

Łukasz Jach¹

Instytut Psychologii, Uniwersytet Śląski w Katowicach

***Homo sapiens* a sztuka – twórczość artystyczna
w perspektywie psychologii ewolucyjnej****Streszczenie**

Ujęcie ewolucyjne stanowi jedno ze współczesnych podejść psychologicznych starających się wyjaśnić ludzką aktywność artystyczną. W artykule zostały zaprezentowane wybrane funkcjonujące w jego ramach teorie, odnoszące się do poznawczych, emocjonalnych i społecznych uwarunkowań, stanowiących niezbędne podłoże doświadczeń estetycznych, uprawiania oraz odbioru sztuki. Ponadto przedstawiono dwa ewolucyjne sposoby wyjaśniania zjawisk związanych ze sztuką: ujęcie zakładające, że spełnia ona określone funkcje adaptacyjne, oraz ujęcie interpretujące sztukę w kategoriach ubocznego efektu działania mechanizmów psychicznych powstałych w celu radzenia sobie z konkretnymi problemami napotykanymi w fizycznym i społecznym środowisku. W końcowej części tekstu zawarto wskazówki na temat innych zagadnień i powiązanych z nimi koncepcji z zakresu ewolucyjnej psychologii sztuki.

Słowa kluczowe: psychologia sztuki, psychologia ewolucyjna, mentalizacja, poziomy intencjonalności, warunki brzegowe uprawiania sztuki

***Homo Sapiens* and Art – Artistic Creation
in the Perspective of Evolutionary Psychology****Abstract**

The evolutionary approach is a contemporary psychological concept, explaining human artistic activity. The article presents selected evolutionary theories referring to cognitive, emotional and social conditions, which are the fundamental basis of esthetical experience and the creation and reception of art. Additionally, two evolutionary explanations of the art phenomena are presented: the concept of functional meaning and the concept of side effects. The final part of the article contains information about other evolutionary issues and concepts related to the psychology of art.

Key words: psychology of art, evolutionary psychology, mentalization, levels of intentionality, psychological boundary conditions of art

¹ Adres do korespondencji: Łukasz Jach, Instytut Psychologii, Uniwersytet Śląski, ul. M. Grażyńskiego 53, 40-126 Katowice; e-mail: lukasz.jach@us.edu.pl.

Wprowadzenie

Podejście ewolucyjne w psychologii stanowi względnie nowe przedsięwzięcie, którego celem jest stworzenie jednolitej i spójnej teorii odnoszącej się do pełnego spektrum ludzkich procesów psychicznych oraz zachowań (zob. Buss, 2001; Workman, Reader, 2014). Psychologia ewolucyjna to nie tyle gałąź psychologii, ile raczej szkoła, w ramach której kształtuje się sposób rozpatrywania źródeł, funkcji oraz przebiegu aktywności umysłowej, osadzony w Darwinowskiej teorii doboru naturalnego (Guttman, 2008). Zgodnie z przywoływanym ujęciem współcześnie obserwowane mechanizmy funkcjonowania ludzkiej psychiki utrwaliły się w licznych pokoleniach naszych przodków ze względu na sprzyjanie przetrwaniu i reprodukcji.

Jeśli wziąć pod uwagę całościowe ambicje przedstawicieli nurtu ewolucyjnego („wszystkie teorie psychologiczne są jawnie lub niejawnie ewolucyjne” – Buss, 2001, s. 70), zrozumiałe jest, że w polu ich zainteresowań znajdują się również uwarunkowania uprawiania oraz odbioru działalności artystycznej. Jak podaje Gazzaniga (2011), sztuka stanowi jedno z uniwersaliów obserwowanych w każdej kulturze, co świadczy o istnieniu u ludzi wrodzonych motywacji do angażowania się we wskazany typ aktywności. Zróżnicowanie form aktywności i wytworów należących do dziedziny sztuki utrudnia jednak podanie tyleż pełnej, ile satysfakcjonującej definicji tego pojęcia. Zorientowani ewolucyjnie badacze poświęcają sztuce wiele uwagi, zasadniczo nie podejmując prób definiowania sztuki (zob. Buss, 2001; Pinker, 2002; Gazzaniga, 2011; Dunbar, 2015), uznając pragmatycznie, że jest nią wszystko to, co ludzie za sztukę zwykli uważać. Owemu ostensywnemu (zob. Grobler, 2006) sposobowi definiowania sztuki blisko jest do wskazywanego przez Tatarkiewicza (2011) ujęcia postulującego rezygnację z definicji sztuki ze względu na otwarty charakter tego terminu. Wielość i złożoność sposobów manifestowania się sztuki skłaniają jednak do spostrzegania jej w sposób analogiczny do tego, jaki charakteryzuje umiejętności matematyczne (Brożek, Hohol, 2014). Podobnie jak dodawanie liczb naturalnych różni się od operacji na liczbach zespolonych, istnieją różnice między sztuką prehistoryczną a współczesnymi sposobami jej uprawiania. Obie działalności nie byłyby jednak możliwe, gdyby nie pewne aspekty wpisane w architekturę umysłu, wynikające z kierunku jego rozwoju na przestrzeni trwającej tysiące lat ewolucji. Sam umysł jest spostrzegany w ramach podejścia ewolucyjnego na sposób modularny, to znaczy jako zbiór współpracujących ze sobą, choć do pewnego stopnia autonomicznych mechanizmów powstałych na drodze doboru naturalnego (Buss, 2001; Wróbel, 2010; Workman, Reader, 2014). Podobnie jak szwajcarski scyzoryk umysł ma stanowić zespół wyspecjalizowanych narzędzi, dobrze spełniających funkcje, do których zostały zaprojektowane, ale mogących być z pewną skutecznością stosowane również do innych zadań. Jak podają Tooby i Cosmides (2001), podstawowa hipoteza wyjaśniająca ludzkie zainteresowanie sztuką zakłada, że bazuje ona na mechanizmach, które ukształtowały się jako adaptacje do konkretnych uwarunkowań środowiska fizycznego lub społecznego. Zdaniem Goulda i Vrby (za: Guttman, 2008) obok kategorii *adaptacji* oraz *efektów ubocznych*

należy mówić jednak również o *egzaptacjach*, czyli cechach zwiększających poziom dostosowania do środowiska, które niejako „nadbudowują się” na elementach służących realizacji innych zadań. Ów stan napięcia pomiędzy przedstawianiem sztuki w kategoriach produktu ubocznego a spostrzeganiem jej jako działalności realizującej określone zadania znalazł odzwierciedlenie w dalszych częściach artykułu. Jako pierwsze ukazano w nim ujęcia zwracające uwagę na związane z architekturą umysłu warunki brzegowe zaistnienia sztuki. Następnie przedstawiono z jednej strony koncepcje wskazujące na funkcjonalne znaczenie aktywności artystycznej, z drugiej zaś podejście rozpatrujące sztukę jako swego rodzaju umysłową ekstrawagancję.

Jak możliwa jest sztuka?

