities of animals and the problematic dominance of the visuality paradigm in the evolutionary approach, topics that are unjustifiably considered to be most momentous in evolutionary aesthetics.

**Keywords:** evolutionary informed aesthetics, coevolutionary aesthetics, animal-made art, natural beauty, contemporary art, aesthetic universals

Ponieważ estetyka ewolucyjna to dyscyplina wciąż stosunkowo młoda, a na polskim gruncie nieomal raczkująca, wiele twierdzeń na jej temat powieliła naukowe stereotypy, a sporo zagadnień domaga się dalszych analiz. Rozwinięcia wymagają

---

\* Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2019/35/B/HS1/02293 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki. Opublikowane w niniejszym numerze teksty Jerzego Lutego stanowią odpowiedzi na komentarze, które ukazały się w ramach sympozjum na temat książki autora, *Sztuka jako adaptacja: uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, zamieszczonego w vol. XVI, fasc. 1 (2021) „Studia Philosophica Wratislaviensia”.

zwłaszcza te kwestie, które dotyczą niektórych założeń metodologicznych dyscypliny (opartych w dużej mierze na wynikach badań nauk szczegółowych: psychologii, biologii, antropologii, archeologii i in.), a także kilku szczegółowych hipotez, formułowanych w ramach ewolucyjnego programu badania sztuki. Postanowiłem zatem skorzystać z okazji, i odpowiadając na pytania i uwagi krytyczne uczestników sympozjum, skorygować przy okazji niektóre z błędnych ujęć funkcjonujących w popularnym przekazie, a które z dużą swobodą przedostają się do naukowego żargonu — odnośnie tego, czym jest, oraz czym z pewnością nie jest estetyka ewolucyjna. Na wstępie chciałbym podziękować Autorom, którzy zgodzili się wziąć udział w dyskusji na temat mojej książki, biorąc na siebie trud jej lektury, ale również formułując niezwykle interesujące, niekiedy prowokacyjne, ale z pewnością bardzo inspirujące komentarze, dotyczących założeń oraz teoretycznych uwikłań estetyki ewolucyjnej. Z kolei na ręce redakcji „*Studia Philosophica Wratislaviensia*” składam podziękowania za wyjście z inicjatywą organizacji sympozjum oraz udzielenie swych łamów naszej dyskusji.

Odpowiedź na krytykę nigdy nie jest sprawą prostą. Gdy krytyka dotyczy książki, zadanie jest jeszcze bardziej utrudnione. Od momentu, kiedy dzieło ujrzy światło dzienne i niczego nie można już w nim zmienić, jego recepcja zależy wyłącznie od czytelniczey uwagi, życzliwości i kompetencji. Odpowiadający na krytykę ma zazwyczaj trzy możliwości: może uściślać to, co mylnie, jego zdaniem, zinterpretował krytyk, może przyznać się do błędu (jeżeli krytyk miał rację), albo ewentualnie wskazać kierunki przyszłych badań i nowych inspiracji. Zacznę od wyznania winy, aby następnie przejść do uściśleń.

Zarówno w tekście przewodnim, jak i w samej książce na określenie dyscypliny, która stanowi przedmiot moich badań, używam terminu estetyka ewolucyjna. Nie rezygnując z niego, pragnę wprowadzić termin pomocniczy, który wskazuje na zmianę paradygmatu w badaniach nad sztuką, jako najważniejszy wyróżnik nowej dyscypliny: ewolucyjnie poinformowana estetyka<sup>1</sup>. Mam nadzieję, że ta drobna korekta terminologiczna spowoduje, że omawiana tu dyscyplina będzie jawić się przede wszystkim jako ta, która bierze na poważnie wyniki badań naukowych, które rzucają nowe światło na kwestie dotyczące sztuki, rytuału czy praktykowania różnych form artyfikacji (nieoczywistą inspiracją dla tej nazwy jest naukowo poinformowana etyka, która pod wpływem wyników badań naukowych, odkrywających meandry natury ludzkich i nieludzkich zwierząt — na przykład struktury ich umysłów czy biologii odczuwania bólu — formułuje nowe koncepcje praw zwierząt). W tym świetle estetyka ewolucyjna nie jest już tylko kolejnym nowym nurtem w estetyce — jak określam go w tekście przewodnim i samej książce, oraz jak przedstawiają ją niektórzy krytycy, próbujący ukazać jej rzekome uwikłania ideologiczne — ale odzwierciedleniem nowego paradygmatu w badaniach nad sztuką i szerzej, w naukach społecznych.

---

<sup>1</sup> Po raz pierwszy określenia tego użyłem w artykule: *Is Art an Adaptation? The Timeless Controversy over the Existence of Aesthetic Universals (by the Lens of Evolutionary Informed Aesthetics)*, „*Roczniki Kulturoznawcze*” 12 (2021), s. 75–91.

Jego istota polega na tym, że wraz z osiągnięciem określonego pułapu wiedzy psychologiczno-biologicznej o *Homo sapiens*, w tym o adaptacyjnych uwarunkowaniach jego umysłu, możemy na nowo zrozumieć naturę wielu ludzkich zachowań, w tym również zachowań związanych z tworzeniem i podziwianiem sztuki. Zastosowanie tej wiedzy do analiz zróżnicowanych kulturowo i historycznie fenomenów sztuki ma, rzecz jasna, swoje ograniczenia. Przyjmując perspektywę psychoewolucyjną, nie da się w pełni wyjaśnić fenomenowi wielu nowych nurtów w sztuce, zwłaszcza tych, które programowo dążą do zaprzeczenia istnienia uniwersalnych skłonności ludzkiego umysłu, stawiając z założenia na elitaryzm formy i treści, wyrażany w hermetycznym dyskursie współczesnej krytyki artystycznej. Ewolucyjnie poinformowana estetyka nie jest zatem poręcznym narzędziem do analizy wewnętrznie zróżnicowanych nurtów sztuki współczesnej i neoawangardowej, doskonale jednak wyjaśnia tendencje umysłowe i typowe zachowania stojące u podstaw tych praktyk. Mam tu na myśli zwłaszcza dążenie do nowości, ekscesu i oryginalności, związane z potrzebą wyróżniania się i uwagi. Wyjaśnia je w sposób, który jest nie w smak współczesnym estetykom — odzierając je z nimbu wyjątkowości, ukazuje bowiem powszechnościowy charakter tych praktyk, oparty na dobrze poznanych mechanizmach psychologicznych. A jak się przekonamy, nic tak nie wyprowadza z równowagi specjalistów od sztuki współczesnej, jak odzieranie z nimbu wyjątkowości. Jednak czy tego chcemy, czy nie, sztukę współczesną i jej hermetyczne dyskursy tworzą ludzie z krwi i kości, którzy, nawet jeśli nieustannie odzęgają się od ewolucyjnego dziedzictwa *Homo sapiens*, jako jednostki kreatywne, eksplorujące nowe pola i możliwości, przygotowujące się na spotkanie nieznanego, stawiające wyzwania nieprzewidywalnemu — w każdym niemal wymiarze swej działalności (artystycznej, literackiej, krytycznej) zaświadcza ją o jego istnieniu. Świetnie oddaje to Dutton w podsumowaniu *Instynktu sztuki*:

Podobnie jak nasi antenaci [...] [o]ddajemy się nietuzinkowym formom indywidualnej ekspresji, fascynuje nas proces powstawania czegoś nowego. Bujne, wymagowane światy wibrują w naszych umysłach, a nasycone najbardziej poruszającymi emocjami, czasem błogo obezwładniające doświadczenia są dla nas intelektualnym wyzwaniem, które daje przyjemność, gdy je opanowujemy<sup>2</sup>.

