

## A R T Y K U Ł Y I R O Z P R A W Y

PIOTR M. SĘKOWSKI

Europejskie Regionalne Centrum Ekohydrologii Polskiej Akademii Nauk w Łodzi  
Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego

## KŁOPOTY Z EWOLUCJĄ SZTUKI

## ANALIZA KONCEPCJI INSTYNKTU SZTUKI DENISA DUTTONA

## PRZYSZŁOŚĆ HUMANISTYKI

Denis Dutton przedstawia w swojej książce *Instynkt sztuki* (2019) teorię ewolucyjnej genetyki sztuki. O książce tej, jak czytamy na okładce, Steven Pinker powiedział, że „wyznacza przyszłość humanistyki”. Korzystając z narzędzi eksplikacyjnych, jakie oferuje darwinowska teoria ewolucji, a szczególnie inspirowana nią psychologia ewolucyjna, stara się Dutton odpowiedzieć na pytanie o pochodzenie sztuki. Sama idea nie jest tu nowa. Wątki ewolucyjnej genetyki kultury czy sztuki, tudzież próby powiązania ich powstania z antropogenezą, podejmowało wielu badaczy różnych proweniencji skupionych wokół szeroko rozumianego paradygmatu ewolucyjnego. Są wśród nich biolodzy, antropolodzy kultury, psychologowie, filozofowie. Autorzy ci (zob. np. Leroi-Gourhan 1968; Chmielewski 1988; Lorenz 1977, 1996; Miller 2004; Pinker 2005; Wolański 2006; Piątek 2007; Morriss-Kay 2010; Wilson 2016 i wielu innych) poszukują odpowiedzi na pytanie o przyczyny i mechanizmy, dla których z biologicznie uporządkowanej przyrody wyłoniły się struktury kulturowe, których jedną z pochodnych jest właśnie sztuka. Rzecz ta jest dyskutowana w zasadzie od zarania biologicznego ewolucjonizmu i sam Karol Darwin w swych pismach podej-

mował zagadnienie ewolucyjnego uwarunkowania kultury (Dutton 2019, s. 41). Jest to problem możliwości redukcji społecznego i kulturowego wymiaru istnienia populacji ludzkich do ich wymiaru biologicznego, innymi słowy zagadnienie możliwości ewentualnej dedukcji porządku społecznego i kulturowego z porządku biologicznego. Nie wydaje się, iżby taka dedukcja bezwyjątkowo się powiodła, ani nawet by była w ogóle możliwa w tym sensie, że dałaby wyczerpujące wyjaśnienie, które nie wymaga uzupełnienia wiedzy biologicznej teoriami z zakresu nauk społecznych czy nauk o kulturze. Socjologiczne i kulturowe wymiary istnienia populacji ludzkich wydają się na tyle samodzielne, że generują pewne własne prawa porządkujące, które zwrotnie modyfikują parametry tych poziomów uporządkowania populacji (Wolański 2006, s. 143–144). Jednak zważywszy na korelacje między systemami społecznymi i kulturowymi a biologicznymi parametrami populacji ludzkich i ich środowisk (Wolański 2006, s. 153–156), trudno przypuścić, że społeczne i kulturowe formy istnienia populacji ludzkich są zupełnie wolne od uwarunkowań biologicznych. Trudno przesądzić, w którym kierunku poprowadzi nas rozwój nauk. Rozsądnie będzie chyba suponować, że — potocznie mówiąc — prawda leży gdzieś pośrodku, to znaczy, że obie grupy czynników odegrały istotną rolę w powstaniu struktur kulturowych. Bez względu na rozwiązanie tej kwestii, zważywszy też, że zagadnienie pozostaje dziś nierozstrzygnięte, zasadne jest badanie obu możliwości. Na rzecz niezbywalności perspektywy biologicznej przemawia fakt, że — wykluczony ingerencje sił nadprzyrodzonych tudzież pozaziemskich cywilizacji — rozpoznania domagają się przyczyny, z powodu których na gruncie czysto biologicznie uporządkowanej przyrody ożywionej poczęły w pewnym momencie historii naturalnej wyłaniać się zjawiska socjalne i kulturowe — bo, że do pewnego momentu w historii Ziemi nie było społeczeństw i kultur, a od pewnego czasu są, to nie ulega wątpliwości. Pierwszy impuls pochodził tu niewątpliwie z biologii — musiały wystąpić jakieś specyficzne dyspozycje kognitywne i warunki, które sprzyjały ich dalszej propagacji i ewolucji w populacjach ludzkich, aż w końcu pojawiła się sztuka, jaką znamy dzisiaj.

W tym sensie uwzględnienie wymiaru biologicznego jest niezbędne do uzyskania pełnego obrazu historii sztuki jako przedsięwzięcia specyficznie ludzkiego. Nie mam tu jednak na celu przedstawienia teorii genezy sztuki w perspektywie biologicznej, przerasta to bowiem ramy skromnego tekstu. Celem moim jest eksplikacja szczególnego rodzaju problemów konceptualnych i metodologicznych, które wiążą się z Duttonowskimi badaniami nad biologicznym uwarunkowaniem sztuki. Problemy te, co bardzo istotne, wynikają najogólniej mówiąc z nieprzystawalności współ-

czesnej siatki pojęć opisujących kulturę do opisu jej wyłaniania się w procesie antropogenezy. Objawiają się natomiast nie tyle nawet w konfrontacji koncepcji ewolucyjnych z innymi teoriami, ale wewnątrz samych tych koncepcji, w postaci napięć, wręcz sprzeczności i nieuniknionych nieostrości. Tak też dalsza analiza jest badaniem koncepcji Duttona, a konkretnie — jej centralnego pojęcia — *instynktu sztuki*, pod kątem wewnętrznej spójności. Niespójności i nieostrości uwikłane w koncepcje ewolucyjne mogą być brzemiennie w skutki, jeśli nie zostaną uświadomione. Dlatego konieczna jest analiza, która wskazuje newralgiczne punkty teoretyczne, w których łatwo o nieuzasadnione i pochopne uogólnienia. Tym bardziej że wbrew zamierzeniu Duttona pojęcie instynktu sztuki, jak się wydaje, wyprowadza ewolucję zachowań twórczych poza działanie mechanizmów czysto biologicznych.

