

Sztuka i rzeczywistość ludzka

Autor tekstu: **Denis Dutton**

Tłumaczenie: **Jerzy Luty**

To, co uznajemy za współczesną ludzką osobowość, ewoluowało w okresie Plejstocenu między 1,6 miliona a 10 tys. lat temu. Jeżeli spotkalibyśmy jednego z naszych przodków z początków Plejstocenu wałęsającego się dziś po ulicy, prawdopodobnie zawiadomilibyśmy Towarzystwo Opieki nad Zwierzętami i poprosili o ekipę wyposażoną w strzałki usypiające i sieć, aby zgarnąć bestię do zoo. Gdybyśmy zobaczyli kogoś z końca okresu Plejstocenu, czyli 10 tys. lat temu, zadzwonilibyśmy zapewne do służb emigracyjnych. Nasi przodkowie z tego okresu nie wydawali by się bardzo różni od kogokolwiek z nas współczesnych. To jest ten decydujący okres, te 80 tysięcy Plejstocenijskich pokoleń, poprzedzających epokę współczesną, który jest kluczowy do zrozumienia ewolucji psychologii człowieka. Cechy życia, które uczyniły nas bardziej ludzkimi: język, religia, urok osobisty, zdolność uwodzenia, zabieganie o status społeczny i sztuka pojawiły się w tym okresie. Zwłaszcza w okresie ostatnich 100 tysięcy lat. Ludzka osobowość, wliczając w to te jej aspekty, które są wyobrazeniowe, ekspresyjne i twórcze, wymaga darwinistycznego wyjaśnienia. Jeżeli potraktujemy aspekty osobowości, wliczając w to estetyczną ekspresję, jako adaptacje, musimy uczynić to w terminach trzech czynników.

Pierwszym z nich jest przyjemność. Sztuka daje nam bezpośrednią przyjemność. Brytyjskie badania sprzed kilku lat pokazują, że 6 % całego przytomnego życia przeciętnego dorosłego Brytyjczyka jest spędzane na szukaniu przyjemności w beletrystyce, filmach, grach, i w telewizji. Badania te nie obejmowały nawet kryminałów, powieści czytanych na lotniskach czy literatury wysokiej itd. Ten rodzaj poświęcania czasu owocującego przyjemnością, domaga się jakiegoś rodzaju wyjaśnienia.

Drugim czynnikiem jest uniwersalność. To, z czym mieliśmy do czynienia przez ostatnie 40 lat to pewna ideologia dominująca w życiu akademickim, która uważa sztukę za konstrukt społeczny, a przez to ograniczony do kultur lokalnych. Nazywam to ideologią, ponieważ nie jest to udokumentowane, a po prostu założone w większości dyskursów estetycznych. Pokrewna temu stanowisku jest myśl, że bardzo rzadko, albo być może nigdy, nie jesteśmy w stanie rozumieć sztuki innych kultur. Także inne kultury nie są w stanie zrozumieć naszej sztuki. Każdy żyje w jego lub jej własnym, społecznie skonstruowanym, hermetycznie szczelnym, wyjątkowym świecie kulturowym.

Ale oczywiście nawet krótki namysł ujawnia, że nie może to być prawdą. Wiemy, że ludzie w Brazylii kochają Japońskie ryciny, że włoska opera podoba się w Chinach, a zarówno Beethoven jak i filmy hollywoodzkie ogarniają świat. Pomyślcie — wiedeńskie konserwatorium ocalało dzięki współpracy Japońskich, Koreańskich i Chińskich pianistów. Uniwersalność sztuki jest faktem, który również wymaga wyjaśnienia. Nie możemy po prostu robić bez końca tego błędnego założenia, że sztuka jest ograniczona do kultur.