Działalność artystyczna a ludzkie mechanizmy sensoryczne

Działalności artystycznej towarzyszy kategoria *piękna*, który to termin nie posiada wszakże z psychologicznego punktu widzenia jednego tylko zakresu znaczeniowego. Norman (2004) zauważa, że na najbardziej pierwotnym, wrodzonym i uniwersalnym dla wszystkich ludzi poziomie można mówić o pięknie ocenianym instynktownie (*visceral*), które odnosi się do głęboko zakorzenionych preferencji o znaczeniu ewolucyjnym i operuje prostymi kategoriami, takimi jak przyjemność i przykreść. Kolejny poziom piękna odnosi się do kwestii przewidywalności i posiadania kontroli, co przejawia się w spostrzeganiu jako piękne zjawisk wykazujących się określoną regularnością lub jasną strukturą. Negatywne wrażenie estetyczne łączy się w tym wypadku z brakiem harmonii pomiędzy oczekiwaniami a doświadczeniem. Trzeci, refleksyjny poziom wykorzystuje zaawansowane procesy poznawcze i jest powiązany z nadawaniem głębszych znaczeń cechom obiektów ocenianych w kategoriach estetycznych oraz występowaniem złożonych stanów emocjonalnych. Ze względu na osadzenie każdej z powyższych form ujmowania piękna na różnych poziomach funkcjonowania psychicznego mogą pojawiać się pomiędzy nimi sprzeczne sposoby kategoryzacji estetycznych tych samych obiektów. Norman podaje w tym kontekście przykład gorzkich potraw, które na poziomie trzewnym spostrzegane są jako wywołujące negatywne wrażenia, natomiast na poziomie refleksyjnym mogą być opatrzone dodatkowymi, pozytywnymi aspektami.

Z przedstawioną koncepcją koresponduje podejście Tooby’ego i Cosmides (2001) zakładające, że doświadczenia estetyczne stanowią rezultat działania mechanizmów identyfikujących relacje, w jakie w danym środowisku wchodziły obiekty przynależne do takich wrodzonych kategorii jak na przykład „jedzenie”, „matka”, „zwierzę”, „wymiana”, „oszustwo”, „drapieżnik”. Z uwagi na możliwość napotykania różnych obiektów należących do wymienionych zbiorów (na przykład ryby, owoce i bulwy jako różne warianty „jedzenia”) ewolucyjnie premiowane jest posiadanie efektywnych mechanizmów interpretowania informacji pochodzących ze świata w odniesieniu do wskazanych, adaptacyjnie istotnych kategorii. Zarówno doświadczenie przyjemności i przykreści, jak i złożonych emocji pojawia się w sytuacji aktywowania wrodzonej kategorii przez dopasowany do niej bodziec ze środowiska. Co

więcej, opisywane kategorie, w zależności od ich jednocześnie aktywowanej liczby i typu, wiążą się z różnymi rodzajami przeżyć. Z uwagi na uniwersalny zasięg występowania wskazanych mechanizmów w perspektywie Tooby'ego i Cosmides społecznie usankcjonowana sfera sztuki stanowi jedynie niewielki podzbiór obiektów wywierających wrażenia estetyczne. Niemniej jest to podzbiór niezwykle istotny ze względu na umożliwianie jednostce doświadczania pewnych stanów wewnętrznych bez konieczności zanurzania się w sytuacje faktycznie z nimi powiązane. Przykładowo podczas słuchania opowieści bądź oglądania dzieła malarskiego dochodzić ma do „odblokowania” pewnego zestawu wrodzonych kategorii, co pozwala skonfrontować się z nowym typem przeżyć i może być wykorzystane w przyszłości, tym razem już w ramach rzeczywistej sytuacji. Przyrost osobistych doświadczeń w wyniku obcowania z dziełem sztuki dokonuje się poprzez detekcję aspektów izomorficznych pomiędzy jego elementami a charakterystyką konkretnych problemów adaptacyjnych. Istotną funkcję ma pełnić w tym przypadku mechanizm oddzielania elementów kluczowych od drugorzędnych. Zgodnie z założeniami przywoływanej koncepcji można więc przyjąć, że doświadczenie estetyczne towarzyszące oglądaniu filmu *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* wiąże się z aktywizacją mechanizmów radzenia sobie z ewolucyjnie istotnym zadaniem przetrwania w samotnym starciu z groźnym przeciwnikiem, przy czym nie mają tu znaczenia okoliczności fabularne, lokujące akcję na pokładzie statku kosmicznego.

Rola powiązania odbieranych w kontekście doświadczenia estetycznego bodźców z mechanizmami ukształtowanymi w celu adaptacji do środowiska naturalnego akcentowana jest również w koncepcjach starających się wyjaśniać preferencje w zakresie dzieł sztuki odbieranych poprzez kanał wzrokowy. W ewolucyjnym kontekście przedstawiane są w tym wypadku zagadnienia stanowiące przedmiot badań psychologii środowiskowej (zob. np. Elias, 2003), dotyczące sposobów reagowania jednostki na oddziałujące na nią bodźce zewnętrzne o określonym charakterze i natężeniu, pojawiające się w miejscu jej aktualnego przebywania. Zgodnie z tak zwaną *hipotezą sawanny* (np. Buss, 2001) ludzie przedkładają krajobrazy naturalne nad urbanistyczne ze względu na powinowactwo tych pierwszych z otoczeniem, w jakim tysiące lat temu kształtował się ich gatunek. Preferencja ta związana jest nie tylko z subiektywnie lepszym samopoczuciem, ale również z funkcjonowaniem ocenianym na podstawie obiektywnych wskaźników. Badania Ulricha (1984) wykazały, że pacjentów po zabiegu operacyjnym przebywających na oddziałach szpitalnych z widokiem na rosnącą za oknem roślinność cechował krótszy czas rekonwalescencji, mniejsza liczba negatywnych komentarzy pod adresem pielęgniarek oraz niższa częstotliwość zażywania silnych dawek środków przeciwbólowych niż pacjentów dochodzących do siebie w salach z widokiem na ceglany mur. Ten sam badacz (Ulrich, 1979) podczas analizowania deklarowanych zmian funkcjonowania emocjonalnego studentów w następstwie oglądania zdjęć przedstawiających krajobrazy naturalne i urbanistyczne odkrył, że obserwowanie fotografii pierwszego typu było powiązane z podwyższaniem się poziomu pozytywnego afektu oraz obniżaniem się poczucia wewnętrznego pobudzenia. Obserwowanie fotografii urbani-

stycznych wiązało się natomiast ze wzrostem poczucia smutku oraz spadkiem deklarowanego poziomu uważności. W nowszych badaniach (Chang, Chen, 2005), polegających na monitorowaniu poziomu parametrów fizjologicznych (EKG, EMG, tętno) i stanu lęku u osób przyglądających się zdjęciom biur, wykazano między innymi, że osoby obserwujące pomieszczenia pozbawione zarówno widoku z okna, jak i roślin doniczkowych wykazywały się najwyższym poziomem lęku oraz fizjologicznych wskaźników wewnętrznego napięcia. Zestawiając przesłanki mówiące o pozytywnym wpływie obecności naturalnych krajobrazów na funkcjonowanie jednostki z kwestią preferencji estetycznych, można postulować istnienie mechanizmów indukujących życzliwe odnoszenie się ludzi do dzieł ukazujących taki właśnie typ otoczenia. Sugeruje to, że niskie oceny wystawiane przez krytyków sztuki بازارowym krajobrazom przedstawiającym jelenie na rykowisku lub wiejskie pejzaże raczej nie powinny pokrywać się z powszechnymi opiniami na temat estetycznych walorów wymienionych dzieł.