#### SZTUKA JAKO ZJAWISKO NATURALNE

Sztuka jest zjawiskiem bardzo problematycznym ewolucyjnie, bo trudno wskazać jakieś bezdyskusyjne korzyści z niej płynące, zwłaszcza u zarania antropogenezy, gdy ważyły się losy naszych przodków, a przetrwanie nie zależało od sukcesu artystycznego, ale od zdobycia pokarmu, uniknięcia drapieżnika i prokreacji. Można więc poszukiwać jakichś korzyści płynących z artystycznych inklinacji praludzi (korzyści, które napędzały dobór w kierunku ewolucji zachowań artystycznych), ale należy też postawić hipotezę, że artystyczne zainteresowania człowieka są sprzężone z innymi cechami bardzo ewolucyjnie opłacalnymi, innymi słowy, że sztuka jest produktem ubocznym ewolucji, stosunkowo małym kosztem wysoce opłacalnej inwestycji. Dutton (2019, s. 161) zwraca uwagę na ten problem. Zagadnienie to stawia raczej *ad auctoritatem* niż wskutek własnej analizy, a nawiązuje do Stephena J. Goulda (Dutton 2019, s. 163; por. Gould, Lewontin 2011) i Stevena Pinkera (Dutton 2019, s. 167; por. Pinker 2002, 2005). Przywołuje tu „podręcznikowy” — jak go nazywa (Dutton 2019, s. 162) — przykład z kolorem kości. Biały kolor kości nie ma znaczenia przystosowawczego, wynika on z obecności w tkance kostnej związków wapnia, które nadają im biały kolor. Obecność tych związków jest biologicznie kluczowa, bo nadaje tkance ważne z punktu widzenia jej funkcji właściwości mechaniczne. To właściwości mechaniczne mają biologiczne znaczenie, kolor nie jest ważny i gdyby sole wapnia opalizowały, nasze kości byłyby koloru tęczy. W tym sensie kolor jest produktem ubocznym. Aczkolwiek trafny, przykład Duttona słyca jednak zagadnienie i może mylnie sugerować, że produktem ubocznym jest wyłącznie pewien aspekt

przystosowawczo istotnej cechy blisko z nią związany. Biologia pokazuje natomiast coś więcej, że „produkt uboczny” może być bardzo odległy od „produktu właściwego”, ale sprzężony genetycznie. Tak na przykład niektóre badania wskazują na powiązanie płodności kobiet, liczby potomstwa i immunologii z męskim homoseksualizmem (zob. Blanchard 2004; Bogaert i in. 2017). W ten sposób istnieje możliwość, że sztuka jest sprzężona genetycznie z jakąś cechą zupełnie co do swej istoty odległą od niej.

Dutton zakreśla ramy poszukiwań, wskazując dwa skrajne bieguny ewolucyjnych scenariuszy — antyadaptacjonizm i hiperadaptacjonizm (Dutton 2019, s. 167) i w zakresie wyznaczonym tymi ewentualnościami poszukuje rozwiązania wolnego od trudności obu ekstremów. Przy tym za Geoffreyem Millerem (2004) istotną (acz nie wyłączną) rolę przypisuje działaniu doboru płciowego (Dutton 2019, s. 233–234, 250, 384). Antyadaptacjonizm odmawia kulturze ewolucyjnego podłoża. Hiperadaptacjonizm przeciwnie — w każdym jej przejawie widzi produkt postępującego w toku ewolucji dostosowania. Starając się wyważyć pomiędzy obiema teoretycznymi możliwościami, Dutton z jednej strony stwierdza wprost, że „kategoria produktów ubocznych prawdopodobnie klasyfikuje sztukę najtrafniej” (Dutton 2019, s. 161), ale z drugiej strony równie eksplicytnie podkreśla, że „sztuka nie powinna być również sprowadzana do produktu ubocznego połączenia ludzkiej biologii i kultury” (Dutton 2019, s. 178). Można sądzić, że popada tu w rażącą sprzeczność. Sprzeczność ta jest jednak wyłącznie nominalna i znika w kontekście całości wywodu. Z pomocą przychodzi kluczowe w narracji Duttona pojęcie instynktu sztuki. Produktem ewolucji jest bowiem nie sama sztuka, ale tytułowy instynkt sztuki. Znaczenie tego rozróżnienia jest kluczowe dla całej koncepcji, w której instynkt sztuki jest pojęciem centralnym. Jakkolwiek jednak usuwa ono rzeczoną sprzeczność i jej podobne, generuje też jednocześnie szereg teoretycznych trudności.

Przez strukturę ewolucyjnie uwarunkowaną rozumie Dutton cechy biologiczne i psychologiczne, nie zaś funkcjonalnie niezwiązane z organizmem wytwory człowieka, które produkuje on pod wpływem twórczych impulsów. O ile więc skłonności twórcze mogą być rozpatrywane w kategoriach biologicznego uwarunkowania — tu właśnie pojawia się pojęcie instynktu sztuki, czyli zespołu szeroko rozumianych popędów, które kierują człowieka w stronę sztuki — o tyle produkt tych skłonności, wytwory powstałe wskutek intencjonalnego działania motywowanego artystycznym instynktem trudno nazwać ewolucyjnie uwarunkowanymi (Dutton 2019, s. 168). W konsekwencji okazuje się, że ów instynkt mógł wyewoluować jako produkt uboczny, nie znaczy to jednak, że produktem ubocznym

jest sztuka. Sztuka bowiem jest — a przynajmniej może być tak pojmowana w kontekście całej koncepcji — celowym wytworem człowieka, którego produkcji podejmuje się on dla zaspokojenia własnych potrzeb (oddzielną kwestią jest pytanie, w jakim stopniu u ewolucyjnego zarania twórczości celowość ta jest uświadomiona). Potrzeby te można uznać za niezwiązany z biologicznym ultimatum życia i śmierci kaprys, lecz i to nie wyklucza, że ów kaprys jest czymś silnie wdrukowanym w naturę ludzką przez biologię ani że produkcja artystyczna jest świadomym działaniem człowieka, zorientowanym teleologicznie. „Dla darwinowskich estetyków pytanie brzmi: w jaki sposób autentyczne adaptacje mogą wpływać lub tłumaczyć zdolności i preferencje [...]” (Dutton 2019, s. 169).

Pozorną sprzeczność, jaka wkradła się w wykład Duttona, rozwiązuje więc precyzacja pojęć<sup>1</sup>. Jednym słowem skutek procesów biologicznych mógł wyewoluować instynkt sztuki. Sama sztuka natomiast — rozumiana jako suma dzieł sztuki — w ogóle nie może być rozpatrywana jako produkt ewolucji (chyba że wyłącznie pośrednio), jest bowiem raczej celowym produktem człowieka, który szuka sposobów zaspokojenia instynktownych potrzeb lub po prostu wraz z rozwojem świadomości nie tylko doświadcza przyjemności, ale poszukuje metod, by samemu jej sobie dostarczać. Problem możliwej przypadkowości sztuki rozpada się zatem na dwie osobne i w sumie dość różne kwestie: po pierwsze, czy instynkt sztuki jest adaptacją, czy ewolucyjnym przypadkiem, produktem ubocznym, czy skutkiem doboru płciowego; i po drugie, czy należy temu instynktowi sztuki ulegać, czy zaspokajanie go, choć celowe, jest sensowne i ma jakieś ponad-egoistyczne znaczenie, czy być może — zważywszy, że nie zawsze uleganie instynktom popłaca — roztropniej byłoby zachować ascezę i wyrzec się biologicznie irrelevantnych przyjemności? To rozgałęzienie unieważnia jednak kategoryzację sztuki jako produktu przypadkowego, która wydaje się Duttonowi (2019, s. 161) tak trafna. Sztuka, skoro w ogóle nie jest produktem ewolucji, nie może być jej produktem przypadkowym. *De facto* problem sztuki w ogóle zostaje tu odsunięty na margines i zastąpiony problemem instynktu sztuki. Ponadto zaś pytanie o zasadność działań artystycznych — skoro sztuka, jako praktyka, jest wyborem — staje się pytaniem etycznym.