Uznanie faktu przynależności do najbardziej twórczego gatunku zamieszkującego Ziemię jest jednoznaczne z przyznaniem racji tym, którzy swe twierdzenia formułują w oparciu o wyniki badań naukowych, a nie w oparciu o swobodne ciągi skojarzeń, kulturowe kody, gdzie wiedza naukowa to kolejna z narracji, którą można w dowolny sposób „interpretować”, „dekonstruować” czy ideologizować.

W ten styl myślenia nie wpisuje się z pewnością merytoryczny i naukowo poinformowany komentarz Piotra Przybysza, filozofa specjalizującego się między innymi w neorokognitywnej teorii społecznej. Autor odpowiednio do swych zainteresowań oraz zgromadzonej wiedzy, popartej pogłębioną refleksją nad „naukowioną humanistyką”, w tekście *Estetyka ewolucyjna: między uniwersalizmem a adaptacją* rozpoznaje zarówno mocne, jak i słabe strony programu ewolucyjnego w estetyce, przede wszystkim jednak we właściwy sposób odczytuje sens pojęć, wokół których

<sup>2</sup> D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, tłum. J. Luty, Kraków 2019, s. 27, 400.

zorientowana jest tematyka książki (co u jej autora wywołuje uczucie nieklamanej ulgi). Są to: uniwersalizm (rozpoznając co najmniej cztery jego wersje) i adaptacja (dostrzegając przy tym możliwe graduacje adaptacyjności, i trafnie identyfikując powody, dla których autor nie lansuje bynajmniej tezy, że sztuka jest adaptacją w sensie ścisłym), wskazując przy tym na ich konieczne zniuansowanie.

Ponadto Przybysz trafnie definiuje deklarowany cel moich badań, który pokrywa się z jednym z ważniejszych zadań programu badawczego estetyki ewolucyjnej, a który, pragnę to zaznaczyć, jest jednak dość skromny. Polega on mianowicie na „kolekcjonowaniu empirycznych świadectw za uniwersalizmem estetycznym”, jako że „powszechność występowania zmysłu estetycznego i praktyk artystycznych we wszystkich cywilizacjach i kulturach ludzkich” stanowi „podstawowe kryterium adaptacyjności (i to mimo tego, że w wielu okolicznościach uniwersalność estetyczna nie jest automatycznym wskaźnikiem biologicznej adaptacyjności)”<sup>3</sup>. Jak wiadomo, obok uniwersalizmu estetycznego ewolucyjnie poinformowana estetyka bada również inne kryteria „adaptacyjności”, takie jak: bezpośrednia przyjemność (domena psychologii emocji), spontaniczne ujawnianie się zachowania na wczesnym etapie ontogenezy (psychologia rozwojowa) czy identyfikowanie neuronalnego podłoża zachowań i wywodzenie z tego ewolucyjnej historii danej cechy (badania neuronaukowe). Kryteria te stanowią przedmiot moich badań w znacznie mniejszym zakresie. Niemniej jednak przyjęcie przeze mnie szerokiego rozumienia uniwersalizmu (Przybysz nie traktuje tego jako zarzut) — a mianowicie tezy o występowaniu „przedteoretycznych »uniwersaliów estetycznych« osadzonych w systemie percepcyjno-poznawczym przedstawicieli naszego gatunku i mających ugruntowanie biologiczne”<sup>4</sup> — umożliwia, moim zdaniem, objęcie tym pojęciem — oprócz „przekonania o powszechnym występowaniu sztuki we wszystkich kulturach i cywilizacjach (obecnych i historycznych)”, oraz tezy o uniwersalnym charakterze preferencji estetycznych — również pozostałych kryteriów adaptacyjności.

Zgadzam się z opinią Autora, że być może nieco zbyt pochopnie oddzielałam „wąskie rozumienie estetyki ewolucyjnej, jako badania skoncentrowanego na sztuce i jej praktykach, od estetyki ewolucyjnej w rozumieniu szerokim, zajmującej się również badaniem pochodzenia preferencji i ocen estetycznych”<sup>5</sup>. Nie mam wątpliwości, że obie te sfery tworzą istotne kontinuum, a ograniczenie moich analiz do obszaru sztuki jest wyborem o tyle arbitralnym, co podyktowanym „dziedzinowością” tego, co określa się mianem filozofii sztuki. Sądzę jednak, że do pewnego stopnia usprawiedliwieniem takiego wyboru jest dość mocno ugruntowany w tradycji filozoficznej teoretyczny podział na to, co „estetyczne” i to, co „artystyczne”, który w estetyce ewolucyjnej znajduje niezwykle twórcze rozwinięcie. Pozwala mianowicie w sposób zasadny odróżniać np. dzieła sztuki i estetyczność przyrody (a dodatkowo świetnie radzi sobie z pytaniem: czy zwierzę może być dziełem sztuki? *vide*: Pietrzak). Całkowicie zgadzam się z Autorem, że rozwinięcie argumentacji

<sup>3</sup> P. Przybysz, *Estetyka ewolucyjna: między uniwersalizmem a adaptacją*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 16 [1] (2021), s. 32–33.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

zawartej w tezie, że „piękno to efekt biegłości (i innych kosztów), który sprawia przyjemność (niepowierzchnową, głęboką)”, a zogniskowanej w prowokacyjnym pytaniu: „czy istnieje coś bardziej praktycznego od piękna?”<sup>6</sup> jest warte kontynuowania w osobnej rozprawie.

Zbigniew Pietrzak, filozof specjalizujący się w historii i filozofii nauk przyrodniczych, w interesującym tekście *Czy zwierzę może być dziełem sztuki* podejmuje kwestię estetyczności przyrody oraz tego, czemu poświęcam rozdział 6 swojej książki, a mianowicie, czy zwierzęta tworzą sztukę. Formuluje także dosyć radykalny pogląd, a mianowicie: „że zwierzę jest i dziełem sztuki, i artystą”<sup>7</sup>.

We wstępie Autor zauważa, że teoria ewolucji należy do tych teorii, od których oczekuje się, aby wszystko wyjaśniały. Okazuje się jednak, że w biologii to „wszystko” oznacza odpowiedź na pytanie „dlaczego?” Różnymi wersjami owego „dlaczego” są „cztery przyczyny Tinbergena”, wśród których znajduje się pytanie o funkcję adaptacyjną danej cechy czy zachowania, a więc kwestia, którą rozważają między innymi estetycy ewolucyjni, nie narażając się przy tym na zarzut nienaukowości. Z kolei pytania, które Autor formuluje w zakończeniu artykułu zdają się wykraczać poza kompleks „przyczyn” wyznaczony we wstępie, natomiast niewątpliwie sytuują się w obrębie szeroko pojętej refleksji estetycznej.