Badania dotyczące wzrokowych preferencji estetycznych zwracają uwagę nie tylko na ich treść, ale również formę. Interesujący nurt stanowią w tym wypadku badania nad ludzkimi preferencjami związanymi ze stopniem zagęszczenia przestrzeni, bazujące na wskaźniku określanym jako wymiar fraktalny (*fractal dimension*), oznaczany literą D . Jak podają Hagerhall i współpracownicy (2004), wymiar fraktalny to poziom, w jakim samopodobna struktura geometryczna przekracza swój bazowy wymiar, aby wypełnić wymiar następny. Z pewnym uproszczeniem można powiedzieć, że wymiar fraktalny jest wskaźnikiem tego, jak wiele elementów, których części wyglądają w sposób bardzo zbliżony do całości, wypełnia układ o określonej liczbie współrzędnych. Standardowa wartość D dla punktu wynosi 0, dla linii prostej: 1, dla płaszczyzny: 2, a dla bryły: 3. Wartość zaś D dla krzywych mieści się w przedziale od 1 do 2 i to ten zakres, ze względu na dwuwymiarowe odwzorowywanie się bodźców wzrokowych na siatkówce oka, stanowi przedmiot badań ludzkich preferencji estetycznych. Wyobrażając sobie ogołocony z gałęzi pień oraz rozłożyste drzewo, nietrudno odgadnąć, że w drugim przypadku dochodzi do większego dążenia bodźca geometrycznego (samopodobnych linii) do wypełnienia następnego wymiaru (płaszczyzny), a zatem i do większego zbliżenia D do wartości równiej 2. Z punktu widzenia psychologii ewolucyjnej zasadne wydaje się pytanie o istnienie takiego przedziału wartości D , który spostrzegany jest przez ludzi jako najbardziej preferowany na przykład na zdjęciach czy w rzeczywistych plenerach. Zgodnie z wynikami badań prowadzonych przez Taylora (2002) ludzie skłaniają się ku obrazom, których wymiar fraktalny mieści się w przedziale pomiędzy 1,3 a 1,5, bez względu na to, czy charakteryzuje on obrazy naturalne, graficzne odwzorowania struktur matematycznych czy dzieła sztuki. Istotną inspiracją dla prac Taylora było malarstwo Jacksona Pollocka, amerykańskiego abstrakcjonisty, który w różnych etapach swej twórczości malował obrazy charakteryzujące się wymiarem fraktalnym o wartościach pomiędzy 1,12 a 1,9.

Istnienie preferowanego przedziału wartości D uzasadniać można ukształtowanymi ewolucyjnie mechanizmami wybierania takich form krajobrazu, które

w historii naszego gatunku wiązały się z bezpiecznym i zasobnym środowiskiem naturalnym. Jako poparcie tej tezy mogą posłużyć cytowane przez Taylora (2006) wyniki badań z 1984 roku, pokazujące, że osoby przyglądające się dziełom ukazującym krajobraz zbliżony do afrykańskiej sawanny podczas wykonywania w myślach zadań arytmetycznych wykazywały się niższym poziomem różnic przewodnictwa skórniego względem pomiarów wykonywanych podczas zadań kontrolnych w porównaniu do uczestników grup przyglądających się krajobrazowi leśnemu oraz planszom kontrolnym. Chcąc zbadać preferencje co do wartości wymiaru fraktalnego bez względu na typ krajobrazu (naturalny lub urbanistyczny), Hagerhall i współpracownicy (2004) prezentowali badanym wiele zdjęć o poziomach D pomiędzy 1,0 a 1,5 z prośbą o wskazanie poziomu ich atrakcyjności. Po wyeliminowaniu z puli zdjęć przedstawiających góry i akweny wodne, których percepcja zdaniem autorów zdominowana jest przez inne mechanizmy, badacze uzyskali wyniki wskazujące, że wymiar fraktalny wyjaśnia 36% wariacji w zakresie preferencji estetycznych względem zdjęć krajobrazów, najwyższy zaś poziom ocen uzyskiwały obrazy o wartości D wynoszącej około 1,3.

Przedstawione informacje mogą być wykorzystywane podczas projektowania współczesnego otoczenia w sposób, który uwzględniając wrodzone preferencje estetyczne, będzie przyczyniał się do zmniejszania poczucia stresu środowiskowego oraz ogólnej poprawy funkcjonowania psychofizycznego. Z innej perspektywy, z uwagi na możliwość generowania atrakcyjnych dla oka struktur na podstawie matematycznych wyliczeń, ich wykorzystywanie może czynić uprawianie sztuki do pewnego stopnia zajęciem trywialnym. Kwestię tę oddaje tytuł artykułu Sprotta (2004) na temat wykorzystywania osiągnięć matematyki i informatyki w celu „produkowania” obiektów wizualnych, noszący tytuł *Can a Monkey with a Computer Create Art?*.

Działalność artystyczna a ewolucyjnie ukształtowane mechanizmy społeczne

O ile do tej pory w tekście analizowano sensoryczne aspekty doświadczeń estetycznych, o tyle Dunbar (2014, 2015) zwraca uwagę na warunki brzegowe motywacji do tworzenia dzieł mających trafić do grona odbiorców szerszego niż sam ich kreator. Według brytyjskiego antropologa kluczowe zagadnienie stanowi w tym wypadku występująca u przedstawicieli gatunku *Homo sapiens* zdolność do spostrzegania złożonych interakcji społecznych. W tym ujęciu istotnego znaczenia nabierają ludzkie umiejętności mentalizacji oraz dostrzegania wielopoziomowej intencjonalności w podejmowanych czynnościach. Bazując na materiałach archeologicznych, międzygatunkowych analizach porównawczych oraz wiedzy z zakresu neuropsychologii Dunbar wysunął przypuszczenie, że poszczególne gatunki hominidów zamieszkujących Ziemię na przestrzeni setek tysięcy lat różniły się stopniem, w jakim potrafiły odwzorowywać w umyśle stany mentalne innych osobników. Zdanie „Jestem głodny” wskazujące na dostęp do własnych subiektywnych odczuć, zawiera w sobie intencjonalność pierwszego rzędu; formuła „Widzę, że Janek wybiera się na polowanie” wskazuje intencjonalność drugiego rzędu, natomiast zdanie „Mam

wrażenie, że Ewa oszukuje Karola mówiąc, że Stanisław zdradza Katarzynę” osiąga trzeci poziom intencjonalności. Choć większość codziennych sytuacji społecznych wymaga zwykle intencjonalności drugiego lub trzeciego rzędu, ludzie współcześni przy pewnym wysiłku poznawczym są w stanie poradzić sobie w interakcjach wymagających operowania piątym rzędem intencjonalności, którego przykładem jest zdanie: „[Szekspir – Ł.J.] pisząc *Otella*, **chciał** [1], żeby publiczność **wiedziała** [2], że tytułowy Maur **sądził** [3], że jego służący Jago nie kłamał, mówiąc, iż **wie** [4], że jego ukochana Desdemona **kocha** [5] Kasja” (Dunbar, 2014, s. 198). Oczywiście można budować zdania zawierające intencjonalność ósmego czy setnego poziomu, niemniej umysł ludzki nie jest przystosowany do ich efektywnego przetwarzania, co również stanowi argument za ewolucyjnymi źródłami jego architektury. Umiejętność mentalizacji jest blisko powiązana z umiejętnością posługiwania się tak zwaną teorią umysłu (*theory of mind*). Pod pojęciem tym należy rozumieć automatycznie kształtującą się u dzieci w wieku przedszkolnym gotowość do wnioskowania na temat zasadniczo niedostępnych stanów psychicznych innych osób, takich jak pragnienia, uczucia czy przekonania, na podstawie obserwacji ich zachowań (zob. Gazzaniga, 2011; Blakemore, Frith, 2008).