I po trzecie musimy wziąć pod uwagę spontaniczność sztuki. Spontaniczność pojawia się, poczynając od doświadczeń dzieciństwa, pod każdą szerokością geograficzną. Myślę o sposobach w jakie dzieci w momencie gdy mają trzy lata, potrafią zaangażować się w udawanie i pozostawiać wyimaginowane światy oddzielone jeden od drugiego. Wyobraźmy sobie małą dziewczynką zabawę z pluszowym misiem w picie herbaty. Jeżeli potrącisz filiżankę i rozlejesz zmyśloną herbatę, dziecko nie będzie miało problemu z tym, którą z trzech pustych szklanek należy ponownie napełnić. W sytuacji, gdy napełnisz niewłaściwą pustą filiżankę i będziesz utrzymywał, że to była ta, z której się rozlało, dziecko może wybuchnąć płaczem. Dziecko odchodzi następnie od zabawy w herbatkę w kierunku telewizora i ogląda Królika Bugsa i Ulicę Sezamkową. Następnie idzie oglądać książkę wkraczając w (kolejny) fikcyjny świat, a następnie je kolację z mamą i z tatą. Nawet trzylatek potrafi utrzymywać wszystkie te rzeczywiste i fikcyjne światy sensownie oddzielone jeden od drugiego. Takie spontaniczne intelektualne wyrafinowanie (spróbuj sobie wyobrazić uczenie trzylatka tego wszystkiego od zera) jest znakiem ewolucyjnej adaptacji.

Przyjemność, uniwersalność, spontaniczny rozwój — widzimy je w międzykulturowych realiach muzyki, uniwersalności opowiadania, a także w takich rzeczach jak smak, zainteresowanie erotyczne, opiekowanie się potomstwem, zainteresowanie sportem, nasza fascynacja rozwiązywaniem zagadek czy plotkowanie. Lista jest tu nieokreślenie długa. Charles Darwin miał

dużo więcej do powiedzenia o tym, jak ewoluowaliśmy jako twórcze i ekspresywne zwierzęta społeczne z naszymi niesamowitymi osobowościami, niż mu się to przypisuje. Te aspekty ewolucji mają głębokie konsekwencje dla genetyki i ewolucji sztuki.

Pytasz skąd się wzięło moje długoletnie zainteresowanie genezą doświadczenia artystycznego. Tak naprawdę nie wiem. Dorastałem w Południowej Kalifornii. Moi rodzice poznali się w Paramount Pictures, gdzie pracowali w latach 30-tych. Później założyli sieć księgarni Dutton Books of Southern California. Myślę, że wśród moich najwcześniejszych wspomnień musi być takie: siedzę na podłodze w pokoju dziennym, puszczając w kółko nagranie Siódmej Symfonii Beethovena. Dla mojego dziecięcego umysłu ta muzyka była magiczna, a przyjemność intensywna.

Jako dziecko pobierałem lekcje skrzypiec i pianina, ale nigdy nie byłem dobry w niczym, czego nie mogłem nauczyć się na pamięć. Wydaje się, że mam jakąś odmianę łagodnej dysleksji do płynnego czytania muzyki, chociaż moje muzyczna pamięć jest dosyć niezwykła — naprawdę znam od podszewki standardowy zestaw zachodniej muzyki klasycznej.

Wstąpiłem na Uniwersytet Kalifornijski w Santa Barbara, początkowo na kierunek chemiczny, ale wkrótce zmieniłem go na filozofię i zafascynowałem się estetyką. Jako student byłem nauczany — co mniej lub bardziej akceptowałem — pewnych elementów z Wittgensteina i antropologii, które głosiły wyjątkowość i niewspółmierność różnych kultur i form sztuki. Nie było to nigdy poparte poważnymi argumentami, lecz opierało się na anegdotach. Moje pokolenie było uczone, że Eskimosi mają 500 słów na określenie śniegu. Jest to miejska legenda i jest to po prostu nieprawda. Ale jeśli wierzyłeś w to, to mogłeś wierzyć, że Eskimosi żyją w jakimś wyjątkowym intelektualnym świecie, którego my nie jesteśmy częścią.