Wydaje się, że są to konieczne, implikowane przez koncepcję Duttona pytania i problemy, których on sam nie stawia tak analitycznie (o ile w ogóle), pozostawiając je raczej refleksji tego czytelnika, który zechce

---

<sup>1</sup> Brak pojęciowej precyzji często jest przyczyną podobnych „paradoksów”, których paradoksalność okazuje się wyłącznie pozorna (zob. Łukowski 2006, s. 174).

sięgnąć wyobraźnią poza ostatnią stronicę książki, na której Dutton cokolwiek nagle urywa swój wywód. Owszem wyraźnie stwierdza, że estetyka darwinowska interesuje się przede wszystkim relacją między adaptacjami a preferencjami dyktowanymi instynktem (Dutton 2019, s. 169), sprowadza jednak zagadnienie do dość ogólnikowo postawionej kwestii, bez systematycznego rozbioru sprawy na szereg węższych problemów, i pomija — przynajmniej na poziomie sformułowania problemu — rolę nie-adaptacyjnego dziedzictwa antropogenezy w kształtowaniu się realizacji artystycznych. A przy tym gros uwagi skupia jednak na poszukiwaniu ewolucyjnego wyjaśnienia instynktu, nie zaś instynktowego wyjaśnienia preferencji. Jakby nie zauważał, że wskutek rozróżnienia pomiędzy sztuką i instynktem sztuki sam formułuje dwa zagadnienia domagające się odrębnego badania.

#### ANALIZA

Postulowane przez Duttona pojęcie „instynkt sztuki” nie jest tworem jednorodnym, jakimś prostym popędem. Przeciwnie, obejmuje złożony, a wręcz — jak zauważa sam autor (Dutton 2019, s. 33) — chaotyczny zespół skłonności. Heterogeniczność instynktu sztuki jest być może przyczyną, dla której sam świat sztuki nie jest jednorodny i funkcjonują w nim przeciwne, nieraz wręcz sprzeczne tendencje. Pisze Dutton (2019, s. 33), że na ów instynkt sztuki składa się szereg „pod-instynktów”, form reaktywności na zmiany środowiska, na zagrożenia i możliwości, jakie ono stwarza, na walory estetyczne, bodźce seksualne i stosunki ekonomiczne. Wobec tej niejednorodności rodzi się pytanie, czy pojęcie instynktu sztuki ma w ogóle rację bytu? Czy nie jest zbyt arbitralne? Dookreślenie „sztuki” w nazwie „instynkt sztuki” sugeruje bowiem, jakby sztuka stanowiła pewną klamrę spinającą partykularne, różnorodne instynkty i skłonności, i nadawała ich wektorom wspólny zwrot, tak by splotły się w ów jeden zwarty instynkt sztuki, jakby sztuka była wpisana w ów instynkt jako konstytuująca go zasada. Pojęcie to okazuje się więc ukute poprzez rzutowanie współczesnego nam pojęcia sztuki — i to pojęcia mocnego, sztuki jako tworu ontologicznie jednorodnego — na procesy antropogenezy. W skrajnej interpretacji Duttonowskiego pojęcia sztuka jawić się może wręcz jako przyczyna celowa rzeczonych odruchów, jako swego rodzaju *entelechia*, ku której miałyby się one zwracać, jakby była nam *a priori* wytyczona jako cel, w którym ogniskują się popędy stanowiące instynkt sztuki. I bez znaczenia pozostałoby, czy owo *a priori* jest biologicznej, czy może metafizycznej natury. Taka interpretacja wykluczona jest jednak

przez sam charakter ewolucji, która z natury jest procesem nieteleologicznym, a wyjaśnianie celowościowe możliwe jest jedynie jako skrót myślowy (Krzanowska, Łomnicki 2002, s. 347–348).

Tymczasem — właśnie na podstawie argumentacji Duttona (2019, s. 375) — sztuka jawi się jako w dużej mierze projekt człowieka, nie zaś jakiś metafizycznie usankcjonowany rodzaj naturalny, którego urzeczywistnienia człowiek się podejmuje. Skoro zespół instynktów tworzących instynkt sztuki jest tak niespójny, trudno mówić o tymże instynkcie sztuki jako faktycznie jednorodnym i koherentnym w swych zwrotach. Sama ogromna różnorodność wytworów rzeczonoego instynktu niezbitnie wskazuje, jak bardzo musi być on wewnątrznie nie-homogenny. Innymi słowy pojęcie instynktu sztuki, ponieważ ukazuje pewien zespół instynktów jako jednorodny i ukierunkowany na określone działanie, możliwe jest do sformułowania wyłącznie w populacji, która wytworzyła sztukę, a wcześniej społeczne formy istnienia. Jeśli jednak sztuka jest tylko akcydentalną, niekonieczną i społecznie uwarunkowaną formą zagospodarowania instynktów odziedziczonych w spadku po biologicznej ewolucji (a jako przypadkową, chętnie kategoryzuje ją Dutton), okaże się, że pojęcie instynktu sztuki trafia w próżnię, postuluje byt fikcyjny, łączy w jedno zespół cech, które nie są powiązane tak długo, jak długo nie zostaną wspólnie zagospodarowane w praktyce artystycznej. Tego rodzaju byt nie mógł natomiast podlegać selekcji, skoro był tylko zbiorem niepowiązanych popędów. Selekcji mogły podlegać wszystkie te instynkty z osobna, ale nie ich „chaotyczny” zbiór. Stanowi to — przy ścisłej analizie — najsłabszy punkt koncepcji Duttona. Wprowadzone przezeń pojęcie instynktu sztuki w kontekście całego wywodu — który zmierza przeciw do wyjaśniania ewolucyjnego — prowadzi bowiem do wniosku, że instynkt ten nie mógł podlegać ewolucji i w ogóle nie istniał, a do wyobrażenia możliwy jest dopiero dzisiaj, kiedy ten „chaotyczny” nieużytek instynktów, który stracił już być może jakiegokolwiek znaczenie *stricte* biologiczne, zagospodarowaliśmy w ten a nie inny sposób. Dopiero teraz, kiedy sztuka stała się już praktyką społeczną, za którą stoją różnorodne instynkty, możliwa jest wspólna ewolucja tych instynktów zapośredniczona w selekcji wytworów artystycznych i talentów przez warunki środowiska społecznego i kulturowego — tak jak geny, często znajdujące się bardzo daleko od siebie na nici DNA, mogą ewoluować wspólnie, jeśli razem warunkują jedną cechę, bo to cecha jest medium, które selekcji daje dostęp do genotypów — odcinki „śmieciowe” w DNA nie podlegają selekcji w konfrontacji ze środowiskiem, nie podlegają bowiem ekspresji w postaci cech, które mogą okazać się przydatne lub nie.