Tworzenie dzieł sztuki wykraczających poza obręb szuflady wymaga posługiwania się kilkoma poziomami intencjonalności i sporymi umiejętnościami w zakresie odwzorowywania we własnym umyśle stanów psychicznych innych ludzi. We wskazanym zdaniu Szekspir został przedstawiony jako twórca celowo lokujący odbiorców *Otella* w kontekście informacyjnym mającym wzbudzać u nich określone wrażenia. Wydaje się zatem, że jednymi z warunków brzegowych uprawiania sztuki są zarówno posługiwanie się pewnymi kompetencjami komunikacyjnymi, jak i posiadanie mechanizmów psychicznych umożliwiających swego rodzaju „wchodzenie w umysły” innych ludzi. Pisząc te słowa, autor artykułu przyjmuje [1], że czytelnik będzie miał wrażenie [2], że autor spostrzega [3] twórców jako osoby pragnące [4] oddziaływać na odbiorców ich dzieł. Wielopoziomowa intencjonalność nie musi być jednak włączona w każdą formę ekspresji artystycznej. W analogiczny sposób Dunbar (2015) wskazuje, że stopień złożoności religii uzależniony jest od poziomu intencjonalności dostępnego jej wyznawcom. Intencjonalność pierwszego poziomu nie pozwala wykroczyć w tym wypadku poza poglądy egzystencjalne; dopiero zaangażowanie co najmniej intencjonalności trzeciego poziomu umożliwia doprowadzenie religii do formy, której Fromm (2011) nie nazwałaby już „indywidualną nerwicą”.

Bardziej subtelne zależności pomiędzy mechanizmami regulującymi relacje społeczne a uprawianiem sztuki zarysowują się w przypadku zestawienia ze sobą teorii Dunbara z przedstawioną wcześniej koncepcją Tooby’ego i Cosmides oraz z informacjami na temat funkcjonowania osób autystycznych (Baron-Cohen, 2014; Blakemore, Frith, 2008; Workman, Reader, 2014). Do objawów autyzmu należy między innymi brak rozwiniętej teorii umysłu, przejawiający się nieodróżnianiem istot żywych od przedmiotów oraz brakiem zrozumienia dla interakcji i scenariuszy społecznych. Osoby autystyczne słabo wypadają również w procedurach badających świadomość występowania w umysłach innych ludzi fałszywych przekonań.

Do zadań takich należy między innymi test polegający na wskazaniu, w którym z pudełek będzie szukała swojej lalki dziewczynka, jeśli włożyła ją do pudełka A, ale pod jej nieobecność inna osoba przeniosła zabawkę do pudełka B. Warto zauważyć, że zadanie to wymaga wykorzystywania zaledwie drugiego poziomu intencjonalności („Wiem [1], że dziewczynka sądzi [2], że lalka jest w pudełku A”), który zdaniem Dunbara (2015) osiągany był już przez względnie wczesne gatunki hominidów. Z autyzmem związane są również: wysoki stopień dosłowności budowanych interakcji, brak zrozumienia dla metafor i umiejętności wychodzenia poza ścisły kontekst sytuacji, co może utrudniać rozumienie dowcipów czy sformułowań kolokwialnych (Blakemore, Frith, 2008; Hurley, Dennett, Adams, 2016). Nie oznacza to jednak, że osoby z zaburzeniami należącymi do spektrum autyzmu nie są w stanie podejmować żadnych działań charakterystycznych dla wytworów powszechnie uznawanych za dzieła sztuki. Zdaniem Barona-Cohena (Baron-Cohen i in., 2009; Baron-Cohen, 2014; Workman-Reader, 2014) osoby te charakteryzują się specyficznym stylem poznawczym, któremu towarzyszą skrajnie wysokie natężenie systematyzacji i skrajnie niskie natężenie empatyzacji. W związku z powyższym, między innymi za sprawą wysokiego poziomu koncentracji na detalach i umiejętności dostrzegania reguł zawartych w strukturach, mogą wykazywać się umiejętnością tworzenia dzieł muzycznych i graficznych (Baron-Cohen i in., 2009). Także Meng-Jung Liu, Wei-Lin Shih oraz Le-Yin Ma (2011) zaobserwowali, że dzieła rysunkowe dzieci z zespołem Aspergera charakteryzowały się z jednej strony niższą częstotliwością występowania atrybutów związanych z wyobraźnią oraz elastycznością tematyki, z drugiej zaś wyższym poziomem oryginalności i dopracowania w porównaniu z dziećmi zdrowymi. Inne badania, przeprowadzone przez Craiga i Barona-Cohena (1999), miały na celu określenie ilościowych i jakościowych różnic w zakresie kreatywności dzieci (a) zdrowych, (b) z trudnościami w uczeniu się, (c) z autyzmem oraz (d) z zespołem Aspergera. W jednym z nich zaobserwowano, że dzieci z zaburzeniami ze spektrum autyzmu cechuje nie tylko mniejsza liczba spontanicznie generowanych pomysłów modyfikacji zabawkowego słonia służących uczynieniu go bardziej atrakcyjną zabawką, ale również znacznie wyraźniejsze opieranie tychże modyfikacji o konkretny, realistyczny kontekst. O ile u dzieci zdrowych i wykazujących trudności w uczeniu się najczęściej pojawiały się propozycje modyfikacji wykraczających poza kontekst standardowych cech słonia (na przykład dodanie skrzydeł, obdarzenie umiejętnością opowiadania bajek), o tyle dzieci z autyzmem najczęściej proponowały konkretne zmiany położenia zabawki, a dzieci z zespołem Aspergera najczęściej generowały propozycje polegające na przykład na modyfikacji cech jej wyglądu (jak choćby zmiana rozmiaru uszu). W innym badaniu Craig i Baron-Cohen (1999) odnotowali, że dzieci z zaburzeniami ze spektrum autyzmu generowały istotnie mniej pomysłów dotyczących tego, czym może być tajemniczy przedmiot, niż uczestnicy grupy kontrolnej, a co więcej – najczęściej były to propozycje odnoszące się do elementów świata nieożywionego. W kontekście powyższych wyników, przywołując ujęcie Tooby’ego i Cosmides (2001), można przypuszczać, że u osób z zaburzeniami ze spektrum autyzmu mogą pojawiać się trudności z rozpoznawaniem izomorfizmu

pojemności pozbawionymi ugruntowania w rzeczywistości aspektami dzieła sztuki a bodźcami mogącymi pojawiać się w rzeczywistym świecie, stanowiącego brzozy warunek części doświadczeń estetycznych. Jak pokazuje Barbour (2015), jedną z kluczowych kompetencji poznawczych człowieka jest umiejętność budowania metafor, które oprócz podstawowego zbioru połączeń między obiektem A i B zawierają obszar nieoznaczoności, umożliwiające dostrzeganie nowych, niezauważanych wcześniej podobieństw między wymienionymi obiektami. W analizie stwierdzenia „człowiek jest jak wilk” można nie tylko brać pod uwagę między innymi konkretne konteksty bycia zwierzęciem, ssakiem, drapieżnikiem czy istotą stadną, ale również wkraczać w obszar mniej oczywistych, bardziej abstrakcyjnych analogii (na przykład budowa porządku społecznego poprzez siłowe egzekwowanie reguł współżycia z innymi). Ów płodny z artystycznego punktu widzenia świat pozostaje jednak niewykorzystany w sytuacji zanurzenia w dosłowności, dobitnie pokazującej, że człowiek *de facto* wilkiem nie jest.

Granice sztuki

Informacje przedstawione dotychczas wskazują, że uprawianie sztuki ograniczone jest licznymi ramami, wynikającymi z aspektów sensorycznych, poznawczych, emocjonalnych i społecznych. Sensowne wydaje się więc pytanie o granice sztuki, rozumiane nie tylko w kategoriach marketingowych (jak tworzyć, żeby przyciągać odbiorców), ale także *stricte* twórczych. W swoich pracach dotyczących psychologicznych uwarunkowań wierzeń religijnych Boyer (2004, 2007) zauważa, że choć istnieje wiele nieweryfikowalnych poglądów metafizycznych, ludzie skłaniają się tylko ku niektórym z nich (na przykład „Bóg widzi wszystkie nasze czyny”) i nie traktują poważnie innych propozycji (na przykład „Bóg istnieje tylko w niedzielę”). Ujmując przekonania metafizyczne w kategoriach ludzkich wytworów, można przypuszczać, że ze względu na swoją wewnętrzną konstrukcję część z nich albo wcale nie ma szans przyciągania uwagi odbiorców, albo ogranicza swój zasięg wpływu jedynie do wąskich grup.

Badania Boyera dotyczące postrzegania możliwych atrybutów posiadanych przez byty ponadnaturalne nakazują uznawać za ograniczoną również ludzką kreatywność. Zdaniem tego badacza większość bytów o cechach boskich czy magicznych tylko w niewielkim stopniu różni się od obiektów doświadczanych na co dzień, a różnica polega zwykle na dodawaniu lub odejmowaniu im pewnych przymiotów (na przykład „pegaz” = koń + skrzydła”). Wskazane zjawisko dobrze ilustruje metafora sformułowana przez Wilsona (2011), a porównująca człowieka w ujęciu ewolucyjnym do postaci z serii filmów *Gwiezdne wojny*. Widz, konfrontując się z przedstawicielami różnych ras, posługujących się odmiennymi językami i wykazujących znaczne różnice anatomiczne, jest w stanie zrozumieć ich motywacje i stany emocjonalne, ponieważ *de facto* odpowiadają one motywacjom i emocjom ludzkim. Podobne zjawisko można dostrzec także w innych przejawach ludzkiej aktywności twórczej, co sugeruje, że jest ona uprawiana w pewnych predefiniowanych ramach. Próby wyjścia poza ściśle ludzkie kategorie pojmowania rzeczywistości oraz

wzorców interakcji są jednak obecne w dziełach z gatunku *science fiction*, eksplorujących między innymi zagadnienie kontaktu z Innym (na przykład powieść Orsona Scotta Carda *Gra Endera* czy *Solaris* Stanisława Lema). Ciekawą próbę konfrontacji odbiorców z bytami skrajnie odmiennymi od ludzkiego sposobu psychicznego funkcjonowania zaproponował amerykański pisarz grozy Howard Philips Lovecraft, którego bohaterowie na płaszczyźnie umysłowej, anatomicznej i językowej nie są w stanie ogarnąć poznawczo zjawisk, z którymi przychodzi im się spotkać.

Dwa ujęcia sztuki w psychologii ewolucyjnej

Podejście funkcjonalne

W kontekście uprawiania sztuki pytanie o to, dlaczego organizm angażuje się w kosztowne i czasochłonne działania, które nie przynoszą mu bezpośrednich korzyści adaptacyjnych, nie może pozostać bez wyjaśnienia. Część z ewolucyjnych ujęć odnoszących się do tej kwestii podkreśla pozytywny wpływ działalności artystycznej jednostki na jej relacje interpersonalne. Zdaniem Hagen i Bryanta (2003) wspólne muzykowanie i taniec są wskaźnikiem wewnątrzgrupowej więzi, oddania i lojalności, co przekonywać ma członków innych grup, że obserwowana społeczność jest spójna, a przez to również na przykład trudna do pokonania w starciu. Jednostki należące do danej zbiorowości oddają się w określonych momentach (na przykład podczas świąt) rytuałom obejmującym śpiew, granie i taniec w celu utrzymywania wysokiego poziomu wskaźnika wewnętrznej spójności, który może być eksponowany wobec potencjalnego wroga w sytuacji kryzysowej. Hagen i Bryant wykazali empirycznie, że im niższy poziom zharmonizowania tworzących utwór dźwięków czterech instrumentów (perkusja i gitary: elektryczna, akustyczna i basowa), tym niżej słuchacze oceniają jakość wykonywanego utworu, oraz że oceny badanych dotyczące jakości utworu i więzi występujących pomiędzy wykonującymi go muzykami są dodatnio powiązane (czyli na przykład im słabsza jakość wykonania, tym słabsza jest więź wykonawców, subiektywnie szacowana przez obserwatora). Powyższe wyniki potwierdzają założenia mówiące o sygnalizacyjnych funkcjach sztuki. Wnioski wypływające ze wspomnianego podejścia pozwalają przyjąć, że takie czynności jak odśpiewywanie hymnu państwowego w pozycji na baczność, wykonywanie pieśni i układów choreograficznych w ramach wspólnot religijnych czy zbiorowe podskakiwanie i chóralne okrzyki „Kto nie skacze, ten z policją!” wznoszone przez chuliganów mają przedstawiać siłę więzi spajających daną grupę. Efekt ów może być wykorzystywany podczas projektowania oddziaływań służących poprawie relacji w grupach formowanych sztucznie (na przykład zespoły pracownicze, klasy szkolne) oraz takich, których poziom spójności jest albo niski, albo zagrożony. Propozycje te zdają się uzasadnione w odniesieniu do badań Kirschnera oraz Tomasella (2010), którzy wykazali, że wspólne muzykowanie wprowadzone do szerszego zestawu oddziaływań pedagogicznych zwiększa w grupie czteroletnich dzieci częstotliwość występowania zachowań kooperacyjnych i pomocowych

w porównaniu z grupą dzieci uczestniczących w takich samych zajęciach, z wyłączeniem zajęć muzycznych.

Powyższe wyniki korespondują z ustaleniami Dunbara (2015), mówiącego o stymulowanym przez wspólne muzykowanie wydzielaniu endorfin, mogącym stanowić neurochemiczną podstawę kształtowania się więzi społecznych. Zdaniem tego brytyjskiego antropologa nie tylko wspólna gra, śpiew czy taniec, ale również kolektywne opowiadanie historii stanowią formy aktywności artystycznej pełniące funkcje związane z utrzymywaniem spójności ludzkich wspólnot. Przywołując wyniki badań archeologicznych i porównawczych, Dunbar zauważa, że typowe dla przedstawicieli *Homo sapiens* społeczności, w których jednostki są w stanie orientować się w aspektach związanych między innymi z dynamiką wzajemnych relacji, koligacjami rodzinnymi czy hierarchią grupową, liczą około 150 osobników. Z uwagi na wspomnianą wielkość grupy utrzymywanie w jej obrębie poczucia więzi i zaufania na podstawie na przykład wykorzystywanego przez goryle czy szympansy iskania (także wiążącego się z wydzielaniem endorfin, podobnie jak w przypadku głaskania i innych form łagodnego dotyku) byłoby nieefektywne ze względu na ilość czasu koniecznego do nawiązania kontaktu ze wszystkimi osobnikami. Możliwość powstawania rozbudowanych społeczności ludzkich jest więc według Dunbara pochodną kompetencji pozwalających nawiązywać i wzmacniać relacje społeczne za pomocą środków umożliwiających jednoczesną interakcję z większą liczbą partnerów.

Inne z funkcjonalnych podejść do uprawiania sztuki stanowi rozwijana przez Millera (2004; 2010) koncepcja mózgu jako organu zalotnego. Badacz ten, bazując na tak zwanej teorii sygnałów (*signaling theory*), spostrzega ludzką działalność artystyczną w kategoriach analogicznych do takich wskaźników biologicznej jakości organizmu jak lwia grzywa, ogon pawia czy dywan godowy parkietnika. Dzieła sztuki mają służyć w tym wypadku jako zobiektywizowany dowód posiadania przez tworzące je osoby takich cech jak na przykład inteligencja czy wrażliwość emocjonalna, które mogą być wykorzystywane również w pozaartystycznych obszarach życia jednostki. Ponadto wytwory artystyczne mają stanowić dla potencjalnego partnera świadectwo wysokiego poziomu oddania i zaangażowania w przyszłą relację intymną, między innymi ze względu na koszty, które już zostały poniesione w związku z przygotowywaniem dzieł.

Z postulatów podejścia ewolucyjnego mówiących o dodatnim związku kosztów reprodukcyjnych z poziomem wymagań względem potencjalnego partnera wynika, że u przedstawicieli naszego gatunku to po stronie mężczyzn pojawia się wyższy poziom motywacji do wywierania wrażenia na potencjalnych partnerkach. Stąd też można zakładać, że fenomen twórczości wystawionej na widok publiczny w większym stopniu będzie dotyczył właśnie przedstawicieli płci męskiej. Na poparcie wskazanej tezy Buss (2001) prezentuje statystyki dotyczące blisko 1900 płyt jazzowych wydanych w XX wieku, opisanych w *The Essential Jazz Companion*. Spośród 719 wykonawców 685 stanowili mężczyźni, którzy byli jednocześnie odpowiedzialni za stworzenie większości albumów. Interesujących w odniesieniu do teorii Millera

wyników dostarczają także badania przeprowadzone przez Bresslera, Martina i Balshine (2006), wskazujące istnienie międzypłciowych różnic w zakresie preferowania poczucia humoru u potencjalnych partnerów. Wynika z nich, że kobiety cenią u mężczyzn zarówno poczucie humoru aktywne (obejmujące na przykład umiejętność opowiadania dowcipów i wymyślania zabawnych gier słów, ripost i zachowań, a więc będące przejawami specyficznej formy sztuki narracyjnej oraz performatywnej), jak i receptywne (polegające na reagowaniu na cudze przejawy poczucia humoru); mężczyźni jako pozytywny aspekt potencjalnych partnerek spostrzegają natomiast jedynie receptywne poczucie humoru, nie wykazując konkretnych preferencji w zakresie aktywnego poczucia humoru. Ponieważ poczucie humoru stanowi rodzaj wskaźnika posiadanych kompetencji intelektualnych, to mężczyźni starają się zwracać za jego pomocą uwagę kobiet, niemniej dla nich sama umiejętność generowania dowcipnych przekazów nie stanowi istotnego kryterium doboru partnerek. Co ważne, najwyższy poziom męskich preferencji w zakresie kobiecego receptywnego poczucia humoru i kobiecych preferencji męskiego aktywnego poczucia humoru dotyczył okoliczności randek oraz zaangażowania w długoterminowy związek, natomiast w przypadku „przygód na jedną noc” i związków krótkoterminowych międzypłciowa polaryzacja preferowanych rodzajów poczucia humoru była mniejsza, co ze względu na występowanie zjawiska zaniżania standardów w przypadku kontaktów przelotnych (np. Workman, Reader, 2014) mówi o randze tego wskaźnika w szacowaniu ogólnej jakości partnera. Z powyższymi rezultatami korespondują wyniki innego badania Bresslera i Balshine (2006), w którym odnotowano, że o ile kobiety dokonujące autoprezentacji z wykorzystaniem zabawnych wypowiedzi nie były wybierane przez mężczyzn jako pożądane potencjalne partnerki częściej niż kobiety niestosujące podczas prezentacji takich sformułowań, o tyle kobiety istotnie częściej jako potencjalnych partnerów wybierały mężczyzn, których przedstawianiu towarzyszyły zabawne sformułowania.

Zagadnienie powiązane ze sferą reprodukcji wywierania wrażenia za pomocą dzieł sztuki popularnej zostało podjęte przez Hobbsa i Gallupa (2011), którzy przeanalizowali treść 174 piosenek z gatunków country, pop oraz R’n’B, zajmujących miejsca na liście przebojów w 2009 roku. Badacze ci ustalili, że różnorodne przekazy reprodukcyjne zostały zawarte w 92% z analizowanych utworów, przy przeciętnej liczbie 5,96 przekazu na piosenkę (największa ich liczba cechowała utwory z gatunku R’n’B). Co więcej, Hobbs i Gallup porównali ze sobą liczbę odniesień reprodukcyjnych w utworach z listy przebojów i utworach losowo wybranych z tych samych albumów co notowane piosenki. W przypadku wszystkich trzech stylów muzycznych zaobserwowano istotnie wyższą liczbę wskazywanych odniesień w piosenkach z listy przebojów. Z jednej strony może to stanowić świadectwo rzeczywiście wysokiego zainteresowania odbiorców konkretnym typem przekazów, z drugiej zaś może być wyrazem pragmatyzmu artystów i producentów, którzy intencjonalnie przygotowują piosenki w sposób zwiększający ich popularność i prawdopodobieństwo komercyjnego sukcesu. W powyższym kontekście warto przywołać anegdotę opisaną przez Ozzy’ego Osbourne’a w autobiograficznej książce *I am*

Ozzy. Wokalista grupy Black Sabbath wspomina, że pragnąc zaimponować koleżankom, w latach młodzieńczych przechadzał się ulicami miasta zaopatrzony w... pusty futerał od gitary.

Kierunki rozpatrywania znaczenia sztuki w odniesieniu do zadań reprodukcyjnych można uzupełnić o aspekty osadzone w tak zwanej teorii upośledzenia (*handicap theory*; Zahawi, 1975), zgodnie z którą wskaźnikiem ogólnej jakości organizmu jest to, w jakim stopniu potrafi on sobie radzić z dodatkowymi obciążeniami. Teoria ta zakłada, że na przykład poroże łosia – kosztowne energetycznie, utrudniające poruszanie, regularnie zrzucone i odbudowywane – jest manifestacją dobrej kondycji organizmu, zdolnego do ponoszenia powyższych kosztów. Zaangażowanie w sztukę, będącą działalnością niekonieczną z punktu widzenia przeżycia, może w wypadku człowieka spełniać podobne funkcje. Na poziomie twórców zatem stanowiłaby ona świadectwo posiadania zasobów czasowych lub materialnych pozwalających na tworzenie dzieł. Na poziomie konsumentów sztuki eksponowana byłaby tutaj kondycja materialna, pozwalająca na inwestowanie części środków finansowych w dobra, których posiadanie w bezpośredni sposób nie przekłada się na wzrost dostosowania do środowiska.

Sztuka jako „efekt uboczny”

Funkcjonalne ujęcia sztuki stoją w opozycji do koncepcji Pinkera (2002), dla którego ta część ludzkiej aktywności stanowi efekt uboczny mechanizmów psychicznych wykształconych w celu radzenia sobie z konkretnymi problemami adaptacyjnymi. Wspomniany badacz zwraca uwagę, że ludzie sięgają po narkotyki, ponieważ oddziałują one na znajdujące się w układzie nerwowym receptory, które w toku ewolucji powstały bynajmniej nie w celu reagowania na egzogenne substancje chemiczne. Podobnie ludzie cieszą się smakiem tortu, choć ich mechanizmy psychiczne nie wyewoluowały w celu delektowania się ciastem, lecz reagowania na obecność w pokarmie między innymi cukrów i tłuszczu. Analogicznie oddziaływanie wytworów sztuki ma polegać po prostu na pobudzaniu ośrodków mózgowych, symulującym konfrontację z rzeczywistymi zadaniami ewolucyjnymi. Zdaniem Pinkera aby rzetelnie badać uwarunkowania psychologii sztuki, należy oddzielić ją od psychologii statusu, ponieważ w odniesieniu do dzieł aspekty artystyczne nierzadko wchodzą w relacje z aspektami prestiżowymi. Po drugie, z racji uniwersalności ludzkich mechanizmów psychicznych należy koncentrować się raczej na tym, co trafia do większości ludzi (na przykład ludowe piosenki, kryminały) niż do wybranych, wąskich kręgów. Na poparcie powyższego postulatu amerykański badacz cytuje między innymi słowa krytyk filmowej Pauline Keal, która tytuł *Kiss Kiss Bang Bang* określiła mianem najkrótszego możliwego stwierdzenia podstawowej atrakcyjności filmów, oraz opinie Richarda Lederera i Michaela Gillenlanda, według których streszczenia fabuł wielkich dzieł literatury światowej mogą przypominać dzisiejsze nagłówki tabloidów: „Nastolatki popełniają podwójne samobójstwo. Rodziny przysięgają koniec wendety” – *Romeo i Julia*; „Student przyznaje się do zamordowania siekierą lichwiarki i jej asystentki” – *Zbrodnia i kara*.