Autor pyta między innymi, czy o wrażliwości estetycznej można mówić tylko w odniesieniu do sztuki. Rzecz jasna, nie tylko: podobają nam się zarówno twory natury, kompleksy przyrodnicze, jak i intencjonalne wytwory człowieka, jego artefakty. Niezwykle przydatny jest tu podział na to, co „estetyczne” i to, co „artystyczne”. To, co estetyczne, może obejmować sztukę, choć nie ogranicza się do niej (piękno przyrody), a sztuka niekoniecznie musi być piękna (na przykład sztuka współczesna całkowicie odzégnująca się od estetyczności, która kategorię piękna uważa za przebrzmiałą, niepotrzebną, niemodną, charakteryzującą pogardzany przez nią gust masowy). Wrażliwość estetyczna, czy naturalistyczna estetyka ukształtowana w odpowiedzi na adaptacyjne wyzwania środowiska naszego ewolucyjnego przodka, wywodzi się bezpośrednio z przyrody, jest z nią sprzężona, a nawet jest jej przedłużeniem. Lubimy wieszać odwzorowania pięknych krajobrazów na ścianie w jadalni głównie dlatego, że podobają nam się piękne krajobrazy w naturze (adaptacyjny walor wyboru siedliska, hipoteza sawanny itp.). Nigdy odwrotnie, to znaczy trudno przyznać rację Danto, gdy twierdzi on, że nasz gust ukształtowali... producenci kalendarzy. A podobają nam się owe landszafty, bo sprzyjały utrzymaniu się przy życiu naszych przodków łowców i zbieraczy i lepszemu przekazaniu genów potomstwu. Badania ujawniają, że najbardziej nawet realistyczne odwzorowanie idealnego krajobrazu nie zastąpi przyjemności czerpanej z doświadczenia natury. Zdjęcia kotków z dużymi oczami podobają nam się nie dlatego, że stanowią atrakcyjne przedstawienia, którymi emanują kolorowe pocztówki i zeszyty na półkach w Tesco (a także ekrany fejsbuków i instagramów), ale dlatego, że ewolucja wyposażyła nas w moduł wrażliwości na duże oczy, abyśmy

<sup>6</sup> J. Luty, *Sztuka jako adaptacja: uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Kraków 2018, s. 159.

<sup>7</sup> Z. Pietrzak, *Czy zwierzę może być dziełem sztuki. Kilka refleksji na marginesie książki Jerzego Lutego „Sztuka jako adaptacja”*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 16 [1] (2021), s. 69.

przypadkiem nie zaniechali rozczulania się na widok (ludzkich i nieludzkich) niemowląt, które wymagają opieki (z czego zresztą przemysł papierniczy, nie mówiąc już o Marku Zuckerbergu, skrzętnie korzystają). Sztuka kiczowata — landszafty, „jelenie na rykowisku”, zdjęcia z kotami, psy Coolidge’a, ale również na przykład sztuka erotyczna to efekty uboczne naszych psychologicznych skłonności do estetycznej przyjemności czerpanej z określonych cech krajobrazu, wyglądu zwierząt, a także kształtów ludzkich ciał. To coś, co przykuwa naszą uwagę, ponieważ eksploatuje adaptacyjne tendencje naszych umysłów, nieustannie „żerując” na nich.

Nie ma zatem uzasadnienia sugestii, którą formułuje Pietrzak, że dopiero sztuka, w naszym obecnym rozumieniu, może świadczyć o posiadaniu poczucia piękna wywołującego określone emocje<sup>8</sup>. Jest mniej więcej odwrotnie. To wyewoluowane skłonności naszego umysłu kierują nasze zainteresowanie w stronę sztuki, a sztuka (a w zasadzie jej twórcy) w zasadzie je wykorzystuje. Istnieje natomiast cała masa sztuki, która podoba się z innych (nie naturalno-estetycznych) powodów. Za tymi „powodami” także mogą kryć się adaptacje, ale już nie ewolucyjno-estetyczne (powstające jako odpowiedź na wyzwania środowiska przyrodniczego), ale takie, w których ocena estetyczna ko-ewoluuje wraz z adaptacjami do życia w grupie. Ponieważ dysponowanie sztuką w jakiejś dziedzinie było korzystne dla prosperowania grupy, a jednostki, które go wykazywały, osiągały większy sukces reprodukcyjny, cecha ta była preferowana, a jej nosiciele częściej przekazywali swe geny, a zatem rozpowszechniła się w populacji do tego stopnia, że dziś niemal wszystkim podoba się coś, co jest dobrze wykonane.

Wyżej cenimy obiekty, o których sądzimy, że ich stworzenie wymagało znacznych nakładów czasu, energii, zasobów, bez względu na to, jaki jest ich materialny wygląd. Oceny estetycznej dokonujemy wówczas nie w oparciu o wrażenie zmysłowe, ale na podstawie wiedzy, założeń o procesie twórczym, o okolicznościach powstania dzieła. W tym sensie podoba nam się również to, co wykracza poza estetyczno-ewolucyjnie (naturalnie) warunkowane doznanie zmysłowe, a co oceniamy na podstawie obrazów mentalnych (*mental imagery*), które powstają w umyśle.

Estetyczne emocje, które towarzyszą naszemu stosunkowi do sztuki, towarzyszą także naszemu stosunkowi do przyrody, ale czy to oznacza, że przyroda „sama w sobie” jest piękna? Czy ma obiektywną wartość estetyczną, wartość „samą w sobie”? — zapytuje Autor.

Z pewnością nasz stosunek do przyrody jest mniej jednoznaczny, niż bylibyśmy skłonni to przyznać, opisując go w kategoriach funkcji przystosowawczej. Sądzę też, że ma na to wpływ różnorodny charakter kojarzonych z nim wartości. Ocena instrumentalna (użyteczności) określonych cech siedliska może wpływać na ocenę emocjonalną (dobrze/źle się tu czuję), a ta z kolei może odpowiadać za pojawienie się oceny estetycznej (ładne/brzydkie). Sugerowałbym taki właśnie gradualizm w ocenach, zarówno w sensie typologicznym, jak i filogenetycznym. Wykształcenie się zmysłu estetycznego poprzedziły prawdopodobnie: adaptacyjna użyteczność określonych cech środowiskowych oraz związana z nią intuicyjna reakcja emocjo-

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 71.

nalna, która wykształciła się pod wpływem dominacji cechy użyteczności w danej populacji przez dłuższy czas (hipoteza EEA, środowiska ewolucyjnej adaptacji).

„Jeśli uznamy, że zwierzęta tworzą sztukę, i że one same są dziełami sztuki, to musimy pamiętać, iż świat widziany ich oczyma i porządkowany przez ich umysły, jest odmienny od naszego”<sup>9</sup>. Oczywiście nigdy nie dowiemy się, co to znaczy być nietoperzem, ale przy założeniu pewnej uniwersalności praw doboru płciowego, możemy przyjrzeć się mechanizmom sygnalizowania i oceniania tego, co określamy jako *fitness*. Jednak nawet w tym kontekście, nie da się, moim zdaniem, obronić tezy, że zwierzęta tworzą sztukę, a tym bardziej, że są dziełami sztuki. Ewolucyjnie poinformowana estetyka jest tu dość konserwatywna (konserwatywna w znaczeniu nie włączania w obręb sztuki każdego nowo odkrytego lub nowo zaobserwowanego przejawu estetyczności lub kreatywności świata ożywionego).

Dosyć jednoznaczne zdanie w tej kwestii miał również Dutton: „Całokształt adaptacji, który złożył się na ludzki instynkt sztuki sięga w naszej prehistorii ledwie około stu tysięcy lat, a więc małą jedną sześćdziesiątą czasu, od kiedy nasi przodkowie oddzielili się od szympansov. W międzyczasie wiele przytrafiło się, zarówno naszej, jak i ich rodzinie”<sup>10</sup>. Warto dodać, że ścieżki obu rodzin poszły w znacznie odmiennych kierunkach.