Wziąwszy jednak pod uwagę te niejednorodności, a jednocześnie traktując serio zasadę życzliwej interpretacji, należy stwierdzić, że instynkt sztuki jest wygodnym pojęciem, które pozwala w klarowny i łatwy sposób uchwycić zawilości ewolucji zachowań twórczych, ale — i dla właściwego zrozumienia trzeba o tym pamiętać — jest zarazem pojęciem sformułowanym *post factum*, pojęciem roboczym, zbudowanym z perspektywy skutku, któremu nie musi koniecznie odpowiadać jakaś ontologicznie tożsama struktura w naturze ludzkiej czy psychice i ku któremu to skutkowi nie był ów instynkt zwrócony w trakcie ewolucji. Tego rodzaju pojęcia mogą błędnie sugerować, jakoby wszystkie wydarzenia, które doprowadziły do badanego skutku, były na ten skutek ukierunkowane, chociaż w istocie rzeczy nic nie stoi na przeszkodzie, żeby każde zajście w ewolucyjnym łańcuchu przyczyn było tylko przypadkowe. W tym sensie, choć *post rem* pojęcie instynktu sztuki może okazać się wydajne w opisie niektórych wątków antropogenezy, to nie odpowiada rzeczywistemu biegowi ewolucji, gdy spojrzemy nań *ante rem*<sup>2</sup>. Jest bardzo wątpliwe, czy instynkt sztuki (skoro jest arbitralnie wytyczonym zbiorem popędów) mógł być przedmiotem działania doboru naturalnego. A jeśli nie był, to niemożliwa była selekcja na zachowania twórcze. Nie można też powiedzieć, że sztuka jest produktem ubocznym, albowiem w ogóle nie jest wytworem ewolucji w mocnym, adaptacyjnym sensie. Sztuka, jako wytwór człowieka, jest więc raczej tym, co człowiek zrobił z nieuporządkowanym zasobem instynktów, które odziedziczył jako artefakty selekcji na inne, adaptacyjnie istotne sprawności. Ów zbiór instynktów być może jest przypadkowy, ale rozstrzygnięcie tej kwestii nie pociąga za sobą rozstrzygnięcia pytania o przypadkowość czy uboczność sztuki — to pytanie pozostaje nadal otwarte. Człowiek w toku antropogenezy napotkał w sobie samym pewien zasób instynktów, skłonności i potrzeb, które dopiero zagospodarowywał na różne sposoby. Spośród tej różnorodności sposobów między innymi te artystyczne zachowały się po dziś dzień, być może wskutek działania jakiejś formy selekcji, doboru płciowego i selekcji w środowisku społecznym. W ten sposób sztuka byłaby już praktyką, która wymyka

---

<sup>2</sup> Nie byłby to problem nowy w biologii ewolucyjnej, z podobnym zagadnieniem zmagają się bowiem biologowie w ramach tworzenia systematyki i badań filogenetycznych — często okazuje się, że bardzo funkcjonalne, systematyczne klasyfikacje organizmów odbiegają od uporządkowania, które wynika z relacji filogenetycznych, czyli związków pokrewieństwa pomiędzy populacjami. Postulatowi Willego Henniga, by systematyka odpowiadała filogenetyce, nie zawsze da się sprostać (Futuyma 2008, s. 45–46). Jeśli problem ten dotyka dziedzin tak ścisłych jak systematyka i filogenetyka, to bardzo prawdopodobne, że dotyczyć będzie psychologii ewolucyjnej i biohumanistyki.



się działaniu selekcji naturalnej ku doborowi płciowemu i procesom społecznym.

### KONSEKWENCJE

Czynniki warunkujące ewolucję danej cechy, jak również funkcja samej cechy, mogą ulegać zmianie w toku ewolucji (Futuyma 2008, s. 263–264). Oznacza to, że instynkt sztuki, co zostało wykazane wyżej drogą analizy, mógł ewoluować drogami nader krętymi, które bynajmniej nie zmierzały do wyewoluowania dyspozycji artystycznych. Zdanie to może się wydawać niespójne, ale nie jest takie, gdy przyjmiemy, że instynkt sztuki jest li tylko skrótem myślowym, i gdy mówimy o jego ewolucji, nie mamy na myśli serii czynników selekcyjnych, które w kolejnych pokoleniach na przestrzeni całej antropogenezy prowadziły do niejako z góry określonego celu, ale historię być może niezwiązanych teleologicznie ze skutkiem przemian ewolucyjnych, które przez społeczne praktyki życia zostały w określony sposób wykorzystane. W konsekwencji poszukiwanie ewolucyjnych przyczyn instynktu sztuki (zatem pośrednio również samej sztuki) może być chybione na poziomie założeń metodologicznych. Jedyne co w takiej sytuacji dałoby się uzyskać, to rekonstrukcja fragmentu historii naturalnej. Taka rekonstrukcja poinformowałaby nas, jaką drogą doszliśmy, jako gatunek, do praktyki artystycznej, ale nie, jak ta praktyka jest uwarunkowana biologicznie — być może bowiem w ogóle nie jest, być może jest li tylko konwencjonalną formą zagospodarowania własnej biologii, która wyewoluowała tak a nie inaczej dla zupełnie innych przyczyn i na przykład straciła pierwotną funkcję. Dla estetyka darwinowskiego jest to prawdopodobnie konkluzja nader niepokojąca, niemniej absolutnie zgodna z współczesnym stanem badań ewolucyjnych — „stan danej cechy może być konsekwencją filogenezy, a nie adaptacji” (Futuyma 2008, s. 263).

Jednak skoro rozróżniamy ściśle instynkt sztuki i sztukę, a sztukę pojmujemy jako praktykę zagospodarowania własnego biologicznego dziedzictwa (por. Dutton 2019, s. 168–169), to zjawiska te lokują się na różnych poziomach. Instynkt sztuki wydaje się bliższy poziomowi biologicznemu, praktyka artystyczna z kolei wpisuje się w poziom kulturowy. Na różnych poziomach organizacji natomiast mogą działać zupełnie różne czynniki warunkujące ewolucyjne przebiegi na przestrzeni pokoleń (Wolański 2006, s. 153). Możliwe jest nawet, że to, co rozważane w perspektywie poziomu niższego wydaje się niezrozumiałe, okazuje się sensowne, gdy rozważone będzie w kontekście poziomu wyższego. Z perspektywy milionoleci ewolucji twór taki jak instynkt sztuki wydawać się

może kuriozum — gdy na przykład porównamy złożoność kultury ludzkiej z meduzą parzydełkowca *Aurelia aurita*, która nie wykształciła kultury, a wcale dobrze stawia czoło stresowi środowiskowemu. W tej perspektywie kultura zda się całkowicie nadmiarowa. Ale staje się ów instykt sztuki zrozumiałą, gdy zawężą się perspektywę ze spojrzenia w kategoriach całych linii fyletycznych w ich relacji ze środowiskiem do spojrzenia na procesy zachodzące wewnątrz populacji reprezentujących poszczególną linię (por. Wolański 2006, s. 153). Gdy zawężymy perspektywę jeszcze bardziej i przyjrzymy się, jak funkcjonuje sztuka w strukturach społeczeństw ludzkich, w aspekcie kojarzenia czy ekonomii, to okaże się, że jej uprawianie bardzo często jest atraktantem dla potencjalnego partnera, sposobem pozyskiwania środków na życie, a w niektórych wypadkach prowadzi do ogromnego sukcesu finansowego i zyskania prestiżu społecznego, może stanowić medium wychowania i metodę przystosowania do warunków społecznych, a w ten sposób przełożyć się na sukces prokreacyjny, ów bowiem, jak i przeżywalność potomstwa, w przypadku ludzi zależy od sprawności poczynania sobie nie tylko w środowisku naturalnym, ale i społecznym. W ten sposób to, co w kontekście środowiska naturalnego wydaje się absurdem, swoistą kontradaptacją, staje się adaptacją w kontekście środowiska społecznego.

Mamy tu więc dwa komplementarne zjawiska — diachroniczne i synchroniczne. Diachroniczne związane jest z perspektywą historii naturalnej, w której niekoniecznie da się odnaleźć czynniki warunkujące ewolucję instyktu sztuki, ale której przebieg doprowadził niewątpliwie do wyłonienia się gatunku, który uprawia sztukę. Synchroniczne polega na nałożeniu się w toku ewolucji kolejnych poziomów organizacji świata ożywionego, tak że w chwili obecnej występują wszystkie razem — poziom biochemiczny, komórkowy, tkankowy, organizmalny, ekologiczny, społeczny i kulturowy. Stratygrafia tych poziomów jest odbiciem historii naturalnej, a ich nawarstwianie mogło odbywać się właśnie dlatego, że w toku ewolucji możliwa jest zmiana czynników wywierających presję selekcyjną i zmiana funkcji cechy (por. Lorenz 1977), a sama ewolucja postępuje według algorytmu łańcuchów Markowa (Hartl, Clark 2009, s. 96). Ewolucja jest bowiem procesem, w którym etap  $n+1$  zależy wyłącznie od etapu  $n$ , ale już nie od etapu  $n-1$ . Należy przez to rozumieć, że jeśli już jakaś cecha wystąpiła w populacji i może podlegać selekcji przez czynniki, które wcześniej były ewolucyjnie irrelevantne, to selekcja tej cechy będzie zachodzić, cecha będzie podlegać ewolucji, a wspomniane czynniki staną się znaczące. Ewolucja działa tu na zasadzie mechanizmu zapadkowego. W ten sposób na każdym etapie ewolucji, gdy tylko wystąpiła jakaś cecha, która

uwrażliwiła jej bieg na działanie nowego czynnika, zrozumienie dalszych kolei ewolucji staje się możliwe tylko przy uwzględnieniu tego czynnika. Prowadzi to do wniosku, że nie tylko różnorodność sztuki pod względem stylistycznym, formalnym, ikonograficznym i jakimkolwiek innym wymaga wyjaśniania w kategoriach nauk humanistycznych, ale sztuka jako fenomen różny od instynktu sztuki wymaga odwołania się do warunków w których wystąpiła, a więc do warunków społecznych i kulturowych. Zatem choć w perspektywie całego drzewa filogenetycznego żywych organizmów sztuka może się wydawać czymś absurdalnym, staje się zrozumiała, gdy rozpatrzmy ją w kontekście środowiska, w którym żyje gatunek, który sztukę praktykuje, a więc w kontekście środowiska naturalnego współ ze społecznym.

Naturalnie sztuka towarzyszy człowiekowi przez znaczny okres antropogenezy, co czyni ją blisko związaną z biologicznym wymiarem ewolucji, niemniej jednak jest wtórna — co właśnie Dutton (2019, s. 185, 225, 251) niezbicie dowodzi — względem ewolucji struktur społecznych i zalotów. Z jednej strony zdolność myślenia abstrakcyjnego i hipotetycznego zwiększała szanse grupy na przetrwanie (Dutton 2019, s. 197), a także szanse jednostek na przetrwanie w grupie, a z drugiej strony „dobór płciowy wyjaśnia intencje człowieka na drodze do oczarowania i wzbudzenia zainteresowania płci przeciwnej” (Dutton 2019, s. 275). Dobór płciowy jest tu komplementarnym elementem koncepcji, ale nie wyklucza roli innych czynników. Dlatego perspektywa biologiczna, choć niezbywalna dla wyjaśnienia pochodzenia sztuki, jest też niewystarczająca do uzyskania pełnego obrazu. Sztuka, jako praktyka, ewoluowała w związku między innymi z ewolucją społeczną (Dutton 2019, s. 208; por. Wilson 2002), dlatego też poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: „skąd wzięła się sztuka?”, wymaga uwzględnienia, obok aspektu adaptacyjnego i prokreacyjnego, również kontekstu społecznego. Dutton wydaje się czasem nie doceniać znaczenia kontekstu społecznego (Dutton 2019, s. 374, 375), ale właśnie jego argumentacje (Dutton 2019, s. 196–197, 205) wskazują, że czynniki społeczne, choć może nie wyczerpują zagadnienia, są jednak niezbywalne.

Instynkt sztuki można więc pojąć, jak chce tego Dutton, jako zbiór niekoniecznie powiązanych pod-instynktów, które mają swoje podłoże biologiczne albo bliskie biologicznemu. Ale wyjaśnienia domaga się wtedy — by nie kategoryzować przeszłości za pomocą współczesnej struktury pojęciowej — jak to się stało, że opłacalne było artystyczne zagospodarowanie tych instynktów, innymi słowy — że opłacalny okazał się społeczny projekt instynktu sztuki. Tu jednak środowisko, jako przyczyna selekcji, nie może być już pojmowane wyłącznie jako środowisko naturalne, gdyż istotną

rolę selekcyjną mogły odegrać czynniki społeczne i dobór płciowy. Wyjątkowość człowieka nie polega bowiem tylko na tym, że modyfikuje środowisko naturalne, ale również na tym, że w sposób niespotykany dotąd w przyrodzie wytwarza takie struktury zbiorowego życia, które zwrrotnie stają się czynnikami selekcyjnymi (Wolański 2006, s. 153), stają się jego środowiskiem z wszelkimi, również ewolucyjnymi konsekwencjami tego procesu, takimi jak działanie doboru naturalnego i płciowego, które przejawiają się już nie tylko w fizycznych parametrach środowiska, ale i w jego parametrach społecznych i kulturowych.

### GLOSSA

Dutton w swojej pracy rozstawił kamienie milowe, które wskazują przebieg postępującej w czasie hierarchizacji czynników selekcyjnych. Rozważa możliwość przypadkowego wyłonienia się skłonności twórczych, poszukuje przyczyn *stricte* adaptacyjnych, a także rozważa możliwość ewolucji zachowań twórczych wskutek działania doboru płciowego. Najbardziej niejasne wydają się rozważania poświęcone możliwości przypadkowej ewolucji sztuki. Przypadek jest istotną składową ewolucji, działa na poziomie genetycznym, generując mutacje, które stają się następnie przedmiotem działania doboru. Niemniej Dutton *explicite* tak pojętego przypadku nie rozważa. Bada natomiast możliwość potraktowania sztuki jako sprzężonej w jakiś sposób z inną istotną adaptacyjnie cechą. Zagadnienie to wymaga odrębnych analiz. Biologia ewolucyjna sugeruje, że u podłoża każdej cechy, gdzieś u zarania jej filogenetycznej historii, leży przypadkowa mutacja. Jednak przypadek w ewolucji cech tak złożonych jak dyspozycje twórcze mógł działać na wielu poziomach. Ważnym przykładem rozważanym przez Duttona jest możliwość ewolucji sztuki na skutek działania doboru płciowego. Co prawda, rola doboru płciowego bywa podważana<sup>3</sup>,

<sup>3</sup> Generalnie istnieje wiele hipotez wyjaśniających encefalizację *homininae* i ewolucję struktur społecznych. Oparta na działaniu doboru płciowego hipoteza Geoffreya Millera (2004), którą przyjmuje Dutton (2019, s. 248–252), jest tylko jedną z wielu możliwych. Uczeń rozważają tutaj szereg możliwych czynników: ekologiczne (Clutton-Brock i in. 1980; Ko 2016); społeczne (Whiten, Byrne 1988; Dunbar 1992, 1998; Pawłowski 1998); kulturowe (Moll, Tomasello 2007); fizjologiczne (Falk 1990; Fiałkowski 1986) i wiele innych; włącznie z przypuszczeniem, że encefalizacja człowieka w zasadzie niczym się nie wyróżnia (Henneberg 1998). Jedne z najnowszych badań wskazują natomiast na rolę dryfu genetycznego, a więc czynnika losowego (Boddy i in. 2012). Na trop tych koncepcji i publikacji przedstawiających ich różnorodność naprowadził mnie wykład prof. Bogusława Pawłowskiego dostępny online na kanale YouTube *Copernicus Center for Interdisciplinary Studies*. Jest to wprawdzie wykład popularnonaukowy, ale przygotowany przez specjalistę i z licznymi odwołaniami do

jednak krytyka i alternatywy formułowane są zazwyczaj przez biologów, których interesuje ewolucja człowieka pojętego wyłącznie biologicznie. Memetyka Dawkinsa — również biologa, co ma tu znaczenie — stanowi jednak przesłankę, że algorytmy ewolucji można stosować do wyjaśniania genezy zjawisk również na ponadbiologicznych poziomach złożoności, z tym jednak zastrzeżeniem, że choć algorytm pozostaje ten sam, proces co do swej istoty nie jest już biologiczny, ale, jak w przypadku memetyki, kulturowy.

Zatem choć dobór płciowy być może nie odegrał znaczącej roli w ewolucji biologicznej człowieka, w jego encefalizacji, która jest przecież warunkiem *sine qua non* kultury, to nie można wykluczyć, że — jak chce tego Dutton — istotną rolę spełnił na kolejnym etapie, w ewolucji kulturowej. Przyczyn silnej encefalizacji rodzaju *Homo* upatrują biolodzy między innymi również w jego uspołecznianiu (Whiten, Byrne 1988; Dunbar 1992, 1998). Tworzenie struktur społecznych stanowiło adaptację do środowiska naturalnego — podział pracy umożliwiał bardziej efektywne pozyskiwanie pokarmu w populacjach zbieracko-łowieckich i lepszą opiekę nad potomstwem, co zwiększało jego przeżywalność. Wewnątrz tych społecznych struktur, jak wskazuje Dutton, pierwsze formy fikcji, zdolność hipotetyzowania, nieodzowna dla działalności artystycznej, mogły pełnić istotną rolę przystosowawczą. Fikcja z jednej strony mogła służyć planowaniu polowań, z drugiej mogła stanowić formę zapoznawania potomstwa z regułami funkcjonowania społeczeństwa i być może w ten sposób stała się medium transferu adaptacji do kolejnych pokoleń (Wolański 2006, s. 143–144; por. Wilson 2002). I tu właśnie społeczeństwo mogło stać się środowiskiem, które selekcjonowało formy fikcji ze względu na ich większą skuteczność, by w końcu tworzenie fikcji oddzieliło się zupełnie względem prozy zbieracko-łowieckiego życia. Ten moment wydaje się szczególnie predestynowany do włączenia doboru płciowego w strukturę wyjaśnień. Sprawność w posługiwaniu się fikcją mogła być bowiem czytana jako symptom sprawności zbieracko-łowieckiej i społecznej, a obie te sprawności wówczas popłycały, *ergo* mogły być seksualnie atrakcyjne (por. Krzanowska, Łomnicki 2002, s. 259–262). Dobór płciowy ma ponadto to do siebie, że cechy najbardziej nawet praktyczne wyłącza spod ich adaptacyjnego ultimatum i sprawia, że żyją własnym życiem, jak pawie ogon (Piątek 2007, s. 7–8, 59, 63–64; Krzanowska, Łomnicki 2002, s. 252). I tak też mogło zadziać się ze

skłonnością do fikcji, że z biegiem czasu traciła znaczenie adaptacyjne, aż w końcu stała się instynktem sztuki. Choć dzisiaj wystarczającym powodem do zajmowania się sztuką jest — u ludzi, którzy sztukę rozumieją — bardzo często tylko i wyłącznie sama sztuka, to nawet w tych warunkach ciężko odmówić sztuce pewnego znaczenia adaptacyjnego do życia w społeczeństwie. Możliwe jednak, że straci ona na znaczeniu adaptacyjnym w sensie dostosowania do środowiska naturalnego. W ten sposób znaczenie adaptacyjne instynktu sztuki (czy innych podobnych cech) będzie przemieszczać się w toku ewolucji na coraz to wyższe poziomy organizacji.