Zastanówmy się nad historią równie fantastyczną, o Afrykaninie, któremu po raz pierwszy pokazano fotografię osoby i który nie wiedział jak odgadnąć, że jest to fotografia, nie widział jej jako reprezentacji osoby. A to dopiero! Skołowany Afrykanin nie potrafi dostrzec żadnego naturalnego podobieństwa pomiędzy fotografią a żywą osobą! Moje doświadczenie w Nowej Gwinei wskazywałoby, że jest to po prostu niepoważne i śmieszne. Mogę sobie wyobrazić, że Afrykanin może być trochę skonsternowany, kiedy po raz pierwszy zobaczy ciężarówkę wjeżdżającą do jego wioski, z wysiadającym z niej białym mężczyzną, wpychającym mu pod nos kawałek papieru. Ale przekreślać tego typu wydarzenie w błędne rozumienie naturalistycznej reprezentacji — to po prostu stuknięta, społeczna konstrukcyjna ideologia, nie jest to poważne badanie tego, co zwykle się określa mianem kultur „prymitywnych”.

Kolejnym moim ulubionym mitem jest historia Ravi Shankara, dającego koncert w San Francisco. Wychodzi on na scenę i stroi swój sitar. Trzeba pamiętać, że sitar jest bardzo skomplikowanym instrumentem do nastrojenia, więc zajmuje mu to około dziesięciu minut. Kiedy kończy, kłania się publiczności, a wszyscy biją mu brawo, myśląc, że był to właśnie pierwszy utwór programu. Tym samym ludzie naprawdę nie potrafią zrozumieć obcych kultur.

Po tym jak wyniosłem się z college'u, przyłączyłem się do Korpusu Pokojowego i pojechałem do Południowych Indii. Pracowałem w wiosce na północ od Hyderabad. Była to kultura ludzi mówiących w języku drawidyjskim z indyjskim systemem kastowym. Na wiele sposobów starożytna i bardzo obca -Południowa Kalifornia to to nie była. Z drugiej jednak strony, jeśli spojrzano się na fobie i pasje, absurdy, ambicje i plany, w które ludzie wyposażali swoje życia, kultura Indii była kulturą całkowicie rozumną.

Mieszkańcy Indii nie są innym gatunkiem zwierząt, oni są ludźmi, a my potrafimy ich zrozumieć. I odkryłem, że jesteśmy w stanie zrozumieć ich muzykę, ponieważ w Indiach zacząłem grać na sitarze i studiować z Pandarungiem Parate, uczniem Ravi Shankara. Nadal gram na sitarze. Prawdę mówiąc, mogę dostać darmowy posiłek w Indyjskich restauracjach w mieście, w którym mieszkam, tylko dzięki temu, że pobrzdąkam chwilę dla rozrywki na sitarze. Gram na tym instrumencie z przerwami od czterdziestu lat.

Przy okazji zwróćcie uwagę, co kryło się za historią Ravi Shankara w San Francisco. To jest kolejna miejska legenda spreparowana dla poparcia tezy, że kultury nie potrafią się nawzajem porozumieć. Nikt, kto widział to strojenie nie mógłby pomyśleć, że majstrowanie przy kołkach i strunach jest utworem muzycznym. Nawet widownia w San Francisco, nieważne jak naćpana, nie mogłaby pomylić tego z właściwym pokazem. Aplauz był po prostu wyrazem ulgi, że to nudne strojenie dobiegło końca. Ale ta historia wpisała się w ducha lat 60-tych. Czas skończyć z tymi bajkami po czterdziestu albo pięćdziesięciu latach i zapytać siebie samych, dlaczego sztuki są uniwersalne. Pogląd, że sztuka jest konstrukcją całkowicie społeczną, a w istocie, że ludzka osobowość jest społecznie skonstruowana, otworzyło drogę do czegoś bardziej złożonego.

Po ukończeniu NYU i UCSB (Uniwersytet Kalifornijski w Santa Barbara) wykładałem filozofię na Uniwersytecie Michigan w Dearborn, a później przeprowadziłem się do Nowej Zelandii, gdzie przez

kilka lat uczyłem filozofii sztuki w lokalnej akademii sztuk pięknych. Uczyłem przedmiotów dotyczących wszystkich dziedzin filozofii — historii filozofii i różnych działów filozofii, ale dręczące pytania estetyczne pozostały. Moi wszyscy koledzy zdawali się zgadzać z tym, że kultura jest jedynym sposobem wytłumaczenia sztuki, ale stanowisko to wydawało mi się niezadowolające.