Podstawowym kryterium odróżniania sztuki od nie sztuki (obok kunsztu i wirtuozerii) jest autorstwo (intencjonalizm) — dzieło jest tworzone przez artystę, powstaje w wyniku intencji jego stworzenia. I tym, co podlega ocenie w dziele, jest osiągnięcie, inaczej: realizacja tej intencji. Kryterium intencjonalności nie jest przy tym względne kulturowo, lecz wydaje się być kolejnym ludzkim powszechnikiem. Dewey podaje przykład pięknie wyrzeźbionego kawałka drewna, który jest podziwiany za kunszt wykonania<sup>11</sup>. Gdy okaże się, że to przypadkowy twór natury, zwykły kawałek drzewa o ciekawym kształcie — podziw znika. Kiedy dowiadujemy się, że „dzieło” nie ma autora albo że powstało bez intencji tworzenia, zainteresowanie nim na ogół spada. Któż nie zna doznania ekscytacji, towarzyszącej tej krótkiej chwili gdy z piasku na plaży wystaje drogocenny klejnot, i uczucia zawodu, gdy „klejnot” okazuje się on kawałkiem rozbitej butelki. Dzieje się tak, ponieważ istotnym elementem oceny estetycznej (podziwu) dzieła jest docenienie efektu intencjonalnych działań jego twórcy (jubilera), w tym rodzaju materiału, którego celowo użył. Sztuka to koniec końców mediacja, spotkanie z drugim człowiekiem, zachwyt nad jego światem, zanurzenie się w opowieści, fascynacja kunsztem i osiągnięciem. Problem z zaliczeniem do sztuki twórców natury polega właśnie na trudnym do ustalenia lub niemożliwym autorstwie (intencji). No chyba że założymy, że twórcą dzieła jest nieuchwytny Demiurg. Z tych samych powodów trudno jest uznać za sztukę egzemplarz rajskiego ptaka z jego barwnym upierzeniem, on sam bowiem nie jest twórcą swego fenotypu (jaki wpływ ma paw na to, jak wygląda jego ogon?). Z drugiej strony, nic nie stoi na przeszkodzie, aby uznać z artystę

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 71.

<sup>10</sup> D. Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyt i ewolucja człowieka*, tłum. J. Luty, Kraków 2019, s. 35.

<sup>11</sup> J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 62.

altannika budującego altanę czy oceanicznego rzeźbiarza — rozdymkę tygrysią — tworzącego swą podwodną płaskorzeźbę. Jednocześnie nacechowane estetycznie strategie godowe wielu nieludzkich zwierząt przywodzą na myśl praktyki zdobienia ciała u ludzi. W niedawno wydanej książce *Adornment* Stephen Davies<sup>12</sup> stawia tezę, że biorąc pod uwagę naszą estetyczną prehistorię, jako gatunkowi bardziej należy nam się miano „adoring species” aniżeli „artful species”<sup>13</sup> czy „homo aestheticus”<sup>14</sup>. Być może więc praktyki estetyzacyjne, które stanowią przedłużenie naszej ewolucyjnej estetyki, lokują się właśnie w koalicjach kosmetycznych<sup>15</sup>, zdobieniu ciała i adorowaniu?

Trudno jednoznacznie określić, czy malowidła naskalne są świadectwem estetycznego podziwu dla otaczającej natury, czy sposobem na „zaklinanie” przyrody, manipulowanie nią i opisem „czynów heroicznych”? — jak sugeruje Pietrzak. Sądzi się, że twórczość pierwszych artystów to przede wszystkim element rytuału „zaklinalnia przyrody i manipulowania nią”, ale również celebrowanie stanów odurzenia, związane z nabywaniem „nadludzkich” mocy. Co ciekawe, naskalne malarstwo figuratywne (z jego wręcz nieludzkim mistrzostwem figuracji, jak w jaskini Chauveta) jest łączone w tym kontekście z innym rodzajem zdolności, a mianowicie umiejętnością polowania na odległość<sup>16</sup>. Konieczna przy wykonywaniu obu tych czynności koordynacja wzrokowo-ruchowa najpełniej wykształciła się u przedstawicieli *Homo sapiens*. Nasi ludzcy krewni, neandertalczyki, którzy nie opanowali rzutu włócznią na odległość (do polowań stosowali dzidy, zaganiając zwierzę do miejsca, z którego nie mogło uciec), byli również mniej utalentowanymi malarzami. Adaptacja do koordynacji, przydatna podczas polowania, znalazła przedłużenie w rytuale jego celebracji, dodatkowo wzmacniając go i nagradzając estetycznym ekwiwalentem.

Na pytanie o to, „czy przyroda jest wartością »samą w sobie«, czy też przedstawia wartość tylko ze względu na nas samych, na nasze potrzeby?”<sup>17</sup>, nie potrafimy odpowiedzieć inaczej, jak w duchu ewolucjonizmu. Odkrycia prymatologów, archeologów kognitywnych, antropologów i biologów nie pozostawiają wątpliwości: istnieje zasadnicza ciągłość w ewolucyjnej historii gatunków, dziedziczenia cech, doboru krewniaczego, altruizmu i empatii. Jako ludzkie zwierzęta jesteśmy częścią przyrody, i dbając o nią, jednocześnie dbamy o siebie. Czesław Miłosz, z jego „piekłami i rajami”, tkwiąc wciąż w platońskim dualizmie, który przejął w spadku po antyku i romantyzmie, zdaje się nie dostrzegać tej ciągłości. Protoestetyczne zachowania obecne u nieludzkich zwierząt i ludzkich niemowląt, niezdeteminowanie skłonności i wyborów godowych u wielu gatunków, zapierające dech w piersiach pokazy sprawności, kształtowanie i manipulowanie gustami estetycznymi przez sa-

<sup>12</sup> S. Davies, *Adornment, What Self-Decoration Tells Us About Who We Are*, New York 2020.

<sup>13</sup> S. Davies, *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford 2012.

<sup>14</sup> E. Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Seattle 1995.

<sup>15</sup> Por. M. Kocur, *Źródła teatru*, Wrocław 2013, s. 184–188.

<sup>16</sup> R.G. Coss, *Drawings of Representational Images by Upper Paleolithic Humans and their Absence in Neanderthals Reflect Historical Differences in Hunting Wary Game*, „Evolutionary Studies in Imaginative Culture” 1 [2] 2017, s. 15–38.

<sup>17</sup> Z. Pietrzak, *Czy zwierzę może być dziełem sztuki*, s. 72.



mice, wzmiankowana przez Pietrzaka konieczna dychotomia potrzeby bycia zauważonym i przymusu bycia niedostrzeżonym, znajdująca wyraz w wykluczających się na pozór mechanizmach doboru naturalnego i doboru płciowego (których pozorną tylko sprzeczność doskonale tłumaczy hipoteza upośledzenia, *handicap principle*) — wszystko to wiedzie ku optymistycznej konkluzji, że proces ewolucyjny kształtowany jest, przynajmniej w części, przez wolne wybory dokonywane przez wolnych agensów, w świecie, w którym (jak to ujmuje Prum) nie tylko *shit happens*, ale również *beauty happens*.

Tekst Łukasza Huculaka, malarza i profesora ASP we Wrocławiu, pod nieco onieśmielającym tytułem *Sztuka i adaptacja. Adoracja, aberracja, adominacja*, za przedmiot rozważań bierze przede wszystkim *Instynkt sztuki* Duttona i nie odnosi się bezpośrednio do mojej książki. Niemniej jego lektura zainspirowała mnie do sformułowania kilku bardziej ogólnych uwag na temat charakteru krytyk wyrażanych przez niektórych humanistów, artystów i przedstawicieli świata sztuki w stosunku do dyscyplin ewolucyjnie poinformowanych, w tym wypadku krytyki czynnego artysty i profesora Akademii Sztuk Pięknych, skierowanej wobec estetyki ewolucyjnej. Wspomniany tekst okazał się też impulsem do podjęcia próby wyjaśnienia przyczyn nieadekwatności niektórych współczesnych praktyk artystycznych, tak jak postrzega je artysta instytucjonalny, i teorii estetycznej inspirującej się wynikami badań naukowych.

