

Jerzy Luty

ORCID: 0000-0002-2254-9526

Uniwersytet Wrocławski

Ontogeneza i filogeneza sztuki: ku naturalistycznemu rozumieniu twórczości w ujęciu Ellen Dissanayake

Abstract

Jerzy Luty, *Ontogeneza i filogeneza sztuki: ku naturalistycznemu rozumieniu twórczości w ujęciu Ellen Dissanayake* [Art as behavioral adaptation: Phylogenetic and ontogenetic foundations in the ethological theory of Ellen Dissanayake]. *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja* nr 1(27) 2025, Poznań 2025, pp. 55–76, Adam Mickiewicz University Press. ISSN (Online) 2719-2717, ISSN (Print) 2300-0422. <https://doi.org/10.14746/kse.2025.27.1.4>

The aim of this article is to present and critically examine Ellen Dissanayake's ethological theory of art, which frames artistic behavior as an evolutionary adaptation. The core problem addressed is the lack of a coherent, biologically grounded framework for understanding the origins and functions of art in both ontogenetic and phylogenetic contexts. Unlike traditional conceptions that define art through its symbolic content or aesthetic objects, Dissanayake proposes the concept of "artification" – a behavior she characterizes as "making special" – as a universal and innate human tendency.

The methodology is interdisciplinary and theoretical, integrating findings from ethology, evolutionary anthropology, cognitive psychology, developmental pedagogy, archaeology, and neuroscience. The analysis relies on Dissanayake's foundational works and contemporary critiques to trace the biological and developmental roots of art-related behaviors.

Key findings suggest that early artistic behaviors, such as rhythmic gestures, ornamentation, and mark-making, likely evolved as adaptive responses to environmental uncertainties. These behaviors originate in the mother-infant dyad and manifest through emotional bonding, repetitive patterns, and heightened sensory experiences – behaviors that later develop into ritualistic and artistic expressions within communal settings. The theory posits that proto-aesthetic behaviors promote social cohesion, emotional regulation, and cognitive development, ultimately contributing to reproductive success.

In conclusion, Dissanayake's model offers a compelling naturalistic account of art, positioning it not as a cultural artifact alone but as an evolutionary inheritance embedded in human nature. This reconceptualization challenges conventional art theory and calls for broader, behavior-based definitions of artistic phenomena.

Keywords

artification; evolutionary aesthetics; Ellen Dissanayake; ritual and behavior; mother-infant interaction

Po co jest sztuka?

Prekursorem podejścia adaptacjonistycznego we współczesnej refleksji o sztuce jest Ellen Dissanayake, niezależna badaczka związana z University of Washington w Seattle, a wcześniej m.in. z New School for Social Reseach, która 15 lat spędziła w Sri Lance, Nigerii, Papui-Nowej Gwinei. Sama siebie określa jako etologa lub antropologa ewolucyjnego sztuki (Steury, 2009). Od wielu lat głosi pogląd, że sztuka, zarówno w sensie tworzenia, odbioru, jak i zachowania, jest adaptacją (Dissanayake, 2008a) na równi z innymi dziedzicznymi elementami ludzkiego wyposażenia umysłowego. Dissanayake korzysta z osiągnięć etologii (biologii zachowania), teorii ewolucyjnej, antropologii, paleoarcheologii, psychologii poznawczej, pedagogiki rozwojowej oraz neuronauk.

Jej ujęcie, zaproponowane w czterech książkach: *What is art for?* (1988), *Homo aestheticus: Where art comes from and why* (1992), *Art and intimacy. How the arts began* (2000b) i *Early rock art of the American West. The geometric enigma* (2018; wraz z Ekkehartem Malotkim) oraz w kilkudziesięciu artykułach, jest pod wieloma względami szczególne. Charakteryzuje się bowiem tym, że w przeciwieństwie do poprzednich ujęć sztuki, które definiowały ją jako zbiór przedmiotów, znaków, idei lub własności, traktuje ono sztukę jako *z a c h o w a n i e*. Zachowanie¹ to Dissanayake nazywa artyfikacją (*artification*) (Dissanayake, 2015) albo nadawaniem szczególnego charakteru (*making special*)², a swoje podejście teoretyczne – etologicznym. Jej praca od lat spotyka się z wielkim uznaniem³. Sama tak pisze o swoim podejściu: „Mój własny etologiczny punkt widzenia nie odnosi się do

¹ Definicję zachowania wywodzi Dissanayake z etologii (różni się ona od stosowanej zwykle w naukach społecznych definicji trywialnej w rodzaju: „obserwowany ruch fizyczny przejawiany przez ludzi” i musi być ono: uniwersalne, nagradzające i czasochłonne.

² Termin *making special*, pomimo nikłego zainteresowania twórczością Dissanayake w polskiej literaturze estetycznej, doczekał się już kilku różnych tłumaczeń. Stosuję jego wersję zaproponowaną przez Małgorzatę Koraszewską w książce Geoffreya Millera *Umysł w zalotach* (2004, s. 315) (nadawanie szczególnego charakteru); sam w tekście Eckarta Volanda (2011) użyłem terminu *uszlachetnienie*, które zapożyczyłem od Agnieszki Nowak, która użyła go w *Istocie człowieczeństwa* Michaela Gazzanigi (2011).

³ Edward O. Wilson, twórca socjobiologii, który cytuje ją w swej książce *Konsiliencja. Jedność wiedzy* (Wilson, 2002), nazywa Dissanayake „prawdziwym pionierem”. Steven Pinker mówi o niej, że „wyprowadza swój czas”, profesor Uniwersytetu Nowy Meksyk i autor *Umysłu w zalotach* Geoffrey Miller uważa, że „w swoich książkach jako pierwsza zajęła się na serio darwinowskim podejściem do sztuki i zdobnictwa jako autentycznych adaptacji, w każdym razie jako pierwsza od czasów Darwina”. „Większość ludzi jest zbyt tchórzliwa, aby zrobić to, co ona” – mówi o niej profesor psychologii Leda Cosmides, jedna z założycielek psychologii ewolucyjnej, jeszcze do niedawna kierująca wraz z mężem, Johnem Tooby’em (zm. 2023), The Center for Evolutionary Psychology na Uniwersytecie

zawartości – konkretnych myśli, życzeń lub wyobrażeń tkwiących w działaniach lub rzeczach, którym nadaje się szczególny charakter (*made special*)” (Dissanayake, 1992, s. 85). I dalej: „Nie jestem szczególnie zainteresowana symbolicznym charakterem sztuki: uważam jej pre-symboliczne źródła za o wiele ważniejsze dla zrozumienia jej natury jako biologicznego daru” (Dissanayake, 1992, s. 94). Autorka zwraca zatem uwagę na, poprzedzający wszelką twórczość ikonyczną i symboliczną, fenomen twórczości nieikonicznej, którą określa mianem zachowania znakotwórczego (*mark-making*), uznając je za przykład najwcześniejszej formy artyfikacji. Podaje również w wątpliwość panujące wśród większości współczesnych archeologów kognitywnych i specjalistów od historii kultur pierwotnych, ale i większości estetyków, przekonanie, że aby uznać coś za sztukę, to coś musi być nośnikiem znaczeń (De Smedt i De Cruz, 2011).

Na potwierdzenie tezy o pierwotnym (wobec twórczości ikonicznej) charakterze sztuki (zachowań artyfikacyjnych) nieikonicznej i przedsymbolicznej Dissanayake odwołuje się do badań archeologicznych, które pokazują, że poczynawszy od środkowego paleolitu (ok. 780–125 tys. lat temu), nasi przodkowie uznawali część przedmiotów o nietypowym kształcie, oznaczeniu czy kolorze za przedmioty „wyjątkowe” (Dissanayake, 1988). Co najmniej od 250 tys. lat ludzie wykazywali umysłową zdolność i motywację do celowego nadawania zwykłym rzeczom cech niezwykłości. Dissanayake podaje tu przykład trzech kamiennych narzędzi ozdobionych umieszczoną na środku skamieliną (Dissanayake, 2000b, s. 133). Zwraca też uwagę, że wśród znalezisk archeologicznych są przedmioty, które były artyfikowane poprzez kolorowanie, grawerowanie, a także umieszczanie ich w nietypowych miejscach. Chociaż motywacja tego rodzaju zachowań pozostaje nieznana, to sugerują one, że obiekt „został umieszczony w «niezwykłym świecie» – aby zapewnić dostęp do tego świata, być może w nadziei na przyciągnięcie uwagi duchów” (Dissanayake, 2013a, s. 232–233). Kawałki rzeźbionej ochry sprzed 300 tys. lat mogą z kolei sugerować, że dekorowanie ciała było najwcześniejszą formą artyfikacji. Jeśli przyjrzymy się społeczeństwom bardziej współczesnym, z pewnością dostrzeżemy, że

ozdoby pochodzące z ciał rzadkich, pięknych i silnych zwierząt – takie jak pióra, skorupy, zęby, pancerze – ale również stosowanie barwnych minerałów lub innych substancji nieorganicznych, są wskaźnikiem tego, że nosząca je osoba staje się w pewnym sensie nadzwyczajna lub „wyjątkowa”. (Dissanayake, 2013a, s. 233)

Kalifornijskim w Santa Barbara – „Ellen to jedna z najodważniejszych ludzi, jakich znam, ponieważ podąża za pytaniem, zanim ktokolwiek inny je zada” – cyt. za: Crain, 2001.