W późnych latach 80-tych odkryłem w sobie namiętne zainteresowanie sztuką oceaniczną i rzeźbiarstwem Nowej Gwinei. Pewnego dnia moja żona zasugerowała: „Jesteśmy całkiem blisko, więc dlaczego po prostu nie pojedziesz do Nowej Gwinei i nie odkryjesz jakie są ich normy estetyczne”. W tym czasie byłem dobrze obeznany z tym, co Europejscy koneserzy zwykli określać jako „największe” dzieła sztuki Nowej Gwinei. Ale czy europejskie oceny mogłyby być zgodne z ocenami Nowogwinejczyków? Australijscy przyjaciele, starzy nowogwinejscy robotnicy, pomogli mi znaleźć wioskę Yentchenmangua nad rzeką Sepik, gdzie tradycje rzeźbiarskie były ciągle żywe. (Ten projekt miał pewien niezamierzony produkt uboczny, a mianowicie gdzieś w jakimś muzeum albo galerii znajduje się autentyczna nowogwinejska rzeźba wyrzeźbiona przeze mnie. Zostawiłem jedną z moich prac rzeźbiarskich w wiosce i jakiś czas później dowiedziałem się, że została ona pomalowana i sprzedana.) To doświadczenie nauczyło mnie czegoś o zasadniczym znaczeniu: że nowogwinejskie normy wielkości i doskonałości, jeśli chodzi o to, co mogłem ustalić, są takie same jak te, tworzone przez znających się na rzeczy europejskich kuratorów, koneserów i kolekcjonerów.

Nie twierdzę, że Nowogwinejczycy mogliby wydawać opinie, które pokrywałyby się z opinią każdego naiwnego turysty — nowicjusza w dziedzinie sztuki — którzy zszedł z łodzi na ląd. Turyści, według mego doświadczenia, dokonują bardzo złych wyborów w kupowaniu nowogwinejskiej sztuki. Ale ludzie, którzy naprawdę znają dobre prace w muzeach, którzy są głęboko zaznajomieni z nowogwinejską sztuką, chociaż nigdy nie postawili nogi w Nowej Gwinei, mają te same wzorce smaku, co nowogwinejscy rzeźbiarze. I to pokazuje, że jeśli chodzi o formę sztuki, wiedza i obeznanie z określonym zakresem rozstrzyga o zbieżności smaku. I to także powinno być wyjaśnione.

Można spróbować wytłumaczyć to mówiąc, że Bóg zaopatrzył nas w znak czegoś. Jung myślał, że posiada sposoby na zbliżenie się do tego. Joseph Cambell też interesował się tymi kwestiami. Ale osobą, która naprawdę zna odpowiedź jest Charles Darwin. W swych pierwszych książkach, które są niezwykle drobiazgowo, nie mógł zagłębić się we wszystkie te szczegółowe kwestie estetyczne, ale wytyczył dla nas plan. I możemy zastosować darwinowskie idee i zbliżyć się do jakiegoś wstępnego, orientacyjnego wyjaśnienia. Mam nadzieję, że w kolejnych latach moje argumenty dotyczące genezy artystycznego smaku będą udoskonalane.

I muszę podkreślić, że jestem daleki od stwierdzenia, że posiadam wszystkie odpowiedzi na temat ewolucyjnych źródeł smaku estetycznego. Estetyka darwinowska nie jest żadnym rodzajem niepodważalnej doktryny, która miałaby zastąpić ciężki poststrukturalizm czymś równie przygniatającym. Tym, co zaskakuje mnie w oporze przeciwko zastosowaniu Darwina do psychologii, jest krzykliwy sposób w jaki ludzie chcą to odrzucić, nawet się nad tym nie zastanawiając. Czy jest to relikwiarz marksizmu, czy pozostałość doktryn religijnych? Nie wiem. Stephen Jay Gould był jednym z tych, którzy mieli taką ideę, że ewolucja pozwala wyjaśnić wszystko: moje paznokcie, moją trzustkę, sposób w jaki zaprojektowane jest moje ciało, wszystko z wyjątkiem jednego — nie może powiedzieć nic o czymkolwiek powyżej szyi. Na temat ludzkiej psychologii nic nie może być wyjaśnione w terminach ewolucyjnych. Po prostu jakoś wynaleźliśmy duży mózg z jego pachwinami łuków i tak dalej, i to wszystko.