Zacznijmy od kilku kwestii terminologicznych. Huculak, pomimo licznych odwołań do źródeł, daje kilkakrotnie dowód jedynie pobieżnej znajomości problematyki ewolucyjnej, na przykład wtedy, gdy pisze o naturze adaptacji. Pobieżna w tym wypadku nie oznacza po prostu błędna w odniesieniu do tego, jakie hipotezy wysuwa ewolucyjnie poinformowana estetyka, ale raczej wpadająca w pułapkę potocznego rozumienia niektórych pojęć. Autor pisze na przykład, że Dutton „każe [wyr. — J.L.] sztuce kierować się instynktem przetrwania”, albo że „sztuka powinna [wyr. — J.L.] rzucić [...] wyzwanie naszym potocznym sądom i standardowym wyobrażeniom”<sup>18</sup>. Twierdzi też, że „sztuka przyczynia się do przetrwania gatunku”, oraz że „mechanizm sztuki [...] wydaje się [...] adaptacyjnie użyteczny”<sup>19</sup>. O ile dwa ostatnie twierdzenia stoją zaledwie w sprzeczności z faktem, że dobór faworyzuje jednostki albo po prostu ich geny, dla których osobnik jest wehikułem (twierdzenie, że przedmiotem selekcji jest grupa lub gatunek jest na gruncie teorii ewolucji nieuprawnione), o tyle implikacje dwóch pierwszych są już poważniejsze. Ponieważ twierdzenia estetyki ewolucyjnej mają charakter opisowy — jak opisy, dajmy na to, etologów, zajmujących się zachowaniem wilków albo anatomów, badających schemat budowy ucha — przypisywanie im znaczenia normatywnego jest nieuprawnione i bywa określane w literaturze, jako tak zwany błąd naturalistyczny. Nawet jeśli przyjmijemy w dobrej wierze, że zastosowana tu metafora „wolitywna” (każe, powinna) to rodzaj zabiegu stylistycznego, mającego na celu antropomorfizację „bezdusznego” procesu ewolucyjnego, to i tak nie przybliży nas

<sup>18</sup> Ł. Huculak, *Sztuka i adaptacja. Adoracja, aberracja, adominacja*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 16 [1] (2021), s. 53.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 55.

to do zrozumienia (twierdziłbym nawet, że oddala), na czym polega mechanizm powstawania i działania adaptacji. Zabieg ten sprawia natomiast, że otrzymujemy obraz niezgodny z wynikami badań naukowych i metateorią, a mianowicie, że ewolucja ma charakter celowy albo że mechanizmy, które powstają w jej wyniku są „dobre” lub „pożądane”.

Estetyka ewolucyjna ani nie formułuje sądów na temat tego, jaka powinna być sztuka, ani nie twierdzi, że spełnia ona określone funkcje społeczne. Zamiast tego pyta: po co jest sztuka? Skąd się wzięła? Dlaczego pojawiła się? Stosowane przez ewolucjonistów funkcjonalne wyjaśnienia ludzkich zachowań niewiele mają jednak wspólnego z antropologicznymi założeniami na temat funkcjonalizmu. Ewolucyjna perspektywa w estetyce zajmuje się przede wszystkim identyfikowaniem adaptacyjnych skłonności ludzkiego umysłu i określeniem, w jaki sposób przyczyniły się one do pojawienia w naszej prehistorii określonych zachowań artystycznych i artyfakcyjnych. Tylko tyle i aż tyle. Stara się też wyjaśnić, jak te dyspozycje, tendencje czy heurystyki są obecnie eksploatowane przez różne formy estetycznej manipulacji (funkcjonujące zazwyczaj w ramach przemysłu kulturowego) i określa, w jaki sposób można na nie wpływać, tak, aby łatwo im nie ulegać (zachowując przy tym psychologiczny dobrostan).

Jednym z częstszych nieporozumień, którymi komentatorzy opatrują wyjaśnienia ewolucyjne, jest ich opis w kategoriach funkcji praktycznej. Wywód Herculana nie jest od ich wolny. Autor używa na przykład określenia „ewolucyjna funkcja działalności artystycznej”<sup>20</sup>. Zarówno to, jak i sformułowanie „adaptacyjna użyteczność” są mylące. Jediną interesująca nas z punktu widzenia ewolucyjnie poinformowanej estetyki jest „funkcja adaptacyjna”, której warunki ściśle określają cztery pytania Tinbergena<sup>21</sup>. Mówienie o ewolucyjnej funkcji działalności artystycznej „ekscesów moderny” jest jeszcze bardziej niezrozumiałe, stanowiąc przykład swobodnego traktowania pojęć, które „mają w ewolucjonizmie specyficzne znaczenia [...], a ich używanie w potocznym języku [...] wiąże się z ryzykiem nadinterpretacji lub wręcz fałszowania rzeczywistości”<sup>22</sup>. Takie „potoczne” podejście ignoruje całą złożoność wyjaśnień funkcjonalistycznych, w tym zasadniczą dychotomię stojącą u podstaw uniwersalnych cech i zachowań, wywodzących się z prehistorii: wyjaśnień bliższych, bezpośrednich (*proximate*) i dalszych, ultymatywnych (instynktownych, nieuświadomionych) (*ultimate*)<sup>23</sup>, z których jedynie te pierwsze odnoszą się do bezpośrednich powodów danego zachowania (w tym ważnej roli układu nagrody). Istotę błędu myślenia motywów i celów działania z odpowiedzialnymi za nie (nieuświadomionymi) procesami wyjaśnił swego czasu David Buss, podając przykład badania psychologicznego, w którym proszono ludzi, aby napisali, czym się aktualnie zajmują:

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>21</sup> Por. J. Luty, *Sztuka jako adaptacja: uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Kraków 2018, s. 186; Z. Pietrzak, *Czy zwierzę może być dziełem sztuki*.

<sup>22</sup> M. Ryszkiewicz, *Nie mieszajcie w to Darwina*, „Gazeta Wyborcza” 6.02.2013, s. 14.

<sup>23</sup> Por. J. Luty, *Sztuka jako adaptacja*, s. 188; *idem*, *Jak możliwa jest adaptacyjna analiza sztuki? Niektóre problemy metodologiczne estetyki ewolucyjnej*, „Studia Philosophiae Christianae” 56 [1] (2020), (55–78), s. 58.

Niektórzy mówili o rzeczach błahych, jak uczenie kota załatwiania się w przeznaczonym do tego miejscu albo zapuszczanie paznokci. Innych zaprzątały większe sprawy, jak uzyskanie dyplomu, nawiązanie znajomości, a nawet wprowadzenie zmian w cywilizacji zachodniej. Przez 20 lat tych badań nie znalazł się jednak nikt, kto by odpowiedział: „dążę do maksymalizacji reprodukcji moich genów”<sup>24</sup>.

Innym nieporozumieniem, wynikającym zapewne również z dość łatwego ulegania bardziej potocznym aniżeli naukowym przekazom, jest twierdzenie, że człowiek pożąda potencjalnie wyłącznie plejstoceńskich krajobrazów i kiczowatych form. Owszem, o ile poeta chciał człowiek prehistoryczny i do pewnego stopnia nadal pożąda człowiek współczesny, to jednak w takim samym stopniu skłania się on ku pragnieniu emocjonalnej wzniosłości, atmosfery grozy czy horroru, a więc gamy doznań, które towarzyszą człowiekowi od zarania dziejów (i niekoniecznie odróżniają go od współczesnego bogatego konesera), w którą wyposażyło go doświadczenie jego ewolucyjnych krewnych i przodków, przemierzających pełne niebezpieczeństw, paleolityczne scenerie. „Przygotowanie na najgorsze” to jedna z podstawowych „ultymatywnych” motywacji zachowań ekstremalnych (w które życie na sawannie obfitowało aż nadto) oraz wyjaśnienie faktu, dlaczego czerpiemy bezpośrednio przyjemność z ich doświadczania<sup>25</sup>. A zatem, gdy Huculak pisze, że „Prawdziwie interesujące — byłoby znalezienie klucza do wcale nierzadkiej dewiacji, którą kierują się wielbiciele surowych, skalistych turni, groźnych przepaści, wzburzonych oceanów”<sup>26</sup>, to bez względu na to, jak bardzo interesująca jest to kwestia, estetyka ewolucyjna z całą pewnością znajduje jej wyjaśnienie: klucz do zrozumienia „nierzadkich dewiacji” tkwi w ewolucyjnych źródłach ich powstania. Wielbiciele ekstremów i endorfin oddają się im z tych samych powodów, dla których miłośnicy horrorów nie przepuszczają okazji do zanurzenia się w kolejnej wersji opowieści o Księciu Draculi, wilkołaku i zombie, nieśmiertelnej historii o wampirach i duchach. Obietnica doświadczenia czegoś intrygującego, niejednoznacznego, groźnego to doskonała okazja do przetestowania kolejnej technologii przyjemności (tym razem w ramach „przygotowania na najgorsze”, symulowania sytuacji potencjalnych zagrożeń), to jeszcze jeden *human universal*, wspólne doświadczenie gatunkowe rodem z prehistorii. Szukanie wyzwań, wrażeń i rozrywki przez bogatych, sytych i znudzonych bezpiecznych, w świecie, gdzie sytuacji granicznych jest jak na lekarstwo, nie jest niczym ani specjalnie nowym, ani tym bardziej niezrozumiałym z perspektywy estetyki ewolucyjnej<sup>27</sup>.