#### PODSUMOWANIE

Rzecz w tym, że ostatnie uwagi wybiegają poza to, co w swej pracy zawarł Dutton. W toku swoich dociekań wprowadza on pojęcie instynktu sztuki. Samo to pojęcie pod pewnym względem jest bardzo pomocne, pod innym — kłopotliwe. Jest z pewnością eksplanacyjnie bardzo wygodne. Przede wszystkim wynika z ważnej dystynkcji pomiędzy sztuką rozumianą jako praktyka społeczna, czy suma dzieł sztuki, a kognitywnie pojętymi dyspozycjami twórczymi. Ponadto jest to pojęcie wygodne w użyciu. Jest bowiem oczywiste, że sztuka — jak pokazuje Dutton — nie może być rozumiana jako adaptacja czy w ogóle jako wytwór ewolucji. Wytworem ewolucji może być tylko pewna twórcza dyspozycja człowieka. Jednak z tymi rozróżnieniami wiążą się pewne kłopoty. Przede wszystkim zagadnienie sztuki przestaje być, wbrew założeniom, zagadnieniem wyjaśnialnym biologicznie. W znacznej mierze wymyka się procesom ewolucji czysto biologicznej i jedynie o tyle może być w ich kontekście rozpatrywane, o ile jest powiązane z instynktem sztuki. Zmienia się również kategoria pytania o uzasadnienie sztuki. Ponieważ sztuka okazuje się czymś bliższym praktyce społecznej, która zagospodarowuje odziedziczony ewolucyjnie instynkt, pytanie o sztukę staje się pytaniem etycznym — z pytania o metafizyczne umocowanie sztuki staje się pytaniem o to, czy powinno się w artystyczny sposób zagospodarowywać biologiczny spadek. To przesunięcie akcentu również w dużej mierze wyklucza sztukę spod paradygmatu ewolucyjnego, czyniąc z niej na powrót przedmiot nieomal wyłącznie nauk społecznych i humanistycznych.

W kontekście rozróżnienia pomiędzy sztuką a instynktem sztuki rysują się dwa obszary badawcze — poszukiwanie przyczyn, dla których wyewoluował instynkt sztuki, oraz poszukiwanie przyczyn, dla których na podstawie instynktu sztuki człowiek podjął praktykę artystyczną. Praca Duttona skupia się przede wszystkim na pierwszym problemie. Można

tu odnieść wrażenie, jakoby autor presuponował, że wyjaśnienie ewolucyjnego pochodzenia instynktu sztuki wyjaśnia *implicit*e pochodzenie sztuki. Samo pojęcie instynktu sztuki jest jednak problematyczne, sformułowane jest bowiem poprzez rzutowanie współczesnego pojęcia sztuki na ewolucyjną przeszłość rodzaju *Homo*, gdy tymczasem trudno mówić o instynkcie sztuki w przeszłości tak zamierzchłej, że wszelkie artefakty, jakie pozostały nam do badania, nie dają się jasno kategoryzować jako artystyczne i często przypisuje im się szereg innych funkcji, na przykład funkcję apotropaiczną. Sam Dutton podkreśla, że instynkt sztuki jest „chaotycznym” zespołem pod-instynktów, a wobec tego zamknięcie tego zespołu w jednym pojęciu wydaje się zabiegiem cokolwiek arbitralnym, tym bardziej że taki chaotyczny zbiór instynktów nie mógł — a przynajmniej nie musiał — podlegać całościowej ewolucji. W ten sposób rozpada się cała ewolucyjna narracja, o ile nie uwzględni się, że na każdym etapie ewolucji mogły działać bardzo różne czynniki selekcyjne, a dopiero gdy doszło do ukształtowania się pierwszych społeczeństw, praktyka proto-artystyczna mogła się okazać opłacalnym (w kontekście środowiska społecznego, a nie tylko naturalnego) sposobem zagospodarowania odziedziczonych instynktów (bo dawała określone benefity społeczne). Ale w ten sposób po raz kolejny sztuka, a tu nawet instynkt sztuki, okazuje się zrozumiała dopiero z perspektywy społecznej.

Praca Duttona trudno poddaje się ocenie, zwłaszcza po analizie — jak powyższa — która skupia się jedynie na bardzo wąskim, wybranym wątku. Z pewnością nie jest to teoria, choć tak prawdopodobnie życzyłoby sobie autor (Dutton 2019, s. 256). Na poziomie warsztatu pojęciowego pojawia się bowiem zbyt wiele nieścisłości, które implikują szereg teoretycznych problemów, których Dutton nie rozjaśnia. Na korzyść autora przemawia fakt, że ewolucyjne wyjaśnianie genezy zjawisk kultury jest zagadnieniem trudnym. Ewolucja jest procesem płynnym, funkcje adaptacji ulegają zmianie, możliwe są sprzężenia cech, czynniki selekcyjne mogą się zmieniać w czasie, a w miarę komplikacji form życia w stronę funkcjonowania społecznego komplikuje się struktura środowiska, rozumianego jako czynnik selekcyjny. Natomiast budowanie modeli teoretycznych wymaga posługiwania się ścisłymi pojęciami. O ile w przypadku cech mierzalnych, czy wprost badań genetycznych, trudności te nie są tak wielkie, o tyle w przypadku badań darwinowskich nad kulturą stanowi to swoisty impas — z jednej strony procesy rozmyte, płynne, a z drugiej konieczność posługiwania się ścisłym aparatem pojęciowym. Z jednej strony mnożenie precyzyjnych pojęć zawsze będzie niewystarczające i skomplikuje obraz, z drugiej — pozostawianie obszarów rozmywających się w strumieniu pro-

cesów ewolucyjnych domyślności czytelnika rodzi ryzyko nieporozumień i błędnych interpretacji. Dutton bez wątpienia zebrał bardzo bogaty materiał i posłużył się możliwie prostym aparatem pojęciowym. Czyni to jego koncepcję dość klarowną w ogólnym zarysie, ale wymagającą dużej ostrożności w interpretacji.

Doskwiera u Duttona brak podsumowania i wpisania poszczególnych wątków w jakąś jedną teoretyczną, *explicite* sformułowaną klamrę. Materiał zawarty w książce z pewnością jednak stanowi inspirujące źródło zagadnień do dalszych badań. Jakkolwiek kłopotliwe jest tytułowe pojęcie „instynkt sztuki”, niepodobna przemilczeć, że sama dystynkcja pomiędzy sztuką a instynktem sztuki jest bardzo ważna z teoretycznego punktu widzenia, a pojęcie instynktu sztuki choć problematyczne, pozwala wygodnie budować ewolucyjną narrację, ale wymaga też formułowania zastrzeżeń. Samo to pojęcie może być tematem do dalszej ewolucyjnej refleksji nad pochodzeniem sztuki, a zasługą Duttona jest tu niewątpliwie wskazanie, że tak naprawdę pytanie o ewolucyjną genezę sztuki jest pytaniem o ewolucyjną genezę predyspozycji twórczych, a wyjaśnienie samej sztuki jest *implicitie* problemem, który wymaga badania z uwzględnieniem obok środowiska naturalnego, również wpływu środowiska społecznego. Ta druga zasługa nie była chyba do końca zamierzona, pozostaje jednak równie cenna i – by na koniec uderzyć w patetyczny ton — dowodzi niezbywalności humanistyki.

#### BIBLIOGRAFIA

- Blanchard Ray, 2004, *Quantitative and Theoretical Analyses of the Relation Between Older Brothers and Homosexuality in Men*, „Journal of Theoretical Biology”, 230(2), s. 173–187.
- Boddy Amy M., McGowen Michael R., Sherwood Chet C., Grossman Lawrence I., Goodman M., Wildman Derek E., 2012, *Comparative Analysis of Encephalization in Mammals Reveals Relaxed Constraints on Anthropoid Primate and Cetacean Brain Scaling*, „Journal of Evolutionary Biology”, t. 25(5), s. 981–994.
- Bogaert Anthony F., Skorska Malvina N., Wang Chao, Gabrie José, MacNeil Adam J., Hoffarth Mark R., Vander-Laan Doug P., Zucker Kenneth J., Blanchard Ray, 2017, *Male Homosexuality and Maternal Immune Responsivity to the Y-linked Protein NLGN4Y*, „Proceedings of the National Academy of Sciences”, 115(2), s. 302–306.
- Chmielewski Piotr, 1988, *Kultura i ewolucja*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Clutton-Brock Tim H., Harvey Paul H., 1980, *Primates, Brains and Ecology*, „Journal of Zoology”, 190(3), s. 309–323.
- Dunbar Robin I., 1992, *Neocortex Size as a Constraint on Group Size in Primates*, „Journal of Human Evolution”, t. 22(6), s. 469–493.
- Dunbar Robin I., 1998, *The Social Brain Hypothesis*, „Evolutionary Anthropology: Issues, News, and Reviews”, t. 6(5), s. 178–190.



- Dutton Denis, 2019, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty, i ewolucja człowieka*, tłum. Jerzy Luty, Copernicus Center Press, Kraków.
- Falk Dean, 1990, *Brain Evolution in Homo: The "Radiator" Theory*, „Behavioral and Brain Sciences”, t. 13(2), s. 333–381.
- Fiałkowski Konrad R., 1986, *A Mechanism for the Origin of the Human Brain: a Hypothesis*, „Current Anthropology”, t. 27(3), s. 288–290.
- Futuyma Douglas J., 2008, *Ewolucja*, tłum. pod red. Jacka Radwana, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Gould Stephen J., Richard C. Lewontin, 2011, *Pendentywy w katedrze św. Marka a paradygmat Panglossa. Krytyka programu adaptacyjnego*, tłum. Krystyna Bielecka, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 2/3, s. 63–85.
- Hartl Daniel L., Clark Andrew G., 2009, *Podstawy genetyki populacyjnej*, tłum. pod red. Jarosława Burczyka, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Henneberg Maciej, 1998, *Evolution of the Human Brain: Is Bigger Better?*, „Clinical and Experimental Pharmacology and Physiology”, t. 25(9), s. 745–749.
- Ko Kwang H., 2016, *Origins of Human Intelligence: The Chain of Tool-Making and Brain Evolution*, „Anthropological Notebooks”, t. 22(1).
- Krzanowska Halina, Łomnicki Adam (red.), 2002, *Zarys mechanizmów ewolucji*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Leroi-Gourhan Andre, 1968, *The Evolution of Paleolithic Art*, „Scientific American”, 218(2), s. 58–73.
- Lorenz Konrad, 1977, *Odrotna strona zwierciadła. Próba historii naturalnej ludzkiego poznania*, tłum. Krzysztof Wolicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Lorenz Konrad, 1996, *Tak zwane zło*, tłum. Anna Danuta Tauszyńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Łukowski Piotr, 2006, *Paradoksy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Miller Geoffrey, 2004, *Umysł w zalotach. Jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka*, tłum. Małgorzata Koraszewska, Rebis, Poznań.
- Moll Henrike, Tomasello Michael, 2007, *Cooperation and Human Cognition: The Vygotskian Intelligence Hypothesis*, „Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences”, 362(1480), s. 639–648.
- Morriss-Kay Gillian M., 2010, *The Evolution of Human Artistic Creativity*, „Journal of Anatomy”, 216(2), s. 158–176.
- Pawłowski Bogusław, 1998, *Neocortex Size, Social Skills and Mating Success in Primates*, „Behaviour”, 135(3), s. 357–368.
- Pawłowski Bogusław, 2020, *O milionach lat ewolucji ludzkiego mózgu i kosztach wzrostu jego rozmiarów*, wykład Copernicus Center for Interdisciplinary Studies z dnia 10.10.2020 (<https://www.youtube.com/watch?v=wE8PPPrZ4HSU> [dostęp: 27.01.2022]).
- Piątek Zdzisława, 2007, *Pawi ogon, czyli o biologicznych uwarunkowaniach kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Pinker Steven, 2002, *Jak działa umysł*, tłum. Małgorzata Koraszewska, KiW, Warszawa.
- Pinker Steven, 2005, *Tabula rasa. Spory o naturę ludzką*, tłum. Agnieszka Nowak, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Rosati Alexandra G., 2017, *Foraging Cognition: Reviving the Ecological Intelligence Hypothesis*, „Trends in Cognitive Sciences”, t. 21(9), s. 691–702.

- Whiten Andrew, Byrne Richard W., 1988, *The Machiavellian Intelligence Hypotheses*, w: Richard W. Byrne, Andrew Whiten (red.), *Machiavellian Intelligence: Social Expertise and the Evolution of Intellect in Monkeys, Apes, and Humans*, Clarendon Press, Oxford University Press, s. 1–9.
- Wilson Edward O., 2002, *Konsiliencja. Jedność wiedzy*, tłum. Jarosław Mikos, Zysk i S-ka, Poznań.
- Wilson Edward O., 2016, *Znaczenie ludzkiego istnienia*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Wolański Napoleon, 2006, *Ekologia człowieka*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

TROUBLES WITH THE EVOLUTION OF ART:  
ANALYSIS OF DENIS DUTTON'S CONCEPT OF THE ART INSTINCT

Piotr M. Sękowski

(European Regional Centre for Ecohydrology of the PAS; University of Łódź)

A b s t r a c t

The article presents an analysis of the concept of the art instinct. This is a notion introduced by Denis Dutton in his concept of the evolution of art. The autor analyses the internal coherency of Dutton's concept and its implications, with investigations in the context of evolutionary biology and biological anthropogenesis. The article's conclusions are that: (1) the idea of art instinct is incoherent and difficult to uphold in the light of contemporary knowledge of the mechanisms of evolution and the course of anthropogenesis; (2) it is, however, a notion that is convenient and explanatorily efficient, as long as one accepts—among other things—the reservation about the non-teleological course of evolution; (3) the art instinct and the phenomenon of art cannot be explained without referring to social processes.

*key words:* Denis Dutton, art instinct, Darwin aesthetics, theory of evolution, bio-humanities

*słowa kluczowe:* Denic Dutton, insynkt sztuki, Darwinowska estetyka, teoria ewolucji, biohumanistyka