To stanowisko jest nie do zaakceptowania. Wiemy, że istnieją integralne, spontaniczne cechy ludzkiej osobowości, wyraźnie obecne np. w ewolucyjnym rozwoju mowy. Ale inne aspekty osobowości, również te, które mają do czynienia ze sztuką, są także uniwersalne, pojawiając się w dzieciństwie, w wyniku niewielkiego pobudzenia lub w ogóle bez niego, albo po prostu rodząc się naturalnie, tak, że wydają nam się cechami społecznego oddziaływania.

Nie mogę zrozumieć dlaczego istnieje ciągle tak duży opór wśród akademików do tego rodzaju idei. Jeżeli chcesz być jednowymiarowym deterministą, bardzo proszę — zrzucić wszystko na kulturę. Moja strona argumentacji nie próbuje uczynić wszystkiego „naturą”, uczynić wszystkiego genetyką. Nasze ludzkie życie jest wypośrodkowane pomiędzy naszym genetycznym zdeterminowaniem z jednej strony, i kulturowym z drugiej. Nie dotyczy to ludzkiej wolności. Dzieła artystyczne — sztuki Szekspira, powieści Jane Austen, dzieła Wagnera i Beethovena, Rembrandta i Hokusai, znajdują się pośród tych najbardziej wolnych, najbardziej ludzkich aktów, jakie kiedykolwiek udało się dokonać. Te kreacje są najwyższym wyrazem wolności.

Nie ma sensu dłużej utrzymywać, że nasze artystyczne i ekspresyjne życia są zdeterminowane tylko przez kulturę, tak jak nie ma sensu utrzymywać, że jesteśmy zdeterminowani tylko przez

geny. Ludzkie istnienia są produktem obu tych czynników. Dlaczego nie możemy wykroczyć poza naszą post-markslistowską tęsknotę za ekonomicznym albo kulturowym determinizmem, i zaakceptować ludzką rzeczywistość taką, jaka faktycznie jest?

Prawda ludzkiej sytuacji jest taka, że jesteśmy biologicznie zdeterminowanymi organizmami, które żyją w kulturze. To, że jesteśmy istotami kulturowymi jest częścią tego, co jest zdeterminowane przez nasze geny.

To wspaniałe pytanie, czym jest sztuka? Ale było wyjaśniane w niewłaściwy sposób przez filozofów przez ostatnie 40 lat. Fundamentalnym błędem było wyobrażenie, że jeżeli będziemy w stanie wyjaśnić dlaczego wspaniałe dzieło Duchampa, *Fontanna*, jest dziełem sztuki, to będziemy wiedzieli czym są tradycyjne dzieła sztuki. Mówię „nie” takiemu zabiegowi. Zamiast pytać, jak to jest, że ready-mades Duchampa są dziełami sztuki, zapytajmy co sprawia, że *Symfonia Pastoralna* jest dziełem sztuki. Dlaczego *Sen Nocny Letniej* jest dziełem sztuki? Dlaczego *Duma i Uprzedzenie* jest dziełem sztuki? Spójrzmy najpierw na niekwestionowane paradygmatyczne przypadki i odkryjmy, co one mają ze sobą wspólnego — i to nie tylko w tradycji Zachodu, ale również w wielkich Wschodnich tradycjach Chin i Japonii. Spójrzmy na Hokusai, weźmy pod uwagę rzeźbiarstwo Nowej Gwinei, spójrzmy na rzeźbę afrykańską. Lepiej najpierw zrozumieć je i dopiero następnie analizować modernistyczne eksperymenty i prowokacje, takie jak cudowne dzieła Duchampa. Uważam Duchampa za płomiennego geniusza, ale nasze uznanie dla niego musi zawierać rozpoznanie faktu, że w swoich niektórych pracach eksperymentował on w sposób zamierzony, aby oburzać i prowokować ludzi poprzez domyślne zapytywanie o to, jakie są granice sztuki.