Zrozumienie tego punktu widzenia wymaga jednak przynajmniej uznania faktu istnienia względnie niezmiennej, uniwersalnej natury ludzkiej, występującej między innymi pod postacią ewolucyjnych mechanizmów adaptacyjnych. Autor jest jednak od tego daleki, prezentując mocno „historycystyczną” i relatywistyczną wersję historii ludzkiej: „Jeśli tylko uwzględnić w propozycji Duttona — pisze Huculak — aktualną wizję natury [wyr. — J.L.], jakże inną od sielskich widoków z obrazów Komara i Melamida, znajdującą silne odbicie w realizacjach dynamicz-

<sup>24</sup> Por. D. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, tłum. M. Orski, Gdańsk 2001, s. 43.

<sup>25</sup> Por. M. Clasen, *Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories*, „Review of General Psychology” 16 [2] 2012, s. 222–229.

<sup>26</sup> Ł. Huculak, *Sztuka i adaptacja*, s. 51.

<sup>27</sup> Por. M. Clasen, *Monsters Evolve*.

nie rozwijających się nurtów sci-artu, bio-artu i net-artu [...], estetyka ewolucyjna odzyskuje zarysowaną w tytule książki Duttona powagę<sup>28</sup>

Nie mam nic przeciwko wymienionym przez Autora nurtom sztuki — sci-art uważam za najlepsze, co mogło przydarzyć się komunikacji naukowej od momentu, gdy Stanley Kubrick nakręcił *Odyseję kosmiczną: 2001*. Jednak elitarystyczny i antropocentryczny pogląd, że natura ludzka zmienia się pod wpływem wydarzeń historycznych, że jest zależna od miejsca i epoki, to jeszcze jeden przykład nieprzejęcia się odkryciami antropologii i psychologii ostatnich kilkudziesięciu lat, oraz formułowanych na ich podstawie teoriach pochodzenia, rozwoju i kształtowania się ludzkiego umysłu (nie mówiąc już o tezach psychologii ewolucyjnej oraz informowanej przez nią estetyki). Opierając się na wiedzy, którą aktualnie posiadamy, możemy stwierdzić z całkiem dużą dozą pewności, że natura ludzka (ewolucyjny *hardwire*) nie zmieniła się ani w 1910, ani w 1968, ani tym bardziej w 1996 roku, a każdego badacza, który twierdzi inaczej, próbując jednocześnie zgłębiać jej tajniki, czeka rozczarowanie. O tym jak negowanie faktu istnienia względnie trwałej natury ludzkiej doprowadziło nauki humanistyczne i sztukę akademicką do instytucjonalnego i teoretycznego impasu, pisał rozlegle między innymi Steven Pinker, więc odsyłam do jego argumentów<sup>29</sup>.

Nadmienię jedynie, że pojęcia stosowane w psychologii i antropologii ewolucyjnej mają bardzo precyzyjnie określone znaczenia, a od zgłębienia meandrow historii gatunkowej *Homo sapiens* oraz mechanizmów doboru naturalnego i płciowego, zależy to, czy pojmujemy sens procesów, które warunkują. Można oczywiście uprawiać teorię, która jest wypadkową ideologicznego „ścierania się stanowisk”, na przykład „konserwatywną rekonkwistą”, „ruchem burzycielskim”. Zasadnicza trudność takiego podejścia (które dostrzegam także u Bandury)<sup>30</sup> polega na tym, że odrzuca ono istnienie uniwersalnej natury ludzkiej, co sprawia, że właściwie niemożliwe staje się uznanie historycznej ciągłości sztuki współczesnej i tego, co uchodziło za sztukę od czasów najdawniejszych. Owo zerwanie ciągłości ma przy najmniej trzy wymiary.

W perspektywie estetyczno-teoretycznej sztukę współczesną — uprawianą przez wykształconych w akademiach artystów, dominujących „obieg wystawienniczy”, sztukę przez duże „S”, estetyka ewolucyjna lokuje w opozycji do sztuki przez małe „s”: sztuki domowej, amatorskiej, artystycznych zabaw dzieci, ale też wszelkich powszechnych, choć zróżnicowanych kulturowo, geograficznie i historycznie praktyk zdobienia ciała i otoczenia, nadawania rzeczom i wydarzeniom szczególnego charakteru (*making special*), także jako przejawów artyfikacji — pojętej szerzej od skupiskowej definicji sztuki Duttona (które za etnocentryczne skrzywienie słusznie krytykuje Dissanayake) — w tym tej towarzyszącej rytuałom. Warto dodać, że znajdujące odzwierciedlenie w naturalistycznej definicji sztuki naturalne skłonno-

<sup>28</sup> L. Huculak, *Sztuka i adaptacja*, s. 58.

<sup>29</sup> S. Pinker, *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką*, tłum. A. Nowak, Gdańsk 2005, s. 575, 584.

<sup>30</sup> Por. A. Bandura, *Twórczość jako adaptacja? Sztuka zagrożona wyginieciem*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 16 [1] (2021), s. 39–48.

ści ludzkich umysłów (zarówno wyewoluowane, jak i powstałe w ko-ewolucji z innymi adaptacjami), doskonale eksploatuje dzisiejszy przemysł (pop)kulturowy — od porcelanowych króliczków i romantycznych komedii po wszelkie odmiany *noir*, chrześcijański metal i „strzelanki” z zombie (a pracujący dla Netflixu scenarzyści to bardzo pilni czytelnicy każdej z książek Pinkera)<sup>31</sup>.

W perspektywie historycznej sztuka współczesna — od modernizmu po post-sztukę — jawi się przede wszystkim jako rodzaj działalności intelektualnej, conceptualny namysł nad rzeczywistością, relacjami społecznymi, stosunkiem człowieka do natury, technologii itp. Jest zatem sztuka dzisiejsza multimedialnym komunikatem, w założeniu tekstocentrycznym, rozwinięciem filozoficznego namysłu, przedłużeniem socjologicznego eksperymentu. Jest czymś zasadniczo różnym od takiej sztuki, którą uprawiał człowiek od zarania dziejów, a czego wyraz odnajdujemy obecnie w sztuce plemiennej, domowej, rodzinnej, dekoratorskiej, zdobniczej, ludowej, sztuce dzieci czy sztuce outsiderów oraz w niektórych aspektach kultury popularnej<sup>32</sup>. Wreszcie w perspektywie paradygmatu naukowego optyka ewolucyjna oferuje poręczny zestaw pojęciowy do wyjaśniania zarówno ewolucyjnych skłonności do piękna określonych proporcji ludzkiego ciała i kiczowatych plejstocenijskich krajobrazów, jak i mechanizmów, które ko-ewoluowały wraz z innymi adaptacjami do życia społecznego (pokazuje w ten sposób, jak możliwy jest powrót do utraconej ciągłości sztuki współczesnej i sztuki dawnej). Uleganie oznakom prestiżu, statusu społecznego, skłanianie się ku czemuś znanemu, docenianie przejawów kunsztu i wirtuozerii, często w odniesieniu do (rzeczywistego lub deklarowanego) nakładu czasu, energii i zasobów, a także podziw dla skomplikowania — to cechy, które wpływają na oceny estetyczne w takim samym stopniu jak naturalnie wyewoluowane adaptacje. (Czy estetyka współczesna jest gotowa na takie oczywistości?)