Koncepcja sztuki jako ubocznego efektu działania mechanizmów psychicznych służących do radzenia sobie z innymi zadaniami ewolucyjnymi uzyskuje wsparcie ze strony wyników badań nad poszerzonym wykorzystywaniem modułów umysłowych. Przykładowo Windhagen i współpracownicy (2012) wykazali, że ludzie należący do różnych kultur (Austriacy i Etiopczycy) w podobny sposób oceniają poziom nasycenia masek samochodowych takimi cechami jak dojrzałość (*maturity*), męskość (*maleness*) i dominacja (*dominance*). Zdaniem badaczy efekt ten jest rezultatem wykorzystywania przy określaniu cech samochodów tych samych struktur umysłowych, które aktywizują się przy ocenie cech ludzi, ponieważ maski samochodów posiadają elementy upodabniające je do ludzkich twarzy: na przykład symetrycznie rozstawione reflektory czy przypominający linię ust zderzak. Przyglądając się samochodom, jednostka ulega więc czemuś na kształt złudzenia osoby, co może być wykorzystywane choćby przez specjalistów od marketingu. Ciekawy argument przeciwko spostrzeganiu procesów związanych z obcowaniem z dziełami sztuki w kategoriach „ewolucyjnego tortu” przedstawiają natomiast Tooby i Cosmides (2001). Badacze ci pytają, dlaczego ludzie są w stanie odróżniać fikcję od rzeczywistości, jeśli reakcje człowieka obcującego na przykład z filmem przedstawiającym określoną fabułę są wyłącznie efektem wyprowadzenia w pole mechanizmów dostosowanych do zestawów bodźców spotykanych w środowisku naturalnym. Stymulacja kubków smakowych sztucznym, pozbawionym wartości odżywczych słodzikiem daje przecież realne wrażenie słodczy, a intoksykacja narkotykami może skutkować pojawianiem się halucynacji spostrzeganych jako rzeczywiste doznania; granica między życiem a fikcją sztuki jest zaś dla ludzi dostrzegalna. Sam Pinker przedstawia liczne argumenty za tym, dlaczego ludzie lubią kontakt ze sztuką naśladowczą czy złożonymi fabułami, niemniej sam fakt odróżniania rzeczywistości od fikcji zostaje u niego przyjęty zasadniczo bez namysłu nad tym, dlaczego tak się dzieje.

Zamiast podsumowania – ograniczenia podejścia ewolucyjnego oraz kierunki dalszych poszukiwań

Jak wskazano we wprowadzeniu, bardzo trudno jest podać definicję sztuki uwzględniającą wszystkie jej formy i odcienie. Próba wskazania najbardziej podstawowych przyczyn, dla których przedstawiciele naszego gatunku angażują się w działalność artystyczną oraz chętnie stają się jej odbiorcami, również stanowi wyzwanie dla współczesnych naukowców (zob. Gottschall, 2014). Z jednej strony powyższy stan rzeczy może być spostrzegany jako wyraz uświadamiania sobie przez badaczy złożoności analizowanego fenomenu, która nie pozwala na formułowanie śmiałych i jednoznacznych opinii przy obecnym stanie wiedzy, z drugiej zaś stwarzać może wrażenie, że ewolucyjne wyjaśnienia sztuki wiele mówią, lecz jednocześnie niewiele oznajmiają. Związane z psychologią ewolucyjną postulaty uczynienia jej kompleksowym ujęciem, które można odnosić do praktycznie każdej sfery ludzkiej aktywności, niewątpliwie czynią z niej ambitne przedsięwzięcie,

które jednak może być realizowane z użyciem nie w pełni przekonujących środków. W niektórych przypadkach – na przykład podczas opowiadania o możliwych warunkach życia ludzi przed dziesiątkami tysięcy lat – wyjaśnienia formułowane przez ewolucyjnie zorientowanych badaczy nie są wolne od elementów spekulacji (zob. Anderson, 2014). W innych – na przykład w sytuacji rozdzielania deklarowanych celów podejmowanych przez jednostki od celów realizowanych przez zamknięte w komórkach ciała geny i spostrzegania tych drugich jako bardziej autentyczne i prawdziwe (zob. Miller, Kanazawa, 2010) – przywołuje się skojarzenia z deterministycznie zorientowaną narracją, obecną w historii psychologii między innymi w psychoanalizie czy hormizmie. Ze względu na swój uniwersalno-nomotetyczny charakter podejście ewolucyjne może okazywać się również mało efektywne podczas odnoszenia się do pojedynczych aktów związanych z uprawianiem lub recepcją dzieł sztuki. Zdecydowanie łatwiej na gruncie opisywanej dyscypliny próbować wyjaśniać, dlaczego dany obraz, film czy piosenka są atrakcyjne bardziej dla zbiorowości niż dla konkretnego człowieka.

W artykule przedstawiono koncepcje z obszaru psychologii ewolucyjnej dostarczające wyjaśnień, dlaczego ludzie angażują się w działalność artystyczną oraz które kompetencje poznawcze, emocjonalne i społeczne stanowią konieczne warunki pojawienia się w repertuarze przedstawicieli naszego gatunku aktywności związanej ze sztuką. Zaprezentowane ujęcia nie wyczerpują jednak całości wskazywanego zagadnienia. W końcowej zatem części tekstu warto wymienić wątki zaniechane ze względu na nieubłagane ograniczoną objętość artykułu, takie jak: kwestia istnienia manifestujących się w dziełach sztuki, uniwersalnych i biologicznie uwarunkowanych kanonów piękna ludzkiego ciała, dotyczących nie tylko jego wzrostu, wagi i proporcji, ale również aspektów związanych między innymi z symetrią, pigmentacją i owłosieniem (zob. Pawłowski, 2009), koncepcja replikatorów kulturowych (Dawkins, 2003; Blackmore, 2002; zob. również: Kaczmarzyk, 2012), której podstawowe pojęcie – mem – przeniknęło ze sfery naukowych analiz do codziennego języka popkultury, czy dająca się dobrze zilustrować treścią wiersza Zbigniewa Herberta *Potęga smaku* koncepcja wrodzonych modułów moralnych (Haidt, Joseph, 2004), zakładająca wykorzystywanie podczas dokonywania ocen aksjologicznych modułów powstałych do radzenia sobie z podstawowymi zadaniami adaptacyjnymi (wedle której wstręt odczuwany podczas kontaktu z bulwersującym dziełem jest tą samą emocją, którą odczuwa się podczas spożywania niesmacznego pokarmu). Nie poruszono również kwestii posługiwania się kategorią piękna w innych niż sztuka, wysoce zaawansowanych obszarach aktywności. Mowa tu przede wszystkim o używaniu estetycznych odniesień w kontekście teorii matematycznych i fizycznych, które w opinii osób obcujących z nimi nierzadko zawierają w sobie piękno wynikające z wzajemnych relacji zawartych w nich struktur i pojęć (np. Kragh, 2016). Czy i w tym wypadku ocena estetyczna jest doświadczana na podstawie biologicznie uwarunkowanych kryteriów? Czytelnik zachęca się do eksploracji wspomnianych zagadnień, w których być może także ujawniają się ewolucyjne uwarunkowania ludzkiej sfery psychicznej.