Podkreślając wyjątkowy charakter zachowania artyfakcyjnego (z założenia zachowanie to powinno mieć charakter adaptacyjny) i odnosząc je m.in. do osiągnięć przedstawicieli klasycznej etologii i antropologii, Dissanayake zwraca uwagę, że wymaga ono co najmniej pięciu operacji wykonywanych przez artyfikującego: nadawania formy (na co składają się: kształtowanie, komponowanie, odwzorowywanie, organizowanie, schematyzowanie i upraszczanie), powtarzania, wyolbrzymiania, dopracowania, a także – w niektórych przypadkach – manipulacji oczekiwaniami odbiorcy (Dissanayake, 2008/2009). Łatwo dostrzec, że cechy te odwołują się do charakterystyki zachowań rytualizacyjnych, opisanych w pracach takich etologów jak: Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Aldousa Huxley, Nikolaas Tinbergen i wielu innych (o potrzebie włączenia etologii do badań o sztuce autorka pisała wielokrotnie, zob. Dissanayake, 1992, s. 8–9). Warto nadmienić, że przejawy rytualizacji obserwowane były np. u ptaków, gdzie zachowania takie jak: dziobanie ziemi w poszukiwaniu jedzenia, skubanie traw w celu uwicia gniazda, muskanie piórek czy podnoszenie skrzydeł w przygotowaniu do lotu, mają na celu przyciągnięcie uwagi, utrzymanie zainteresowania, a także wywołanie emocji u współtowarzyszy. Dissanayake sugeruje, że tego typu działania składają się u ludzi na zachowania artyfakcyjne i mają taki sam skutek.

Co powodowało pierwsze zachowania znakotwórcze u jednostek, które je podejmowały, jaka była ich podstawowa funkcja, a także co takie zachowania oferowały (a więc jakie bliższe bądź dalsze mechanizmy i funkcje pełniły), jak rozwijały się one w jednostce lub podczas procesu ewolucji (w ontogenezie i filogenezie), a także – jak ostatecznie przyczyniały się do przetrwania jednostek i sukcesu reprodukcyjnego? Pytania te są fundamentalne dla analiz autorki *Homo aestheticus* i stanowią punkt wyjścia do rozważań o adaptacyjnym charakterze wczesnych zachowań artyfakcyjnych. Argumentując, że zdolność artyfikacji czy nadawania rzeczom szczególnego charakteru jest adaptacyjna, Dissanayake formułuje trzy tezy. Po pierwsze twierdzi, że człowiek posiada wrodzone predyspozycje estetyczne, które ujawniają się w kontaktach niemowlęcia z matką. Owe predyspozycje stanowią z kolei (druga teza) „zbiornik” dla zachowań artyfakcyjnych, 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, nadających kształt, powtarzanych, przejawianych, skomplikowanych, różnorodnych dynamicznie działań – które mają na celu wzmacnianie wspólnotowości i pogłębianie solidarności między członkami grupy (Dissanayake, 2008/2009, s. 257).

Protoestetyczne skłonności niemowląt, czyli sztuka i intymność

Autorka *Homo aestheticus* zakłada, że istnieją w człowieku pewne wrodzone predyspozycje (a więc mające charakter ewolucyjnego atawizmu) do zwracania uwagi na przed-estetyczne bodźce wzrokowe i słuchowe, ujawniające się w interakcji matki i nowo narodzonego dziecka i wywołujące specjalny rodzaj zachowania, które ma przykuwać uwagę dziecka już na bardzo wczesnym etapie jego rozwoju. Wykształcenie tego adaptacyjnego zachowania związane jest z dwiema innymi ewolucyjnymi tendencjami ludzkiej filogenezy. Pierwszą z nich jest dwunożność – poruszanie się w pozycji wyprostowanej bez angażowania do tego wszystkich czterech kończyn (Dissanayake, 2000b, s. 13–14) – jedna z niezliczonych adaptacji anatomicznych, o ogromnym znaczeniu przystosowawczym, która pojawiła się w trakcie ewolucji, przekształcając czworonożne stworzenie w wyprostowane, kroczące na dwóch nogach hominidy. Pojawieniu się tej adaptacji u hominidów towarzyszyła przemiana wielu innych struktur anatomicznych, tak różnych jak klatka piersiowa czy kości ucha wewnętrzne, które musiały ulec przebudowie. Przekształceniu uległ również kręgosłup – początek rdzenia kręgowego został przesunięty, a kończyny dolne i stopy uległy modyfikacji, powierzchnie stawów zmieniły ustawienie, zmienił się też wygląd muskulatury. Równocześnie miała miejsce druga znacząca zmiana ewolucyjna – powiększenie się mózgu. Nastąpiła ona w czasach dominacji *homo habilis*, w okresie pomiędzy 2 a 1,5 mln lat temu, kiedy to mózg człowieka powiększył się dwukrotnie w porównaniu z tym, który posiadały wcześniejsze, czworonożne istoty. Kolejny nagły wzrost wielkości mózgu i podwojenie jego objętości nastąpiły w okresie od około 0,5 mln do 200 tys. lat temu – Dissanayake powołuje się tu na liczne źródła, w tym na słynną pracę Stevena Mithena *The prehistory of the mind* (Mithen, 1996).

Pojawieniu się dwunożności towarzyszyło zmniejszenie się miednicy. Fakt ten stawia samice przed poważnym problemem położniczym – jak rodzić potomstwo ze sporym mózgiem przez coraz cieńszy kanał rodny. Ma zatem miejsce coś, co bardzo często zdarzało się w historii gatunku: dwie sprzeczne tendencje ewolucyjne – w tym przypadku: dwunożność i duży mózg – stają się problemem zagrażającym życiu naszych przodków. Odpowiedzią na niego jest wykształcenie się kolejnych adaptacji anatomicznych: czaszki noworodków stały się bardziej miękkie, a u samic wyewoluowało spojenie łonowe, które rozszerza się podczas porodu. Wyraźnie znaczący wzrost pojemności dziecięcego mózgu następuje już poza macicą: w wieku czterech lat jest on trzy razy większy niż tuż po urodzeniu. Ostatecznie więc okres ciąży stopniowo się skracał i w porównaniu z innymi ssakami naczelnymi dzieci rodzą się znacznie mniej rozwinięte. Ustalono, że gdyby

ludzkie dzieci rodziły się tak rozwinięte jak potomstwo nowo narodzonych szimpansów, musiałyby spędzić w łonie matki 21 miesięcy, a po urodzeniu ważyłyby ok. 11 kg (Dissanayake, 2000b, s. 14; 2015, s. 189). Ponieważ jest to niemożliwe z powodów anatomicznych, na świat przychodzą stworzenia bezbronne, wymagające nieustannej uwagi i opieki.

Aby zapewnić tę opiekę, musiała – zdaniem Dissanayake – wykształcić się istotna adaptacja behawioralna, która przyczyniła się do przetrwania nieporadnego potomstwa. Jest nią tkliwy sposób, w jaki matka wchodzi w interakcję z dziećmi, który nazywamy językiem matczynym (*motherese*), mową dziecięcą (*baby talk*) lub niemowlęcą mową niezależną (*infant-directed-speech*) (Dissanayake, 2000b, s. 29–30, 34; 2008b, s. 173). W porównaniu do konwersacji dorosłych mowa skierowana do dzieci charakteryzuje się zwykle wyższą tonacją, szerszym zakresem tonalnym, wolniejszym tempem, akcentowaniem samogłosek, większą powtarzalnością i uproszczonym słownictwem specjalistycznym (Monnot, 1999). Pomimo iż oczywiste jest, że niemowlęta nie rozumieją słów, które są do nich skierowane, wiele matek rozmawia z nimi tak, jakby oczekiwały odpowiedzi: „Opowiesz mi bajkę? Opowiedz mi bajkę. Opowiedz! Ojej, ale ładna bajka! To jest ładna bajka, opowiedz mi jeszcze. Opowiedz mi jeszcze. Opowiesz? Tak?” (Dissanayake, 2015, s. 186)⁴.