Weźmy sytuację analogiczną: jeżeli uczysz etyki na zajęciach filozofii i chcesz uzyskać zrozumienie tego, czym jest morderstwo, nie zaczynasz od pytania o to, czy kara śmierci albo aborcja albo asystowanie przy samobójstwie jest morderstwem. Starasz się raczej zacząć od przypadków klarownych i dopiero później przechodzisz do pytania, czy kara śmierci jest morderstwem. Powinniśmy najpierw zrozumieć oczywiste przypadki.

Nasza obsesja na punkcie przypadków marginalnych w istocie osłabia dyskusję w obrębie teorii estetycznej na temat tego, czym jest sztuka. Muszę powiedzieć, że przyczynia się to do tego, że zajęcia z filozofii sztuki stanowią niezły ubaw. Jest niemal pewne, że gesty Duchampa spotkają się z zainteresowaniem studentów. Czy tak samo jest z pytaniami odnośnie tego, co złego jest w fałszerstwie albo czy mamy do czynienia z celową zwodniczością w interpretowaniu literatury? Problemy te stwarzają intrygujące łamigłówki. Więc po tym jak mieliśmy już swój ubaw, musimy powrócić do centralnych pytań o to, czym jest to, co sprawia, że *Iliada* albo *Guernica* jest sztuką. Wtedy też lepiej poradzimy sobie z Duchampem.

Przez długi czas modernizm dysponował projektem, który, nieco upraszczając, skierowany był przeciwko nadużyciom, pompatyczności i absurdom XIX-wiecznej sztuki, która go poprzedzała. Pomyślmy o tych ogromnych, krzykliwych, sentymentalnych obrazach, wytworzonych w epoce wiktoriańskiej. Znajdziecie ich wiele w piwnicach galerii sztuk i muzeów w Nowej Zelandii. Gigantyczne płótna z motywami biblijnymi — *Odłot z Egiptu* albo jakiś innym biblijny temat. Wiele z tych obrazów może być dziś uważane za nic innego, jak wielkie ponure szkaradziejstwa i chybione inwestycje zalegające w przechowalniach. Nikt nie chce ich oglądać, ale nikt też nie wie, co z nimi zrobić.

Jesteśmy w tej samej sytuacji właśnie teraz, na początku XXI wieku. Nasze muzea są obładowane gigantycznymi megapłótnami. Czy ktokolwiek będzie zainteresowany ich oglądaniem za setki lat? Czy kogokolwiek za setki lat będzie faktycznie obchodzić rekin w formalinie (jedno jest pewne - nawet w formalinie rekin ten prawdopodobnie rozpadnie się przez te kilkaset lat. Albo może fakt ten jest także częścią dzieła sztuki?). To interesujący problem. Nie jestem pewien, czy chciałbym dać te dzieła na stałe do przechowalni. Albo ogromne płótna wyprodukowane w latach 70 — tych, gdzie jedynie rozmiar miał dowodzić wielkości tej sztuki...

Wiele razy w swej historii, wliczając w to czasy obecne, sztuka przechodziła okresy szaleństwa. Patrzenie na to jest oczywiście zabawne, ale jako darwinista, jestem również zainteresowany cechami dzieł sztuki, które sprawiają, że będzie się je chciało oglądać, słuchać i czytać za lat pięćset. To jest dla mnie ważne pytanie. Nawiasem mówiąc, myślę, że Warhol ma szansę, podobnie jak Jackson Pollock. Z drugiej strony, nie jestem pewien co do Schonberga, zwłaszcza jego muzyki atonalnej.