Bibliografia

- Anderson, A. (2014). We are Stone Age thinkers. W: J. Brockman (red.), *What scientific idea is ready for retirement?* Pozyskano z <https://www.edge.org/responses/what-scientific-idea-is-ready-for-retirement> (Dostęp 10-maja-2016).
- Barbour, I.G. (2015). *Mity, modele, paradygmaty. Studium porównawcze nauk przyrodniczych i religii*, przeł. M. Krośniak. Kraków: Copernicus Center Press.
- Baron-Cohen, S. (2014). *Teoria zła*, przeł. A. Nowak. Sopot: Smak Słowa.
- Baron-Cohen, S., Ashwin, E., Ashwin, C., Tavassoli, T., Chakrabarti, B. (2009). Talent in autism: Hyper-systemizing, hyper-attention to detail and sensory hypersensitivity. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 364, 1377–1383.
- Blackmore, S. (2002). *Maszyna memowa*, przeł. N. Radomski. Poznań: Rebis.
- Blakemore, S.J., Frith, U. (2008). *Jak uczy się mózg*, przeł. R. Andruszko. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Boyer, P. (2003). Religious thought and behavior as by-products of brain function. *Trends in Cognitive Sciences*, 7(3), 119–124.
- Boyer, P. (2007). *I człowiek stworzył bogów... Jak powstała religia*, przeł. K. Szeżyńska-Mańkowiak. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Bressler, E.R., Balshine, S. (2006). The influence of humor on desirability. *Evolution and Human Behavior*, 27, 29–39.
- Bressler, E.R., Martin, R.A., Balshine, S. (2006). Production and appreciation of humor as sexually selected traits. *Evolution and Human Behavior*, 27, 121–130.
- Brożek, B., Hohol, M. (2014). *Umysł matematyczny*. Kraków: Copernicus Center Press.
- Buss, D.M. (2001). *Psychologia ewolucyjna*, przeł. M. Orski. Gdańsk: GWP.
- Chang, Ch.Y., Chen, P.K. (2005). Human response to window views and indoor plants in the workplace. *Hortscience*, 40(5), 1354–1359.
- Craig, J., Baron-Cohen, S. (1999). Creativity and imagination in autism and Asperger syndrome. *Journal of Autism and Development Disorders*, 29(4), 319–326.
- Dawkins, R. (2003). *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Dunbar, R. (2014). *Nowa historia ewolucji człowieka*, przeł. B. Kucharzyk. Kraków: Copernicus Center Press.
- Dunbar, R. (2015). *Człowiek. Biografia*, przeł. Ł. Lamża. Kraków: Copernicus Center Press.
- Eliasz, A. (2005). Psychologia ekologiczna. W: J. Strelau (red.), *Psychologia. Podręcznik akademicki. T. 3* (s. 405–440). Gdańsk: GWP.
- Fromm, E. (2011). *Niech się stanie człowiek. Z psychologii etyki*, przeł. R. Saciuk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gazzaniga, M. (2011). *Istota człowieczeństwa. Co czyni nas wyjątkowymi*, przeł. A. Nowak. Sopot: Smak Słowa.
- Gottschall, J. (2014). There can be no science of art. W: J. Brockman (red.), *What scientific idea is ready for retirement?* Pozyskano z <https://www.edge.org/responses/what-scientific-idea-is-ready-for-retirement> (Dostęp 10-maja-2016).
- Grobler, A. (2006). *Metodologia nauk*. Kraków: Aureus – Znak.
- Guttman, B.S. (2008). *Ewolucjonizm. Co warto wiedzieć*, przeł. J. Klag. Gliwice: Wydawnictwo CKA.

- Hagen, E., Bryant, G. (2003). Music and Dance as a coalition signaling system. *Human Nature*, 14(1), 21–51.
- Hagerhall, C.M., Purcell, T., Taylor, R. (2004). Fractal dimension of landscape silhouette outlines as a predictor of landscape preferences. *Journal of Environmental Psychology*, 24, 247–255.
- Haidt, J., Joseph, C. (2004). Intuitive ethics: How innately prepared intuitions generate culturally variable virtues. *Daedalus*, jesień, 55–66.
- Hobbs, D.R., Gallup, G.G. (2011). Songs as a medium for embedded reproductive messages. *Evolutionary Psychology*, 9(3), 390–416.
- Hurley, M.W., Dennett, D.C., Adams Jr., R.B. (2016). *Filozofia dowcipu. Humor jako siła napędowa umysłu*, przeł. R. Śmietana. Kraków: Copernicus Center Press.
- Kaczmarzyk, M. (2012). *Zielony mem*. Mikołów: Śląski Ogród Botaniczny.
- Kirschner, S., Tomasello, M. (2010). Joint music making promotes prosocial behavior in 4-year-old children. *Evolution and Human Behavior*, 31, 354–364.
- Kragh, H. (2016). *Wielkie spekulacje*, przeł. T. Lanczewski. Kraków: Copernicus Center Press.
- Liu, M.J., Shih, W.L., Ma, L.Y. (2011). Are children with Asperger syndrome creative in divergent thinking and feeling? A brief report. *Research in Autism Spectrum Disorders*, 5(1), 294–298.
- Miller, A.S., Kanazawa, S. (2010). *Dlaczego piękni ludzie mają więcej córek*. Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Miller, G. (2004). *Umysł w zalotach*. Poznań: Rebis.
- Miller, G. (2010). *Teoria szpanu*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Norman, D.A. (2004). Introduction to this special section on beauty, goodness, and usability. *Human-Computer Interaction*, 19, 311–318.
- Pawłowski, B. (2009). *Biologia atrakcyjności człowieka*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Pinker, S. (2002). *Jak działa umysł?*, przeł. M. Koraszewska. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Sprott, J.C. (2004). Can a monkey with a computer create art? *Nonlinear Dynamics, Psychology, and Life Sciences*, 8(1), 103–114.
- Tatarkiewicz, W. (2011). *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Taylor, R.P. (2002). Order in Pollock's Chaos. *Scientific American*, 12, 116–121.
- Taylor, R.P. (2006). Reduction of physiological stress using fractal art and architecture. *Leonardo*, 39(3), 245–251.
- Tooby, J., Cosmides, L. (2001). Does beauty build adapted minds? Toward an evolutionary theory of aesthetics, fiction and the arts. *Substance*, 94/95, 6–27.
- Ulrich, R.S. (1979). Visual landscapes and psychological well-being. *Landscape research*, 4(1), 17–23.
- Ulrich, R.S. (1984). View through a window may influence recovery from surgery. *Science*, 224, 420–421.
- Wilson, E.O. (2011). *Konsiliencja. Jedność wiedzy*, przeł. J. Mikos. Poznań: Zysk i S-ka.
- Windhagen, S., Bookstein, F.L., Grammer, K., Oberzaucher, E., Said, H., Slice, D.E., Thorstensen, T., Schaefer, K. (2012). "Cars have their own faces": Cross-cultural ratings of car shapes in biological (stereotypical) terms. *Evolution and Human Behavior*, 33, 109–120.

- Workman, L., Reader, W. (2014). *Evolutionary Psychology: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wróbel, S. (2010). *Umysł, gramatyka, ewolucja. Wykłady z filozofii umysłu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Zahawi, A. (1975). Mate selection: A selection for a handicap. *Journal of Theoretical Biology*, 53, 205–214.

„Wynagrodzenie autorskie sfinansowane zostało przez Stowarzyszenie Zbiorowego Zarządzania Prawami Autorskimi Twórców Dzieł Naukowych i Technicznych KOPIPOL z siedzibą w Kielcach z opłat uzyskanych na podstawie art. 20 oraz art. 20¹ ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych”.