Jednak mowa dziecięca jest czymś więcej niż tylko „mową” (Dissanayake, 2000b, s. 29–41). Razem z wokalizacjami skierowanymi do dzieci dorośli zmieniają także wyraz twarzy oraz ruchy ciała. Z kolei dzieci w zasadzie od urodzenia wydają się przygotowane do reagowania na tego rodzaju zachowania, zwykle w sposób aktywny i niejako odruchowo sygnalizują dorosłym swoje pozytywne i negatywne odczucia poprzez ożywione ruchy ciała, energiczne wierzganie nogami i uśmiechy. Reakcje te, zarówno pozytywne, jak i negatywne, zachęcają opiekunów do uważnego wyboru swych ruchów, grymasów i wydawanych dźwięków. „Zachowanie to można uznać za odwzajemnioną relację dwóch osób. Odwzajemnioną, ponieważ noworodki aktywnie wywołują i kształtują rytm, intensywność i różnorodność sygnałów, które dorośli wysyłają” (Dissanayake, 2008b, s. 175; 2013, s. 236; 2015, s. 187).

Co ciekawe, i jest to niewątpliwe novum koncepcji Dissanayake, owe „proto-estetyczne” komponenty zachowania: dźwięki, miny i ruchy, składające się na mowę dziecięcą, wywodzą się z dobrze zbadanych w innym kontekście oznak przyjaźni i zachowań konciliacyjnych występujących u dorosłych, a opisanych przez etologów i psychologów, takich jak Eibl-Eibesfeldt (1989) i Grant (Dissa-

⁴ W oryginale: „You going to tell me a story? Tell me a story then. Tell me a story. Really! Ah, that's a good story! That's a good story, tell me more. Tell me more. Tell me more, yes?”

nayake, 2000b, 2008b). Do sygnałów tych należą m.in.: spoglądanie w oczy i szeroko otwarte oczy (wyrażanie zainteresowania), uniesione brwi i zwracanie głowy w tył i w górę (oznaki poufałości i otwartości), skinienia głową (wyrażające zgodę), otwarte usta lub szeroki uśmiech (wskazujące na otwartość, doznawanie przyjemności, sympatię, uspokojenie), wzajemne wpatrywanie się (intymność), łagodny głos (brak zagrożenia, uległość) i fizyczne gesty współczucia i poświęcenia, takie jak: dotykanie, głaskanie, poklepywanie, przytulanie i całowanie. Te typowe dla dorosłych zachowania w przypadku interakcji matki i niemowlęcia są jak gdyby zrytualizowane – a więc sformalizowane, przesadzone (przejaskrawione, przedłużone) i powtarzane, często ze zmienną dynamiką i artyzmem (głośniejsze, delikatniejsze, szybciej, wolniej) (Dissanayake, 2008/2009, s. 250–251; 2013, s. 236). Mimo że matka i dziecko, pełni miłosnych uczuć, po prostu cieszą się swoim towarzystwem, emfaticzne sygnały przyjacielskiego zainteresowania dzieckiem ze strony matki uwalniają w jej mózgu prospołeczne hormony, które potęgują matczyne zachowania. Tworzenie takich sygnałów wzmacnia zatem obwody nerwowe jej mózgu, odpowiadające za przynależność i poświęcenie, gwarantując, że będzie się opiekować wymagającym i bezbronnym potomstwem⁵. Dissanayake zwraca uwagę, że dziecięce gaworzenie nie ma nic wspólnego z werbalną wymianą informacji o świecie, lecz jest wyrazem koordynacji jednostki, jest dzieleniem się doświadczeniem społecznym, ale też po prostu wchodzeniem w pewną synchronię, co ma wartość adaptacyjną. Język ma więc prawdopodobnie przede wszystkim funkcję zacieśniania więzi, a nie informowania. Badaczka cytuje słynne zdanie Jaaka Pankseppa: „mechanizmy językowe mózgu są stworzone do interakcji społecznych, a nie dla celów naukowych” (Panksepp, 1998, s. 302).

Ponieważ tendencja prowadząca do trudniejszych porodów i większej niesamodzielnosci dzieci pojawiła się około 1,8 do 1,6 mln lat temu u gatunków *homo ergaster* (Dissanayake, 2015; Mithen, 1996) i *homo erectus* (Dissanayake, 2008b; Mithen, 1996), amerykańska antropolog uważa, że opisana interakcja matka–dziecko jest zachowaniem adaptacyjnym, które nie tylko pojawiło się u hominidów, ale przetrwało do dziś, ponieważ ma na celu rozwiązanie bardzo ważnego problemu adaptacyjnego – zapewnienia ciągłości opieki nad wysoce niesamodzielnym potomstwem. Z niewielkimi wariacjami interakcja matka–dziecko jest powszechnie obserwowana w każdej kulturze i we wszystkich czasach⁶.

⁵ Dissanayake nawiązuje tu do założeń neuronauki afektywnej Pankseppa. Por. Panksepp, 1998.

⁶ Autorka powołuje się tu na interesującą koncepcję Deana Falka, mówiącą o tym, że za pojawianie się mowy u naszych ewolucyjnych przodków z paleolitu również odpowiadała interakcja matki z dzieckiem; komunikacja głosowa umożliwiała ciągle monitorowanie położenia małego dziecka, co miało oczywiście znaczenie adaptacyjne (Falk, 2009; Żywiczyński i Waciewicz, 2015).

Tego rodzaju interakcje jak opisane powyżej, są niezmiernie ważne dla dzieci również współcześnie. Przyczyniają się bowiem do rozwoju różnego rodzaju umiejętności psychologicznych i poznawczych, które podtrzymują równowagę, wpływają na samoregulację i regulację interaktywną oraz samoorganizację. Ze względu na wzajemny charakter interakcji matki i dziecka rozwijają się poznawcze i narracyjne zdolności niemowlaka do rozpoznawania działania, przedmiotu, celu i narzędzia. Predysponuje to dziecko do zdobywania intelektualnych i społecznych kompetencji, włączając w to także rozpoznawanie intencjonalności, zaangażowanie we wzajemność i rozwijanie umiejętności kojarzenia i przewidywania. Dodatkowo wzmacniane są struktury nerwowe odpowiedzialne za intelektualne, społeczne i emocjonalne funkcjonowanie przez resztę życia (Dissanayake, 2000b, s. 41–42; 2008b, s. 177–178). Językoznawcy podkreślają również znaczenie tego rodzaju wczesnych interakcji dla nauki języka. Ważne jest też to, że relacje te pozwalają dzieciom formować emocjonalne związki z innymi i dzięki temu odnosić sukcesy. Biorąc pod uwagę wszystkie te korzyści mające wpływ na nabywanie umiejętności poznawczych, językowych, społecznych i emocjonalnych, wczesna relacja matki z dzieckiem może być uznana za biologicznie adaptacyjną (Dissanayake, 2000a).

Najistotniejsze z punktu widzenia rozważań o adaptacyjnej funkcji sztuki wydaje się jednak to, że opisane przez Dissanayake zachowania mają charakter zasadniczo estetyczny. Wszystkie te przesady w mimice i gestach, przejawianie, modulacje, rytmiczne ruchy i powtórzenia, które towarzyszą interakcji z niemowlęciem i mają za zadanie przyciągnąć i utrzymać uwagę, mogłyby być częścią niejednego przedstawienia. Kolejnym istotnym odkryciem jest to, że noworodki postrzegają matczyne wokalne, wizualne i kinetyczne sygnały nie oddzielnie, lecz symultanicznie, jako całość (Dissanayake, 2015, s. 187). Jak zauważa Daniel J. Levitin, w ciągu pierwszych sześciu miesięcy życia mózg niemowlęcia nie potrafi wyraźnie rozróżniać źródeł poszczególnych bodźców zmysłowych. Zarówno słuch, wzrok, jak i dotyk zlewają się w jednolitą reprezentację percepcyjną, a dziecko doświadcza wielogłosu zmysłowego, pozostając w stanie psychodelicznej euforii. Dzieje się tak, ponieważ różne obszary mózgu, które w przyszłości staną się korą słuchową, korą czuciową i korą wzrokową, nie mają jeszcze wyodrębnionych funkcji, a więc bodźce z różnych receptorów nie zostają ukierunkowane i docierają do różnych części mózgu (Levitin, 2016, s. 283–284). To, jak się wydaje, pozwala Dissanayake na stwierdzenie, że „te wokalizacje, wyrażenia i ruchy są często powtarzane, czasem ze zróżnicowaną dynamiką (głośniej i ciszej, szybciej i wolniej) w sposób, który można nazwać «multimedialnym przedstawieniem»” (Dissanayake, 2008/2009, s. 251). Według niej za hipotezę *multimedia performance* przema-