Swego czasu Anton Webern sugerował, że pewnego dnia dojdziemy do takiego momentu, że

listonosz w swym wyrafinowaniu będzie robił obchód, gwizdząc atonalne nie-melodie. Cudowna nadzieja dla modernizmu, ale myśl zupełnie nieprawdopodobna. Co jest takiego w melodii, że seria tonalna Schonberga nie całkiem kwalifikuje się w umysłach większości ludzi jako muzyka? To jest pytanie o podstawy ludzkiej psychologii muzycznej. I oczywiście jest to też pytanie o recepcję dwunastotonowej muzyki, przedstawianej zwykle, jak gdyby była ona pytaniem o kulturę, albo o opór wobec zmiany. Nie sądzę, że chodzi tu o kulturę. Nie tylko o nią.

Jedną z wcześniejszych inspiracji mojego myślenia o tym była Ellen Dissanayake, która napisała trzy ważne książki i masę artykułów. Napisała książkę zatytułowaną *What is Art For* (Po co jest sztuka), a następnie *Homo Aestheticus*. Jej ostatnia książka nosi tytuł *Art and Intimacy* (Sztuka i intymność). Jej spojrzenie na sztukę było objawieniem. Nie próbowała dyskredytować sztuki, redukować jej do zwierzęcego popędu, albo sprawiać, że byłaby czymś mniejszym niż wspaniała rzecz, którą jest. Chciała połączyć ją z ewoluującą ludzką naturą w sposób, w którym było wiele sensu. Jedną z wielkich ironii akademickiego świata jest to, że ta kobieta, która swoimi książkami i artykułami wniosła ogromny wkład w naukę, nigdy nie była w stanie podłapać akademickiej posady. Jest stenografem medycznym w Seattle. Po tym jak pracuje cały dzień, idzie do domu, aby w nocy albo podczas weekendów pisać pionierskie książki na temat estetyki ewolucyjnej. Uważam ją za jedną największych, niezwykłych intelektualnych postaci naszych czasów.

Oczywiście John Tooby i Leda Cosmides są niezwykle ważni w ich przełomowych pracach z psychologii ewolucyjnej. Stephen Pinker jest tak pomysłowy i poinformowany — on również był wielką inspiracją. Joseph Carroll przeprowadził niezwykle wyszukane badania na temat literackiego darwinizmu, niekiedy u boku swego młodszego kolegi Jonathana Gottschalla. Brian Boyd, mój kolega znany w Nowej Zelandii ze swej biografii Nabokova, jest także mocno zaangażowany w psychologię ewolucyjną literatury.

Ci ludzie wiele dla mnie znaczą i pomogli mi przetrwać — jeśli mogę tak powiedzieć — moje własne wittgensteinowskie wpływy, podług których formy życia są niewspółmierne kulturowo. Nie tylko Foucault i Derrida, Wittgenstein ma również wiele na sumieniu. Jest jakiś głęboki antynaturalizm w jego pracach, ale konsekwentna niejednoznaczność sprawia, że jest on trudny do zidentyfikowania. Rozważmy gnomiczne, pozornie głębokie twierdzenie Wittgensteina, „Gdyby lew mógł mówić, nie moglibyśmy go zrozumieć”. Czyżby? To głęboko szkodliwa myśl. I Wittgenstein z pewnością wiele zyskałby poznając jednego, bądź drugiego etologa zwierzęcego. Jeżeli lew mógłby mówić, etologowie są co do tego całkiem pewni, mówiliby o: drażnieniu innych lwów i członków przeciwnej lwiej płci, o smacznych zebkach, i tak dalej. Ludzie, którzy żyją ze zwierzętami mogą je rozumieć, czasem w sposób zupełnie niezwykły.

Z drugiej jednak strony, etologia zwierzęca wykorzystywana w sposób niewłaściwy może być zwodnicza. W estetyce ewolucyjnej zwierzęta używane są zwykle do wyjaśnienia ewolucyjnych zasad doboru naturalnego i selekcji seksualnej u człowieka. Weźmy np. sztukę szympanów. Staliśmy się ludźmi w okresie Plejstocenu, oddzielając się od szympanów pełne 5 mln lat wcześniej, co oznacza, że w rzeczywistości jesteśmy ciągle bardzo odlegli od naszych najbliższych prymitywnych krewnych, którzy przetrwali. Obecnie ludzie pracujący w zoo i niektóre prymitywne centra badawcze lubują się w tym, że biorą wielkie płachty papieru do pakowania i pozwalają szympanom chodzić po nich z pędzlami i malować. Szympany świetnie się bawią, bazgrząc albo robiąc typowe pionowe kształty. Zasadniczo znajdują one przyjemność w zwykłym zapełnianiu białego podłoża jednolitym kolorem. Przyjemność ta nie różni się specjalnie od tej, którą ma większość z nas malując palcami albo podczas pierwszych prób malarskich w szkole. Znajdujemy przyjemność po prostu w kontrastach, które tworzymy.