To istotne rozróżnienie między preferencjami, które wyewoluowały w odpowiedzi na wyzwania środowiska przyrodniczego, oraz tymi, w których owe naturalne skłonności ko-ewoluowały wraz z adaptacjami do życia społecznego (zmieniając naturalne ewolucyjne preferencje estetyczne pod wpływem wyzwań do życia w grupie), widać w podziale adaptacji zaproponowanym przez Thornhilla<sup>33</sup>. Oprócz skłonności do dodatnich ocen estetycznych określonych cech krajobrazu (odzwierciedlających bezpieczne i bogate w zasoby siedliska), postaci nieludzkich zwierząt oraz wydawanych przez nie dźwięków czy kształtu ludzkich ciał amery-

<sup>31</sup> Warto tu nadmienić, że żadna z ewolucyjnie poinformowanych estetyk nie traktuje poważnie stanowiska Pinkera, mówiącego o sztuce jako technologii przyjemności („sernik dla umysłu”), sprowadzonej do jednowymiarowego doświadczenia, takiego jak pornografia czy rekreacyjne narkotyki. Pinkerowską „Sunday afternoon project” — dyskontuje Dutton „sztuką Wielkich Mistrzów”, przeciwstawiając „orgazmotronowi” z Allenowskiego *Zeliga* metaforę zdobywania góry w pieszej wycieczce: długotrwałego wysiłku wielopoziomowego doświadczenia. Takim doświadczeniem jest sztuka — to nie prosta przyjemność z górnych partii piramidy Masłowa — to wielowymiarowe estetyczne skomplikowanie, na które chętnie się porywamy.

<sup>32</sup> Doskonałą próbę opisu tego rodzaju artefaktów i fenomenów zawierają *Wyroby* Olgi Drendy (*eadem*, *Wyroby. Pomysłowość wokół nas*, Kraków 2018).

<sup>33</sup> R. Thornhill, *Darwinian Aesthetics Informs Traditional Aesthetics*, [w:] *Evolutionary Aesthetics*, K. Grammer, E. Voland (eds.), New York 2003, s. 9–35.

kański biolog wymienia również estetyczne adaptacje do życia w grupie<sup>34</sup>. Są to między innymi: związane z pozytywną oceną reakcje na oznaki statusu, na scenariusze społeczne (literatura, teatr, film, muzyka, życie codzienne), przejawy/oznaki zdolności (wrodzone, wypracowane), a także atrakcyjność estetyczną pięknych, skomplikowanych, zaskakujących, odkrywczych pomysłów, idei, poglądów (piękna teoria, zaskakująca hipoteza), co może tłumaczyć atencję, z jaką świat artystyczny odnosi się do odkryć naukowych (i *vice versa*). Gdyby człowiek nie czerpał spontanicznej estetycznej przyjemności ze wszystkich tych aspektów rzeczywistości, dużo trudniej byłoby mu poradzić sobie ze skomplikowaniem świata i prehistorii. Ewolucja wyposażała go jednak w układy nagrody, które skutecznie nakierowują jego uwagę na wymienione aspekty.

Dlatego nieporozumieniem jest również twierdzenie, że estetyka ewolucyjna operuje wyłącznie w „paradygmacie siatkówkowym”<sup>35</sup>. Rozważmy dla przykładu kategorię kunsztowności (podziw dla kunsztu i wirtuozerii występuję w każdej kulturze i należy zaliczyć go do uniwersaliów estetycznych). Ocena artefaktu dokonywana w oparciu o tę wyewoluowaną adaptację nie jest oparta na doznaniu zmysłowym. Jest raczej czymś, co w filozofii percepcji określa się jako tworzenie obrazu mentalnego (*mental imagery*), a więc rodzaj percepcji, który nie wiąże się bezpośrednio z doznaniem wzrokowym. Obraz mentalny, bez względu na to, czy świadomy czy nieświadomy, mimowolny lub kontrolowany, powstaje w umyśle pod wpływem informacji, wrażeń, wyobrażeń, wiedzy. Jest zatem widzeniem tego, czego nie widać. „Wartość dzieła sztuki jest zakorzeniona w założeniach o działaniach człowieka leżących u podłoża jego tworzenia” — zauważa Paul Bloom<sup>36</sup>, powołując się na teorię Duttona. Zupełnie jak w przypadku odkrywania intencji artysty, która jest złożonym procesem oceny cech estetycznie relewantnych, dokonywanych w sposób „esencjalistyczny”, na podstawie naszych założeń o tym, jak coś powstało, w jakiej sytuacji, w jakim kontekście, a nie tego, co dociera do siatkówki oka. „Czy piękno jest w oku patrzącego? Nie, jest w naszych umysłach. To dar od naszych przodków, świadectwo ich umiejętności i życia emocjonalnego”<sup>37</sup>.

Psychoewolucyjny paradygmat obejmuje zatem nie tylko „naturalne piękno” i „symetryczny powab”, ale także to, co straszne i „wzniosłe”, oraz wszystko to, co wiąże estetyczną ocenę z „problemami życia społecznego”, na przykład rozpoznaniem przejawów wirtuozerii, która umożliwia powstania dzieła. Spośród społecznych scenariuszy podobają nam się zarówno te dające wytchnienie, jak i te, które „przygotowują na najgorsze”; te, które konserwują zastane i redukują niepewność, oraz te, które wywołują konfuzję, urzekając powabem nieprzewidywalności i ekscesu. Zupełnie tak, jakby w horyzont przewidywalnego świata mieszkańca zasobnych krajów arabskich, wdarł się niespodziewanie nieokrzesany łowca-zbieracz, którego

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 27–30.

<sup>35</sup> Ł. Huculak, *Sztuka i adaptacja*, s. 59.

<sup>36</sup> P. Bloom, *The origins of pleasure*, TED Talk, [https://www.ted.com/talks/paul\\_bloom\\_the\\_origins\\_of\\_pleasure](https://www.ted.com/talks/paul_bloom_the_origins_of_pleasure) (dostęp: 18.08.2021).

<sup>37</sup> D. Dutton, *A Darwinian Theory of Beauty*, „Philosophy and Literature” 38 [1A] (2014), s. A318. W oryginale: „Is beauty in the eye of the beholder? No, it is deep in our minds. It’s a gift handed down from the intelligent skills and rich emotional lives of our most ancient ancestors.”

życie to wymagająca piekielnej wręcz kreatywności, niekończąca się gra o najwyższą stawkę. Gra, którą ludzie toczą, z mniejszym lub większym natężeniem, od początków swego istnienia. Gra, która pozostawia niezatarte ślady w naszych mózgach, w postaci uniwersalnych tendencyjności, którym jako przedstawiciele gatunku nieustannie ulegamy. Nie muszę chyba dodawać, że każdy z tych psychologicznych mechanizmów adaptacyjnych (uniwersaliów estetycznych) ujawnia się pod wpływem zróżnicowanych kulturowo bodźców. Tak jak zachęta ze strony otoczenia jest niezbędna do tego, aby dziecko nabyło zdolność mowy, tak w zależności od miejsca wychowania będzie posługiwać się lokalnym dialektem. Nasze kubki smakowe rozpoznają pięć smaków, ale każda kultura stworzyła własną unikatową kuchnię, która w różny sposób zaspokaja każdy z nich. Społeczeństwa ludzkie organizują się wokół tak zwanych fundamentów moralnych; zdaniem Haidta jest ich, podobnie jak smaków, pięć i określają one horyzont naszych ocen moralnych<sup>38</sup>. W różnych kulturach akcentowane są różne z nich (linie podziału dotyczą też poszczególnych opcji politycznych) i dlatego mimo faktu istnienia tych „moralnych uniwersaliów” nikogo przecież nie dziwi, że obserwujemy ogromne zróżnicowanie kulturowe w ich praktykowaniu i kodyfikowaniu.

Na tej samej zasadzie możemy mówić o istnieniu „estetycznych powszechników”, katalogowanych przez Dissanayake, Duttona czy Thornhilla. Obecność w każdej kulturze zamiłowania do sztuki ustanawia wprawdzie pewien uniwersalny wzorzec, nie powoduje jednak, że wszędzie powstają podlegające tym samym kanonom estetycznym artefakty, rzeźby, obrazy, dekoracje czy zdobienia (co więcej, poszczególne kultury artystyczne są często bardzo wyspecjalizowane dziedzinowo; jeśli gdzieś występują piękne maski, prawie na pewno nie ma tam pięknych garnków itp.) Wszechobecna ludzka kreatywność może wyrażać się w wierszu lub w zdobitym ciele tatuażu. Powszechne zamiłowanie gatunku *Homo* do opowiadania historii nie ustanawia przymusu monotematycznych treści — badacze są skłonni twierdzić, że choć istnieją uniwersalne elementy „węzłowe” dobrej, przykuwającej uwagę opowieści (wiedzą o tym zresztą nie tylko scenarzyści pracujący dla Netflixa) — to ich bogactwo jest nieprzebrane.

Dlaczego by zatem nie potraktować poważnie sugestii Huculaka, który pisze:

Być może należałoby nie tyle szukać estetycznych powszechników, ile opisać dynamikę wyróżników. Badać nie cechy formalne zjawisk artystycznych, ale mechanizmy negocjowania ich definicji, proces teoretycznego komplikowania, abstrahowania i sublimowania praktyk estetycznych<sup>39</sup>.

I tutaj dochodzimy do sedna zarysowanych podziałów. Postulat badania „dynamiki wyróżników” jest tak stary jak dwudziestowieczna etnologia i antropologia. Również estetyka i teoria sztuki ostatniego wieku w zasadzie niczym innym się nie zajmowały: badanie partykularyzmów stanowiło oficjalny paradygmat każdej z nich. Projekt estetyki ewolucyjnej jest natomiast propozycją powrotu do perspektywy „uniwersalistycznej” (po niemal stu latach dominacji relatywizmu), tym

<sup>38</sup> Są to: fundamenty troski/krzywdy, sprawiedliwości/oszustwa, lojalności/zdrady, autorytetu/buntu i świętości/upodlenia; por. J. Haidt, *Prawy umysł*, tłum. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2014, s. 169–175.

<sup>39</sup> E. Huculak, *Sztuka i adaptacja*, s. 59.

razem w oparciu nie o filozofie sztuki (jak u Arystotelesa czy Hume’a), ale o wyniki badań naukowych oraz, formułowane w oparciu o nie, swoiste koncepcje względnie niezmienniej natury ludzkiej. Jest to projekt, który, stosując optykę powszechników, nie odbiera wartości i wagi indywidualnym wariantom (umieszczając je jedyne w szerszej perspektywie „przyczyn dalszych” twórczości artystycznej, które odkrywa przede wszystkim poprzez analizę „przyczyn bliższych”), funkcjonującym w obrębie różnych stylów, pełniącym różne funkcje kulturowe — lokalnie zróżnicowanych świadomych strategii twórczych i artystycznych. Oporowi wobec rzekomo unifikującej perspektywy ewolucyjnej towarzyszy zwykle nieuzasadniona obawa, że wyjaśnienie sztuki w kategoriach estetycznych powszechników i ewolucyjnych adaptacji odbierze jej nimb wyjątkowości, powab tajemniczości czy smak ekscesu. Nic bardziej mylnego. Czy bowiem znajomość składu chemicznego czekolady pozbawia nas przyjemności delektowania się jej słodkim aromatem?

## Bibliografia

- Bandura A., *Twórczość jako adaptacja? Sztuka zagrożona wyginięciem...*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 16 [1] (2021), s. 39–48.
- Bloom P., *The origins of pleasure*, TED Talk, [https://www.ted.com/talks/paul\\_bloom\\_the\\_origins\\_of\\_pleasure](https://www.ted.com/talks/paul_bloom_the_origins_of_pleasure).
- Buss D., *Psychologia ewolucyjna*, tłum. M. Orski, Gdańsk 2001.
- Clasen M., *Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories*, „Review of General Psychology” 16 [2] 2012, s. 222–229.
- Coss R.G., *Drawings of Representational Images by Upper Paleolithic Humans and their Absence in Neanderthals Reflect Historical Differences in Hunting Wary Game*, „Evolutionary Studies in Imaginative Culture” 1 [2] (2017), s. 15–38.
- Davies S., *Adornment, What Self-Decoration Tells Us About Who We Are*, New York 2020.
- Davies S., *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford 2012.
- Dewey J., *Art as Experience*, New York 1934 [wyd. pol. *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975].
- Dissanayake E., *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Seattle 1995.
- Drenda O., *Wyroby. Pomysłowość wokół nas*, Kraków 2018.
- Dutton D., *A Darwinian Theory of Beauty*, „Philosophy and Literature” 38 [1A] (2014), s. A314–A318.
- Dutton D., *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, tłum. J. Luty, Kraków 2019.
- Haidt J., *Prawy umysł*, tłum. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2014.
- Huculak Ł., *Sztuka i adaptacja. Adoracja, aberracja, adominacja*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 16 [1] (2021), s. 49–61.
- Kocur M., *Źródła teatru*, Wrocław 2013.
- Luty J., *Is Art an Adaptation? The Timeless Controversy over the Existence of Aesthetic Universals (by the Lens of Evolutionary Informed Aesthetics)*, „Roczniki Kulturoznawcze” 12 (2021), s. 75–91.



- Luty J., *Jak możliwa jest adaptacyjna analiza sztuki? Niektóre problemy metodologiczne estetyki ewolucyjnej*, „Studia Philosophiae Christianae” 56 [1] (2020), s. 55–78.
- Luty J., *Sztuka jako adaptacja: uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Kraków 2018.
- Pietrzak Z., *Czy zwierzę może być dziełem sztuki. Kilka refleksji na marginesie książki Jerzego Lutego „Sztuka jako adaptacja”*, Studia Philosophica Wratislaviensia” 16 [1] (2021), s. 63–73.
- Pinker S., *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką*, tłum. A. Nowak, Gdańsk 2005.
- Przybysz P., *Estetyka ewolucyjna: między uniwersalizmem a adaptacją*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 16 [1] (2021), s. 31–37.
- Ryszkiewicz M., *Nie mieszajcie w to Darwina*, „Gazeta Wyborcza” 6.02.2013.
- Thornhill R., *Darwinian Aesthetics Informs Traditional Aesthetics*, [w:] *Evolutionary Aesthetics*, K. Grammer, E. Voland (eds.) New York 2003, s. 9–35.