wia fakt, że niemowlęta są zdolne do kojarzenia wrażeń zmysłowych. Na przykład trzytygodniowe dziecko dostrzega podobieństwo pomiędzy jasnymi barwami i głośnymi dźwiękami, a sześciomiesięczne dziecko rozpoznaje słyszany, pulsujący dźwięk i widzianą przerywaną linię lub ciągły dźwięk i ciągłą linię jako podobne. Z kolei odpowiedzią na głośną wypowiedź jest silny ruch ręką lub nogą (i odwrotnie), a na opuszczenie głowy – opuszczenie tonu głosu (Dissanayake, 2015, s. 187). Predyspozycje estetyczne ukształtowane na tak wczesnym stadium rozwoju osobniczego – poprzez multimedialny, wielogłosowy trening percepcyjny – jako odpowiedź na problem adaptacyjny stanowią następnie rodzaj „zbiornika”, z którego mogą czerpać ludzie pierwotni na późniejszym etapie rozwoju ontogenetycznego, kiedy zaczynają celowo artyfikować, czyli tworzyć sztukę.

Artyfikacja, czyli nadawanie rzeczom szczególnego charakteru

Hipoteza artyfikacji, sformułowana przez Dissanayake po raz pierwszy na początku lat 70. XX wieku⁷, mówi, że mające podłoże genetyczne doświadczenie intymności w relacji matki z dzieckiem, ze swoimi uniwersalnymi i charakterystycznymi cechami, które możemy obserwować również dzisiaj, i to zarówno u dzieci, jak i u dorosłych, stanowi załączek wszelkich zachowań artystycznych, które pojawiają się u dorosłych. Rozwijające się w ramach tego doświadczenia zdolności do nadawania kształtu, powtarzania, przejawiania, doskonalenia i manipulacji oczekiwaniami odbiorcy nazywa Dissanayake protoartystycznymi – nie są one jeszcze sztuką czy artyfikacją. Działania rytualizacyjne, doświadczane po raz pierwszy w interakcji matka–dziecko, powracają później jako artyfikacja u dorosłych.

Głównym celem badań etologicznych Dissanayake staje się prześledzenie ewolucyjnej drogi, która prowadzi od biologicznej adaptacji do predyspozycji kulturowej – a więc od protoartystycznej zdolności, wykształconej w toku ewolucji, do intencjonalnej, kulturowo zróżnicowanej artyfikacji. Zdaniem Dissanayake droga ta wiedzie przez cztery uniwersalne ludzkie zachowania, obserwowane pod każdą szerokością geograficzną, a więc międzykulturowo (być może również ponadgatunkowo) – zabawę, tworzenie znaków, upiększanie samego siebie (ale i otoczenia) oraz rytualizację/ceremonie, które były ewolucyjnymi krokami milowymi prowadzącymi do artyfikacji. Dzięki badaniom etologów, archeologów, antropologów

⁷ Początkowo jako hipoteza *making special* (1974), następnie *making ordinary extra-ordinary* (1992) oraz *elaborating* (2000b), a w końcu *artifying* (np. 2015), które obejmuje wszystkie pozostałe znaczenia.

i psychologów ewolucyjnych mamy dziś możliwość obserwowania ich w wymiarze zarówno filogenetycznym (pochodzenia ewolucyjnego), jak i ontogenetycznym (jednostkowym).

Dissanayake cytuje antropologa Richarda Watermana, badacza plemion aborygeńskich:

sztuki są u nich połączone w niespotykanym stopniu, wszystkie ich aspekty – graficzny, plastyczny, folklorystyczny, choreograficzny, dramatyczny i muzyczny – są wyraźnie ograniczone do aktywności totemicznych gatunków i totemicznych przodków. W ramach najszerszej kategorii muzycznej prawie każda piosenka ma odrębny wzór ikonograficzny lub motyw wyrzeźbiony w twardym drewnie, historię, taniec i fragment związanego z nim rytuału. (za: Dissanayake, 2015, s. 202)

U większości społeczeństw przez całą historię trwania naszego gatunku sztuka jest zwykle przedstawiana i doświadczana w sposób złożony, multimedialny (co wydaje się bezpośrednią kontynuacją protoperformansów w relacji matki i niemowlęcia): ludzie tworzą sztukę o tym, na czym im zależy, traktują ją z zaangażowaniem (a nie bierną kontemplacją); „celem sztuki jest wytworzenie efektu, a sztuka jest kolektywna i społeczna, co pomaga uczestniczącym w niej dzielić się obrazami swojego umysłu” (Dissanayake, 2015, s. 202). Nie powinno to specjalnie dziwić, ponieważ jedną z najważniejszych cech sztuki ludów pierwotnych jest to, że jest nierozzerwalnie połączona z życiem codziennym, a także stanowi niezbędną składową istotnych z punktu widzenia wspólnoty ceremonii. Jej różnorodność jest niemal tak wielka jak różnorodność zachowań w ich normalnym życiu, podczas polowania, łowienia ryb czy uprawiania roli. Występuje obowiązkowo podczas ceremonii obwieszczających czyjś sukces albo podczas manifestowania społecznej jedności. Tym wydarzeniom towarzyszy śpiew, taniec, improwizacja, recytowanie, a także gra na różnych instrumentach muzycznych. Elementami ozdobnymi i dekoracyjnymi są np. maski, totemy, kostiumy, naczynia, ludzkie czaszki. Natomiast obiektami użytku codziennego są taborety, wiosła, kosze, kalebasy, canoe, zabawki, broń, tarcze itp. (oczywiście większość z tych obiektów bywa również ozdabiana). Z jednej strony pieśni służą do rozpoczynania i podtrzymania rozmów plemiennych, a także żeby podnieść morale wojowników i dać im poczucie jedności. Z drugiej strony używa się ich jako kołysanek dla dzieci, a także do kontaktu ze światem nadprzyrodzonym. Przedstawienia teatralne mogą trwać wiele godzin lub dni. Malowanie odbywa się na wielu płaszczyznach, maluje się skały, skóry, płótna oraz drewno. Zdobienie ciała, takie jak: sztuka tatuażu, malowanie czy nawet olejowanie, jest również niezwykle popularne.

Żadna społeczność nie uosabia jednak jakiegoś rodzaju zachowania, które jednoznacznie można by nazwać sztuką. Jest raczej tak, że każda istota ludzka wykazuje podobne do siebie reakcje emocjonalne, ale każdorazowo na swój określony i całkowicie zindywidualizowany sposób. Manifestuje więc to, co nazywamy osobowością. Niektóre społeczności kultuwują sztukę obrazkową albo zdobnictwo ciała, inne muzykę i taniec, jeszcze inne rozwijają zdolności werbalne lub poetyckie. W wielu grupach te dziedziny sztuki wzajemnie się dopełniają i są praktycznie nie do rozdzielenia (Dissanayake, 1988).

Funkcja zabawy i hipoteza znakowania

Jednym z potencjalnych źródeł zachowań artystycznych, często przywoływanym przez Dissanayake, jest zabawa. Zabawa jako fenomen międzygatunkowy była przedmiotem badań m.in. Herberta Spencera i Karola Groosa. Referując poglądy tego ostatniego, Józef Nusbaum tak pisał w 1899 roku:

geneza zabawy u zwierząt i ludzi sprowadzić się daje do kilku zasadniczych punktów: upodobania w ruchu, wprawiania się w sztuce chodzenia, latania, pływania itp., ćwiczenia w staczaniu walk i instynktu naśladowniczego. [...] we wszystkich kategoriach zabaw, których genezę staraliśmy się wyjaśnić na podstawie powyższych punktów, przyjąć należy działanie doboru naturalnego, z którym częstokroć współdziałają bezpośrednie przyczyny fizyologiczne. (Nussbaum, 1899, 174)

Ponieważ wiele młodych zwierząt podejmuje zwykle jakąś formę zabawy – na co zwracał uwagę Nusbaum – pozwala to słusznie założyć, że młode hominidy oraz inne ssaki naczelne również wykazywały zamięłowanie do zabawy. Pomimo że nie można dokładnie stwierdzić, kiedy zabawa w udawane zaczęła się pojawiać u naszych ewolucyjnych przodków, jest ona zjawiskiem powszechnym u człowieka i często występuje w kontekście społecznym. Zwykle też zabawy wymagają od bawiącego się przyjęcia roli odmiennej od tej, którą przyjmuje w rzeczywistości. Zarówno u dzieci ludzkich, jak u innych zwierząt społecznych „oznaki nieprawdziwości”, takie jak przejaskrawiony głos czy ruchy, sygnalizują innym „to jest zabawa – zachowanie szczególne” (Boyer, 2005; Dissanayake, 2013a; Dutton, 2019; Leslie, 1994).

Na instynktowny charakter zabawy zwraca uwagę Johan Huizinga, który jednak odmawia jej charakteru funkcjonalnego – zabawa raczej uzupełnia, upiększa, akompaniuje. To „intermezzo codziennego życia”, funkcja kultury, która znajduje się w sferze „uroczystości i kultu”, „ponad czysto biologicznym

procesem” (Huizinga, 1985, s. 19–22). Ewolucyjne wyjaśnienia funkcji zabawy z kolei powstają przede wszystkim na gruncie etologii i odwołują się do świata zwierząt, w założeniu jednak mają pomóc w zrozumieniu zachowań ludzkich (Rzepka, 2015). Według jednej z teorii, odwołującej się do darwinowskiego doboru płciowego, poprzez zabawę samce mogą sygnalizować, iż nie są agresywne, z kolei samice, że są młode i płodne. Inna hipoteza, tzw. teoria przygotowania na niespodziewane (*training for the unexpected*) wyjaśnia zabawę jako sposób przygotowania organizmów na przypadkowe wydarzenia. Dzięki zabawie zwierzęta poszerzają wachlarz reakcji, zarówno ruchowych, jak i emocjonalnych, ćwiczą się też na wypadek nagłych sytuacji. Pomimo że istnieje ok. 30 hipotez funkcji tego zachowania, można bez wątpienia stwierdzić, że zabawa jest ważna dla rozwoju repertuaru zachowań, jest źródłem przyjemności, a także uczy komunikacji i zacieśnia więzi grupowe (Rzepka, 2015).

Innym, powiązaniem z zabawą, uniwersalnym zachowaniem człowieka jest tworzenie znaków (*mark-making*). Począwszy od pierwszych miesięcy życia dzieci znajdują przyjemność w używaniu swoich dłoni – najpierw wyciągają je w górę, potem łapią wszystko i manipulują wszystkim, co znajdzie się w ich zasięgu, a w końcu zaczynają używać precyzyjnych chwytów. Jak zauważa Dissanayake, ludzie, jako wyrafinowany (choć prawdopodobnie nie jedyny) gatunek wytwórców i użytkowników narzędzi, ewoluowali w ten sposób, aby używanie swych giętkich i zręcznych dłoni uczynić źródłem satysfakcji, a nawet zmysłowej przyjemności. Wytwarzanie znaków wydaje się pochodną tej tendencji, a jednocześnie częścią bardziej zaawansowanej poznawczo zdolności kooperacji na linii dłonie–umysł. Dzieci od najwcześniejszych lat życia chętnie uczą się rysować, a efekty tych prac wykazują się „systematycznie rosnącą złożonością”. Ich pierwsze gryzmoły przemieniają się stopniowo w coraz bardziej kontrolowane ruchy, w przemyślane zawijasy i spirale, które w końcu stają się „geometryczne”. Elementy, którymi posługują się w celu odwzorowania rzeczywistości, zawierają się w jednej z czterech odmian – koło oraz linie prostopadłe, równoległe i skośne. Dzieci odkrywają je spontanicznie pomiędzy trzecim a czwartym rokiem życia i używają ich jako podstawowych elementów rysunków ludzi i zwierząt⁸.

Jak zauważa Dissanayake, formułując swą oryginalną hipotezę na temat znakowania (*mark-making*), wczesne rysunki dzieci nie mają na celu przedstawiania czy symbolizowania czegokolwiek. Jeśli przyjrzymy się rysunkom ludzi czy domów kilkuletnich dzieci, to okaże się, że bazują one na konwencjach, których dzie-

⁸ Autorka powołuje się na badania Sylvii Fein na temat pierwszych stadiów rysowania u dzieci (zob. Fein, 1993; por. Dissanayake, 2000b, s. 179–182; Malotki i Dissanayake, 2018, s. 174).

ci już się nauczyły, i na cechach, o których już wiedzą; nie przedstawiają one zatem czegoś, co dzieci widzą (Kellogg, 1969, s. 8). Jest raczej tak, że pierwsze rysunki dzieci powodowane są przez imperatyw wewnętrzny, aby oznaczać powierzchnię (jak to ujął Arno Stern: pozostawić „śląd”, Stern, 2016), a następnie „podążać za znakami tam, gdzie one prowadzą – często do działań artyfikacyjnych” (s. 16). Dla dziecka samo tworzenie (i jego często nieprzewidziane skutki) ma znaczenie, jest znaczeniem – twierdzi Dissanayake (1988)⁹.

Uznaje się, że najwcześniejsze formy artyfikacji dotyczyły ludzkiego ciała: przy pomocy piór, liści, farbowanych i plecionych włókien, elementów skór i skorup przewlekanych przez przegrodę nosową, usta bądź małżowinę uszną skóra i włosy przemieniane były w coś szczególnego rodzaju. Takie ekstremalne zabiegi jak tatuowanie czy skaryfikacja są wyraźnym wskaźnikiem wstępowania w stan nienaturalny (nadmaturalny). Z kolei praktyki piłowania zębów czy wydłużania czaszki istnieją od co najmniej 75 tys. lat (Dissanayake, 2000b, s. 148) i, mimo że zwyczajowo nazywane są modyfikacjami ciała, wszystkie one są przykładem czynienia zwyczajnego ciała – nadzwyczajnym, nadawania mu szczególnego charakteru, „uszlachetniania”. Perforowane koraliki, tworzone z takich materiałów jak skorupy morskich zwierząt, ze strusich jaj czy kości słoniowej, pojawiły się już 200 tys. lat temu (Dissanayake, 1992, s. 107–112). Ponieważ interpretuje się je powszechnie jako wskaźniki statusu społecznego, wskazują one na obecność myśli symbolicznej. Koraliki artyfikują tych, którzy je noszą, oznaczając ich w określony sposób, jako ważnych. Wątpliwość Dissanayake budzi fakt, czy aby wszystkie sygnały czyjejs ważności powinny być interpretowane jako symboliczne. Popularna wśród psychologów ewolucyjnych teoria kosztownego sygnalizowania mówi, że czynność lub zachowanie, które wymaga nakładów czasu, energii i zasobów i jednocześnie nie osłabia jego nosiciela, jest wiarygodnym wskaźnikiem sprawności (*fitness indicator*). Zachowanie takie jest zatem uczciwym sygnałem wysyłanym przez nosiciela – sygnałem trudnym do sfalszowania. Jak bowiem podrobić np. czyjś kunszt czy wirtuozerię, zarówno wrodzone, jak i wyuczone¹⁰? (Jednocześnie ludzie nieustannie fałszują swe sygnały sprawności, aby przypodobać się innym; z pewnością też nasz wrodzony mechanizm bycia

⁹ Ellen Dissanayake odwołuje się do klasycznych badań Rhody Kellogg (1976), która zbadała ponad milion rysunków dzieci na całym świecie, dochodząc do dwóch istotnych dla autorki *Homo aestheticus* wniosków: że dzieci do 4 roku życia rysują zwykle bez intencji symbolizowania czegoś w świecie rzeczywistym oraz że rysują „z głowy”, powielając jeden z 20 uniwersalnych gryzmołów (*scribbles*); por. Dissanayake, 1988, s. 52; Malotki i Dissanayake, 2018, s. 182.

¹⁰ Wyjaśnia to tzw. hipoteza upośledzenia (*handicap principle*), zob. Volland, 2011; Zahavi i Zahavi, 1997.

wyczulonym na oszustwa ma nas w tej materii wspomóc). Sygnał ten jest jednak czymś różnym od treści będącej artystycznym efektem zachowania. Treść dzieła nie ma bezpośrednio przełożenia na wskaźnik sprawności jego twórcy. Można bowiem np. zaśpiewać piękną piosenkę (wskaźnik wirtuozerii artysty, nosiciela cechy), która (w treści) sławi destrukcję, albo wykazać się kunsztem, malując turpistyczny obraz. Czym innym zatem jest symboliczna treść dzieła, a czym innym to samo dzieło jako komunikat na temat sprawności jego twórcy. Co więcej, dane zachowanie proto-artystyczne może być wskaźnikiem sprawności, nawet gdy nie zawiera treści symbolicznej (jak w przypadku przyjemnego dla oka grawerunku na skale, którego jedyną intencją było pozostawienie śladu, czy pięknej, choć abstrakcyjnej melodii).

Na kłopoty rytuał

Bezzasadne skupianie się na rytuale jako zbiorze czynności wyłącznie symbolizujących lub symbolicznych powoduje, zdaniem Dissanayake, że nie zawsze docenia się fakt, że rytuały są w istocie „kolekcjami sztuk”, z których przynajmniej część nie ma funkcji symbolicznej. I pomimo tego, że rytuał uważany jest powszechnie za ważne ludzkie uniwersalium, jego rzekoma nieredukowalność jest szkodliwym złudzeniem. Dissanayake pisze:

A przecież – gdyby usunąć artyfikację twarzy i ciała (maski i kostiumy), wszelkie zdobione akcesoria, a także głos (w piosence), ruch (w tańcu) i opowieść (w przedstawieniu), rytuał przestałby istnieć, pozostawiając zwykłych ludzi, używających w zwykły sposób swoich głosów i ciał. To poprzez artyfikację pierwsi przedstawiciele naszego gatunku stworzyli „inny świat” ceremonii. Zarówno w społeczeństwach współczesnych, jak i przednowoczesnych artyfikacje są nieodłączną częścią ceremonii rytualnych i można przyjąć z dużą dozą prawdopodobieństwa, że rozwijały się one jednocześnie z religią, a nawet, że same były praktykami religijnymi. (Dissanayake, 2013a, s. 239)

Praktyki religijne, jak wiadomo, angażują intelekt człowieka nie tylko poprzez formę wierzeń i przykazań, ale także poprzez zmysły i emocje. Głębokie emocje (takie jak: nabożna cześć, zdumienie, strach, pożądanie) i więzi emocjonalne są wytwarzane wskutek artyfikacji. Rytuały działają w ten sposób, że ich artyfikacje zapewniają uczestnikom ekscytację i dramatyzm, które z kolei sprawiają, iż ich przekaz jest niezapomniany, dobitny i znaczący. Najwcześniejsze wywodzące się z kultury artyfikacje można więc uznać za mechanizmy behawioralno-emocjonalne wiary religijnej (Dissanayake, 1988, s. 79–91).

Zachowania artyfakcyjne (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” (Dissanayake, 2008/2009, s. 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. Dlatego też czynności takie jak: odgrywanie powtarzających się, lecz zmodyfikowanych głosów, kołysanie się, rytualizacja ruchów i czynności, nadawanie im kształtu i przejawianie mogły mieć znaczenie dużo bardziej doniosłe, niż wskazywałyby na to ich bezpośrednie konteksty (Dissanayake, 2008/2009, s. 253–254).

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), tworzy bowiem iluzję, że poradzono 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” (Dissanayake, 2008/2009, s. 257).

Dziś zachowanie takie określa się mianem rytuału, a badacze są w zasadzie zgodni, że jego funkcja polega na redukowaniu złożoności i zmienności doświadczeń życiowych odbieranych przez ludzki umysł i zapewnieniu poczucia ciągłości tych doświadczeń. Hipoteza Dissanayake o artyfakcji w obliczu niepewności znalazła potwierdzenie w badaniach paleoarcheologów, którzy dysponują obecnie przekonującymi dowodami na znaczący wzrost twórczości artystycznej w okresach zagrożenia ze strony otoczenia. Autorka cytuje jednego z nich: „wygłaszanie kazań i śpiewanie połączone z rytmicznymi ruchami jest szczególnie widoczne w czasach niepokoju i w społeczeństwach dotkniętych cierpieniem” (Dissanayake, 2008/2009, s. 255; McNeill, 1995, s. 89).

Iluzja wspólnego mianownika

Czy będące ludzkim uniwersalium adaptacyjne zachowanie zwane przez Dissanayake artyfikacją jest odpowiedzią na kryzys pojęciowy, towarzyszący rozważaniom o sztuce? Czy istnieje wspólny mianownik dla tego, co zwiemy sztuką? – pyta Dissanayake.

Jej etologiczną teorię sztuki, w której stosuje zamiennie pojęcia uszlachetniania lub nadawania rzeczom szczególnego charakteru (*making special*), doskonalenia, przerabiania (*elaboration*), ale również zachowania artystycznego (*art behavior*), można scharakteryzować następująco: jest ona gatunkocentryczna (*species-centrism*), a jej autorka jest przekonana, że to nie sztuka „(ze wszystkimi przyrośniętymi do niej konotacjami z ostatnich dwóch wieków), lecz robienie czegoś wyjątkowego jest ewolucyjnie lub społecznie oraz kulturowo istotne” (Dissanayake, 1992, s. 56). Odrzuca zatem myślenie o sztuce w kategoriach sztuk pięknych, ograniczonych do kultury Zachodu. Sztuka jako zespół zachowań jest „odziedziczoną skłonnością do zachowywania się w określony sposób w odpowiednich okolicznościach” (Dissanayake, 1992, s. 56). Koncepcja sztuki jako zachowania wymaga zatem rozszerzenia pojęcia sztuki również na dziedziny nieartystyczne: zabawy, ceremonie, rytuały. Czy są to pogrzeby w Sri Lance, hiszpańskie święta religijne, obiad na Święto Dziękczynienia czy uroczyste podpisanie projektu ustawy w Białym Domu – wydarzenia te wykazują tendencję do bycia fascynującymi, niezwykłymi, stylizowanymi, sformalizowanymi, wzmacniającymi społecznie i niemieszczącymi się w obrębie utylitarnych czynności życia (Dissanayake, 1992, s. 45–47). Prowadzi to do hipotezy, że ostatecznym ewolucyjnym celem sztuki i rytuału jest „spójność społeczna”. A co z aspołecznymi, zwiększającymi poczucie alienacji, dadaistycznymi eksperymentami Johna Cage’a czy obrazami Jacksona Pollocka? Autorka *Art and intimacy* zwraca uwagę na fakt istnienia od dziesiątków tysięcy lat uroczystości obrzędowych i związanej z nimi sztuki, teoretyków sztuki natomiast porównuje do geologów próbujących wysuwać wnioski o głębokiej warstwie skorupy ziemskiej na podstawie analizy kilku milimetrów pyłu na jej powierzchni. Pył jest rzeczywisty, tak jak prawdziwi są Marcel Duchamp i Andy Warhol, ale dużo więcej można znaleźć pod powierzchnią.

Ellen Dissanayake jest zasadniczo zde gustowana stanem współczesnej kultury zachodniej, włączając w to sztukę, literaturę, a szczególnie krytykę i teorię kultury. Ogólnie przyjęta teoria jest, według niej, zainfekowana „tekstocentryzmem”, pomijającym lub odrzucającym wielowiekową tradycję przekazu ustnego, który uczynił nas ewolucyjnie rozwiniętymi istotami ludzkimi, takimi, jakimi jesteśmy dzisiaj. Ponadto autorka żyzna się na lekceważenie darwinizmu jako jeszcze jednej

metanarracji, bardziej rzeczywistej od neoplatonizmu czy konfucjanizmu. Mamy autentyczną, daną nam przez biologię, a nie wyłącznie stworzoną przez kulturę, naturę ludzką, która leży u podstaw sztuki i innych aspektów naszego życia, a my ignorujemy ją na własne ryzyko. „Często wydaje mi się, że powinniśmy się przede wszystkim nauczyć z książek tego, jak wyglądało życie, zanim pojawiły się książki” (Dissanayake, 1992, s. 220).

Krytyka

Dosyć ogólny i szeroki charakter pojęcia artyfikacji (i pojęć pokrewnych) spotkał się z krytyką Stephena Daviesa (2005, 2012). Zarzuca on badaczce z Seattle, że używa zamiennie pojęć *zachowanie artystyczne* (*art behavior*), *protozachowanie artystyczne* (*art proto-behavior*) i *zachowanie protoartystyczne* (sic!) (*proto-art behavior*) i że postuluje rezygnację z pojęcia sztuki w liczbie pojedynczej (*art*) na rzecz pojęcia sztuk (*arts*) – malarstwa, muzyki, tańca, śpiewu, opowiadania historii, aktorstwa itd. – z których każda zasługuje na indywidualną (ewolucyjną) narrację, że innym razem proponuje zastąpienie pojęcia sztuki pojęciem bardziej ogólnym, ponieważ etologia nie dostarcza podstaw, aby odróżnić ją od pojęć rytuału (ceremonii/religii) czy gry; dlatego proponuje pojęcia *making special* (uszlachetnienie, czynienie wyjątkowym, nadawanie szczególnego charakteru) czy *elaboration* (doskonalenie) oraz że przedkłada zwykle rozumienie sztuki jako zachowania nad pojęcie sztuki jako obiektu.

Dodatkowo Davies twierdzi, że najlepszym wyjściem z definicyjnego impasu Dissanayake byłoby odróżnienie sztuki wysokiej od niskiej (*with a capital A* od sztuki *with a small a*) i uznania tej drugiej za rodzaj, natomiast pierwszej za gatunek w obrębie rodzaju, pomiędzy innymi gatunkami takimi jak sztuka ludowa, domowa, religijna itd. Nie podejmując się rozstrzygnięcia, na ile zasadne są poszczególne zarzuty Daviesa, rzuca się w oczy esencjalistyczny charakter tej krytyki, jak na filozofa analitycznego przystało. Moim zdaniem konsekwentny naturalistyczny antyesencjalizm Dissanayake sprawia, że – w pierwszej kolejności – jej ustalenia nie są stanowiskiem metafizycznym, lecz wywodzą się z wieloletnich badań szeregu dziedzin i, pomimo pewnej niekonsekwencji i nieścisłości definicyjnej, pojęcie artyfikacji wraz z postępem wiedzy na temat ewolucyjnych źródeł zachowań artystycznych i rytualnych oraz wieloma danymi etnograficznymi i antropologicznymi na temat społeczności pierwotnych, a także z psychologii poznawczej i rozwojowej, osiąga swój cel właśnie poprzez swój otwarty charakter. Owa otwartość jest nie tylko formą dojrzałości samych poglądów Dissanayake (2013b,

2015), ale przede wszystkim odzwierciedleniem postawy badacza, dla którego nauka to nieustanne mierzenie się z nowymi danymi, wzbogacanie i przekształcanie formułowanych hipotez, korygowanie założeń. Przez 60 lat jej poglądy były bez wątpienia odzwierciedleniem aktualnego stanu wiedzy w obszarze badań na temat pochodzenia, funkcji i źródeł sztuki („moje pomysły z lat 70. oraz 80. rozwinęły się wraz z ostatnimi odkryciami z zakresu neurobiologii oraz paleoarcheologii, które nie były dostępne, gdy rozpoczynałam badania” (Dissanayake, 2013b, s. 86). Największym osiągnięciem autorki *Homo aestheticus* jest bez wątpienia to, że pomimo wielu nowych odkryć i ustaleń dokonywanych w obrębie psychologii ewolucyjnej, archeologii kognitywnej czy nauronauk na temat źródeł i funkcji pierwszej sztuki, jakie miały miejsce od czasu, gdy pod koniec lat 60. XX wieku wystąpiła ze swoimi analizami, żadne z nich nie odebrało mocy jej twierdzeniom. Twierdzeniom formułowanym na podstawie niezwykle bogatego materiału empirycznego oraz niezwykle wycucia popartego autentyczną pasją badawczą.

Autorka od ponad pół wieku bada sztukę paleolitu, artefakty tworzone przez przedstawicieli gatunków *homo erectus*, *homo ergaster* i neandertalczyków, pierwsze pięściaki i noszenie kamieni dla celów dekoracyjnych, *objets trouvés*, ozdoby, artefakty z kości z wygrawerowanymi znakami, ślady ceremonii pogrzebowych i zdobienia grobów, amulety i wisiorki, użycie ochry, ozdabianie ciała przy pomocy elementów takich jak pióra, muszelki, łańcuszki i koraliki oraz takich praktyk, jak dekorowanie lub okaleczenie części ciała poprzez stylizowanie włosów, wypełnianie zębów, przekłuwanie uszu i nosa, tatuaże lub inne nacięcia. Przybliży ich funkcje, którymi były: zwiększenie atrakcyjności, odróżnianie szlachetnie urodzonych i bogatych od pozostałych (i to pomimo tego, że społeczności zbieracko-łowieckie były raczej homogeniczne i niehierarchiczne), zamężnych od singli, identyfikowanie pochodzenia, statusu społecznego, płci, symbolizowanie potencji, a także ochrony części ciała. Że dzwonki służyły do unikania złych duchów, pomagały rodzicom znajdować ich dzieci i wybijały rytmy taneczne. Że przywdziewanie kostiumów pozwalało na tymczasową zmianę prestiżu, zdobycie wyjątkowych mocy i na ucieczkę przed codziennym, monotonnym życiem. Pierwsze znane instrumenty perkusyjne wykonane z kości mamutów, dekorowane wyciętymi geometrycznymi wzorami i pokolorowane na czerwono, a także flety z kości, znalezione razem z innymi artefaktami, były częściami ceremonii, które zawierały muzykę, taniec i prawie na pewno śpiew, a wszystko dlatego, że kiedyś, dawno temu człowiekowi opłacało się stanąć na dwóch nogach, pomimo znacznych negatywnych skutków ubocznych, których redukcję przejęła na siebie nasza międzogatunkowa, ponadhistoryczna i międzypokoleniowa artystyczna natura. Oprócz sztuki prehistorycznej i plemiennej

Dissanayake bada przecież też m.in. rysunki dzieci i sztukę szympanśów (Dissanayake, 1988, s. 42–60; Dutton, 2019; Luty, 2021).

Stosuje więc klasyczną metodę badawczą, próbuje ustalić, co jest sztuką poprzez badanie wszystkich jej przykładów, w nadziei na znalezienie jakiegoś wspólnego mianownika. Jest to z pewnością zadanie trudne, jeśli nie niemożliwe, co zresztą dotyczy nie tylko sztuki. Jak pisze: „Nie wszystkie krzesła mają cztery nogi, nie wszystkie wrony są czarne i jest całkiem jasne, co nasze badanie niewątpliwie pokazało, że nie wszystkie przejawy sztuki posiadają wspólną cechę” (Dissanayake, 1988, s. 58).

Tak się jednak składa, a duża w tym zasługa przypadkowych mutacji towarzyszących naszemu gatunkowi w trakcie wspólnej filogenezy, że ludzie stali się naturalnymi esencjalistami, jak powiedziałby Richard Dawkins – poszukującymi esencji „urodzonymi platonikami”, nad czym autor *Samolubnego genu* mocno zresztą ubolewa (Dawkins, 2010)¹¹. Brytyjski przyrodnik zauważa przy tym, że popularność platonizmu – a więc myślenie w kategoriach realizmu pojęciowego, czyli wiary w „prawdziwego platońskiego królika, który przebywa gdzieś tam w konceptualnej przestrzeni wraz z idealnymi kształtami i bryłami geometrycznymi” – miała zgubny wpływ na rozumienie działania ewolucyjnych mechanizmów dziedziczenia cech. Jak pisze: „platonik wszelkie zmiany, jakie mogą zajść w króliku, traktuje jako odejście od ideału, nic dziwnego zatem, iż zawsze odczuwa opór przeciwko takiej zmianie – zupełnie jakby biedny królik przywiązany był elastyczną nicią do idealnego Królika w Niebiesiech” (Dawkins, 2010, s. 38). Skłonni jesteśmy uznawać gatunki za rodzaje naturalne, przypisując im określone własności, co jednak nijak się ma do obserwowanej w przyrodzie gatunkowej niestałości, albowiem:

Ewolucyjne podejście jest krańcowo odmienne – formy potomne mogą nieustannie oddzielać się od swoich poprzedników, a każdy potomek może stać się przodkiem dla przyszłych wariantów. Nie przypadkiem Alfred Russel Wallace, przyrodnik, który niezależnie od Darwina i w tym samym momencie również odkrył ewolucję poprzez dobór naturalny, zatytułował rozprawę, w której odkrycie to opublikował, *On the tendency of varieties to depart indefinitely from the original type* (**O dążności odmian do nieskończonego odbiegania od typu pierwotnego** – podkr. J.L.). (Dawkins, 2010, s. 38–39)

Dawkins zauważa, a jest to wiedza dość dziś powszechna i raczej mało kontrowersyjna, że pojęcie esencjalizmu odpowiada (całkowicie błędnej) koncepcji niezmienności gatunków, której zwalczaniu Darwin poświęcił tak wiele miejsca. Podobnie jest z pojęciem sztuki. Nawet jeśli uznamy ją za rodzaj naturalny, któ-

¹¹ O naturalnym nastawieniu esencjalistycznym u ludzi oraz jak wpływa ono na naszą ocenę sztuki pisze psycholog Paul Bloom (2010).

ry „nieskończenie odbiega od typu pierwotnego”, to i tak wielu spośród nas nie przeszkodzi to w poszukiwaniu wspólnego mianownika dla różnych jej odmian i przejawów – umocowanego w świecie idei estetycznego „królika”. Jednak zgodnie z koncepcją Dissanayake podejście esencjalistyczne przeczy nie tylko obserwacjom antropologiczno-etnologicznym, ale też jest w niezgodzie z ustaleniami nauk ewolucyjnych, dotyczącymi adaptacyjnej funkcji różnych form zachowań artyfikacyjnych i „uszlachetniających”. Aby zilustrować ten pogląd, autorka *Art and intimacy* podaje przykład popularnego pod koniec XIX wieku pojęcia, które w sposób pejoratywny określało stan emocjonalny i psychiczny kobiet. Otóż w owym czasie kobiety były często posądzane o przejawianie cech pewnej niedyspozycji zwanej popularnie waporami (*vapors*). Czym były owe wapory¹²? Określenie to nawiązywało do oddzielnych, niezwiązanych ze sobą dolegliwości: depresji, napięcia przedmiesiączkowego, bolesnych miesiączek, nerwicy lękowej, hipochondrii, bólów głowy, przeziębienia itp. Jak zauważa Dissanayake, nikt nie wydaje się dziś cierpieć na tę przypadłość. Czy zatem jest możliwe, że sztuka mogłaby być takim pojęciowym „waporem”¹³ lub ewentualnie mogłaby zostać przez niego zastąpiona, gdyby nasze możliwości rozróżnienia lub diagnozy poprawiły się dzięki większej liczbie specjalistycznych terminów?

Bibliografia

- Bloom, P. (2010). *Przyjemność. Dlaczego lubimy to, co lubimy?* (tłum. O. Dziedzic), Smak Słowa.
- Boyer, P. (2005). *I człowiek stworzył bogów... Jak powstała religia?* (tłum. K. Szeżyńska-Mačkowiak), Prószyński i S-ka.
- Crain, C. (2001). The artistic animal. *Lingua Franca*, 11(7). <http://www.steamthing.com/artistic1>
- Davies, S. (2005). Ellen Dissanayake's evolutionary aesthetic, *Biology & Philosophy*, 20(2–3), 291–304.
- Davies, S. (2012). *The artful species: Aesthetics, art, and evolution*. Oxford University Press.
- Dawkins, R. (2010). *Najwspanialsze widowisko świata* (tłum. P.J. Szwajcer), Wydawnictwo CiS.
- De Smedt, J. & De Cruz, H. (2011, Fall). A cognitive approach to the earliest art, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(4), 379–389.
- Dissanayake, E. (1974). A hypothesis of the evolution of art from play. *Leonardo*, 7(3), 211–217. <https://doi.org/10.2307/1572893>
- Dissanayake, E. (1988). *What is art for?* University of Washington Press.
- Dissanayake, E. (1992). *Homo aestheticus: Where art comes from and why*. University of Washington Press.

¹² Jak podaje Nowy Słownik Fundacji Kościuszkowskiej: *vapor* to arch. l. żart. wapory = atak hysterii, depresji i słabości (Fisiak i Gąsiorowski, 2003, s. 1641).

¹³ Sądzę, że kwestią pokrewną do opisanej jest współczesna dyskusja nad urojeniami jako rodzajami naturalnymi; por. Janik, 2006.

- Dissanayake, E. (2000a). Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interaction. W: N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown (red.), *The origins of music* (s. 389–410). MIT Press.
- Dissanayake, E. (2000b). *Art and intimacy. How the arts began*. University of Washington Press.
- Dissanayake, E. (2008a). The arts after Darwin. Does art have origin and adaptive function. W: K. Zijlmans, W. van Damme (red.), *World art studies: Exploring concepts and approaches* (s. 241–263). Valiz.
- Dissanayake, E. (2008b). If music is the food of love, what about survival and reproductive success? *Musicae Scientiae*, special issue, 12(1 suppl.), 169–195.
- Dissanayake, E. (2008/2009). Sztuka jako ludzkie uniwersalium: podejście adaptacjonistyczne (tłum. S.S. Nowak), *Estetyka i Krytyka*, 15/16(2/2008–1/2009), 247–263.
- Dissanayake, E. (2013a). Born to artify: The universal origin of picturing. W: K. Sachs-Hombach & J.R.J. Schirra (red.), *Origins of pictures: Anthropological discourses in image science* (s. 230–249), Herbert von Halem Verlag.
- Dissanayake, E. (2013b). Genesis and the development of „making special”. Is the concept relevant to the aesthetic philosophy? *Rivista di Estetica*, special issue: *Aesthetic Experience in Evolutionary Perspective*, 54(3), 83–98.
- Dissanayake, E. (2015). Hipoteza artyfikacji i jej znaczenie dla kognitywizmu, neuroestetyki i estetyki ewolucyjnej (tłum. J. Luty). *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja*, 8(2), 183–210.
- Dutton, D. (2019). *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyt i ewolucja człowieka* (tłum. J. Luty, E. Staniek). Copernicus Center Press.
- Eibl-Eibesfeldt, I. (1989). *Human ethology*. Aldine de Gruyter.
- Falk, D. (2009). *Finding our tongues: Mothers, infants and the origins of language*. Basic Books.
- Fein, S. (1993). *First drawings: Genesis of visual thinking*. Exelrod Press.
- Fisiak, J., Gąsiorowski, P. (red.). (2003). *The New Kosciuszko Foundation Dictionary Polish-English*. The Kościuszko Foundation, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Gazzaniga, M. (2011). *Istota człowieczeństwa. Co sprawia, że jesteśmy wyjątkowi* (tłum. A. Nowak). Smak Słowa.
- Huizinga, J. (1985). *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* (tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza). Czytelnik.
- Janik, B. (2006). Urojenia jako rodzaje naturalne: problem homeostatycznych klastrów własności. *Semina Scientiarum*, (15), 124–135.
- Kellogg, R. (1969). *Analyzing children's art*. National Press Books.
- Leslie, A.M. (1994). Pretending and believing: Issues in the theory of ToMM. *Cognition*, 50(1–3), 211–238.
- Levitin, D.J. (2016). *Zasłuchany mózg. Co się dzieje w głowie, gdy słuchasz muzyki* (tłum. M. Szymonik). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Luty, J. (2021). Sztuka jako adaptacja: uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej, *Studia Philosophica Wratislaviensia*, 16(1), 9–30.
- Malotki, E., Dissanayake, E. (2018). *Early rock art of the American West. The geometric enigma*. University of Washington Press.
- McNeill, W.H. (1995). *Keeping together in time: Dance and drill in human history*. Harvard University Press.
- Miller, G. (2004). *Umysł w zalotach. Jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka* (tłum. M. Koraszewska). Dom Wydawniczy REBIS.
- Mithen, S. (1996). *The prehistory of the mind: A search for the origins of art, religion, and science*. Thames & Hudson.

- Monnot, M. (1999). Function of infant-direct speech. *Human Nature*, 10(4), 415–443.
- Nusbaum, J. (1899). *Z zagadnień biologii i filozofii przyrody*. Nakładem Księgarni im. H. Altenberga we Lwowie.
- Panksepp, J. (1998). *Affective neuroscience: The foundations of human and animal emotions*. Oxford University Press.
- Rzepka, A. (2015). Ponad stuletnie „poszukiwania” funkcji zabawy. *Kosmos. Problemy nauk biologicznych*, 64(1(306), 1–10.
- Stern, A. (2016). *Odkrywanie śladu. Czy jest zabawa malarska* (tłum. M. Bizub). Wydawnictwo Element.
- Steury, T. (2009). What is art for? *Washington State Magazine*, Spring. <https://magazine.wsu.edu/2009/05/01/what-is-art-for/>
- Voland, E. (2011). Preferencje estetyczne w świecie artefaktów – przystosowanie do osądu „uczciwych sygnałów” (tłum. J. Luty), *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, 31(2–3), 299–323.
- Wilson, E.O. (2002). *Konsiliencja. Jedność wiedzy* (tłum. J. Mikos), Zysk i S-ka.
- Zahavi, A., Zahavi, A. (1997). *The handicap principle: A missing piece of Darwin's puzzle*. Oxford University Press.
- Żywczyński, P., Waciewicz, S. (2015). *Ewolucja języka. W stronę hipotez gesturalnych*. Wydawnictwo Naukowe UMK.