Czy to jest „sztuka szympanów”? Ludzie, którzy tak twierdzą nie są zwykle świadomi innych aspektów zachowania szympanów. Po pierwsze, typowy pionowy kształt nie jest w rzeczywistości obrazem odwzorowania, ponieważ szympan nie jest w stanie przewrócić go na drugą stronę albo przedstawić do góry nogami. To nie jest reprezentacja, a jedynie część sekwencji ruchów ramion i dłoni szympana. Po drugie, jeżeli trener nie zabierze szympanowi kawałka papieru odpowiednio wcześniej, rezultatem będzie nieuchronnie brunatna plama, ponieważ szympan nie ma pojęcia kiedy przestać. Nie istnieje cel albo poczucie planu albo punkt końcowy w tworzeniu dzieła. Jest to dla nas dziełem sztuki tylko dlatego, że trener zabrał to szympanowi, zanim stało się to bezkształtną plamą. I wreszcie, co jest dla mnie najbardziej wymowne, kiedy kończą albo kartka papieru zostaje im zabrana, szympany nigdy ponownie nie wracają, aby popatrzeć na swoje dzieło.

Oznacza to dla mnie, że ktokolwiek mówi: „Tak, szympany mają sztukę”, popełnia błąd. Szympany lubią popaćkać biały papier wielkimi kolorowymi plamami. Jako istoty ludzkie możemy to zrozumieć, ale nie czyni ich to twórcami dzieł sztuki. Nie istnieje tradycja kulturalna, w obrębie której

szympanasy tworzą, nie istnieje krytyka, rozmowa o sztuce, albo jakiegokolwiek rodzaj oceny wśród szympanosów. Nie istnieje styl w znaczeniu jakiegoś wyuczonego sposobu robienia tego, chociaż istnieje jednorodność produkcji, której przyczyną są mięśnie. Nazywanie tego sztuką albo protosztuką, lekceważy sztukę i jest złym rozumieniem tego, czym jest sztuka człowieka.

Zwierzęta mogą nas wiele nauczyć, ale z perspektywy darwinowskiej istoty ludzkie są naprawdę czymś innym.

Tekst jest transkrypcją rozmowy Denisa Duttona z Jerryem Brockmanem, założycielem i wydawcą portalu internetowego „The Edge”, w którym najwybitniejsi naukowcy wymieniają się przemyśleniami.

[Tekst oryginału](http://www.edge.org/3rd_culture/dutton09/dutton_09_index.html) (http://www.edge.org/3rd_culture/dutton09/dutton_09_index.html)

Edge, 24 lutego 2009r.

Denis Dutton

Profesor filozofii sztuki na Uniwersytecie Canterbury w Nowej Zelandii i autor książki [The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution](#) (2009). Jest założycielem i wydawcą niezwykle popularnego portalu internetowego Arts & Letters Daily wybranego przez Guardian „najlepszą stroną internetową na świecie”. Jest też założycielem i wydawcą czasopisma Philosophy and Literature.

[Strona www autora](#)

[Pokaż inne teksty autora](#)



(Publikacja: 01-12-2009)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6977) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6977>)

Contents Copyright © 2000-2009 Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2009 Michał Przech

Autorem portalu Racjonalista.pl jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.
Właścicielami portalu są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tego portalu i jakiegokolwiek jego części.

Wszystkie strony tego portalu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tego portalu oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tego portalu i nie korzystać z jego zasobów.

Informacje zawarte na tym portalu przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów portalu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na portalu. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych portalu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl