

ELLEN DISSANAYAKE

SZTUKA JAKO LUDZKIE UNIWERSALIMUM: SPOJRZENIE ADAPTACJONISTYCZNE

Chcąc¹ rozważyć sztukę jako ludzkie uniwersalium (*human universal*), trzeba zdecydować, co mamy na myśli używając zarówno terminu „uniwersalium”, jak i słowa „sztuka”. Termin „ludzkie uniwersalium” sugeruje, że cecha (na przykład sztuka) jest wrodzona i pojawia się spontanicznie, że jest ukryta we wszystkich normalnych jednostkach, że została wynaleziona przez wszystkie kultury, lub też, że jest produktem pewnej grupy ludzi (artystów), istotnej we wszystkich społeczeństwach. Wszystkie te znaczenia są konsekwencją różnych założeń oraz niosą z sobą wzajemnie nieuzgadnialne konsekwencje².

Podobnie też znajome, krótkie słowo „sztuka” pociąga za sobą długi, spowity mgłą tajemnicy łańcuch teorii, definicji, kwalifikacji i sporów. Spory – to one właśnie stały się jeszcze bardziej złożone i nierozwiązywalne w ciągu ostatniego stulecia. Wiele niezbadanych hipotez zostało wplecionych w termin „sztuka”, w jego załamania i nierówności. Ten, kto szuka uniwersalności, musi zacząć od ostrożnego układania tych kuszących, lecz splątanych z sobą ornamentów.

Przykładowo słowo „sztuka” jest często ograniczane jedynie do sztuk wizualnych (na przykład obrazów, rzeźby, rysunku), a w szczególności do sztuk pięknych. Nie nazywa się więc sztuką rzemiosła, dekoracji ani artystycznych wysiłków ludzi nieobdarzonych talentem. Pojęcie sztuk pięknych implikuje, że istnieje jakościowa różnica między tym, co jest

¹ Mimo że nie zawsze podążałam za ich sugestiami, wiele wyniosłam z dyskusji nad tym artykułem od Josepha Carrolla, Denisa Duttona, Briana Hansena, Joela Schiffa i Roberta Storey’a. Jestem im wdzięczna za ich zrozumienie i krytycyzm.

Esaj ten został po raz pierwszy opublikowany jako „Kunst als menschliche Universalie: Eine adaptationistische Betrachtung” w: *Universalien und Konstruktivismus* P.M. Hejl (red.) Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001.

² Dla szerszej i wyjaśniającej dyskusji na temat innych ludzkich uniwersaliów (*human universals*) i konsekwencji tychże rozstrzygnięć patrz Brown (1991, 1996).



sztuką, a tym co sztuką nie jest, lub też, że istnieje różnica między sztuką dobrą a złą. Innymi słowy „sztuka” posiada istotę, tkwi ona w jednych dziełach, a w innych nie. Co w takim razie stanowi istotę sztuki? Czy może ona być zdefiniowana tak: ktoś rozpoznaje sztukę, gdy ją spotyka? Czy istota sztuki polega na jej formie, czy treści? Czy też polega na jej funkcji (albo bez-funkcyjności)?

Takie właśnie pytania i rozróżnienia (dotyczące zarówno sztuk wizualnych, jak i sztuki wziętej w ogólności) były przedmiotem badań zachodniej estetyki filozoficznej przez więcej niż dwa ostatnie stulecia. Mimo że zachodnia estetyka zwykle zajmowała się sztuką powstałą w tradycji Europy Zachodniej, spojrzenie uniwersalistyczne musi obejmować sztuki wszystkich ludzi (jakkolwiek zdefiniowane). W tej kwestii warto zwrócić uwagę na propozycję Duttona (2002), który w duchu Weitzta (1959) i Munro'a (1963) używał „podobieństwa rodzinnego” dla pojęcia sztuki. Zaproponował on tymczasową listę siedmiu cech, które w całości lub w dużej części będą się stosować do sztuki praktykowanej we wszystkich kulturach oraz we wszystkich epokach. Są to: kunszt, nie-utilitytarna przyjemność, styl, krytycyzm, naśladownictwo, „szczególny” nacisk, oraz to, że służyła ona jako doświadczenie pobudzające wyobraźnię zarówno twórcy, jak i odbiorcy.

Taka lista jest ważną i użyteczną próbą wyznaczenia uniwersalnej charakterystyki sztuk wszystkich kultur. Wszakże pięć z wymienionych cech (kunszt, styl i zasady, krytyczny i wartościujący język, naśladownictwo oraz ucieleśnienie wyobrażeń) charakteryzuje także te przykłady, które wcale nie są sztuką. Tylko wewnętrzna przyjemność (nagroda dla samego siebie) oraz specyficzne ujmowanie w nawias („szczególny” nacisk), wydają się być w większym lub mniejszym stopniu zarezerwowane dla czynności podobnych do sztuki (takich jak zabawa w udawanie albo zachowania rytualne – patrz Dissanayake 1988, 1992).

Moje własne spojrzenie na sztukę, które zostanie w sposób pełniejszy opisane poniżej, wyrasta z naturalistycznego i specyficznie darwinistycznego, albo adaptacyjnego podejścia. Jako takie, rozważa ono sztukę – jak język i tworzenie narzędzi – jako wrodzoną, psycho-biologiczną zdolność gatunku ludzkiego. Jako wykształcony element ludzkiej natury, zdolność ta pod pewnymi względami jest wrodzona i samorzutna, a pod innymi ukryta w każdej jednostce. Aby spojrzeć na sztukę (jak i na każdą ludzką cechę) z perspektywy ewolucjonistycznej, trzeba sprecyzować nie tylko to, z czego zdolność ta się składa, ale i w jakim celu istnieje. Co zapewniała sztuka naszym przodkom, że pomagała im przetrwać? Tylko perspektywa ewolucjonistyczna może dostatecznie dobrze określić sztukę jako ludzkie uniwersalium, tylko ona może pokazać dlaczego ludzie powszechnie posiadają, interesują się, tworzą i przeżywają sztukę.

Sztuka jako zachowanie powszechne: podejście etologiczne

Myślenie o sztuce jako o wyewoluowanej, adaptacyjnej, istotnej cesze natury ludzkiej, dostarcza nowych kryteriów badania cudzych twierdzeń o jej naturze i uniwersalności. Skoro sztuka jest adaptacyjna, jest także z definicji uniwersalna – (a) pojawią się częściowe dowody tego zachowania w naszej historii gatunkowej, (b) sztuka będzie obserwowalna we wszystkich kulturach, u członków wszystkich znanych społeczeństw, bez względu na ich status ekonomiczny, czy na stopień technologicznego rozwoju, (c) jej załączki będą widoczne lub łatwe do zaszczerpienia małym dzieciom. Jak inne cechy adaptacyjne (d) sztuka ujawni się w odpowiednich warunkach lub okolicznościach.

Podobnie jak inne cech adaptacyjne (e) sztuka będzie na ogół źródłem przyjemności. Większość ludzi chętnie poświęci jej czas, wysiłek, myśl lub surowce, tak jak czynią to z innymi cechami adaptacyjnymi, takimi, jak: dobieranie się w pary, wychowywanie potomstwa, zbieranie, przygotowywanie i spożywanie pokarmu, uspołecznianie i zyskiwanie akceptacji, mówienie, wyszukiwanie i zatrzymywanie się w bezpiecznym (znanym) otoczeniu oraz zdobywanie informacji potrzebnych do życia. Dodatkowo, wyjaśnianie sztuki, jako zachowania powszechnego, (f) doprowadzi do rozróżnienia między stojącą za nią motywacją i natychmiastowym efektem a jej „ostateczną” lub adaptacyjną wartością, pomimo że to właśnie motywy będą emocjonalnie istotne dla tych, którzy się w czynności artystyczne angażują³. Sugestie etologiczne, że sztuka jest adaptacyjnym zachowaniem otwierają nową drogę do rozumienia sztuki jako ludzkiego uniwersalium. Spróbujmy teraz zbadać, czym może być „zachowanie tworzące sztukę”?

Artyfikacja, czyli „Tworzenie Czegoś Wyjątkowym”

Poprzednie ujęcia traktowały sztukę wyłącznie jako zbiór przedmiotów, jako istotę lub jako właściwość. Żadne z tych określeń nie jest możli-

³ Nie-etologiczne tłumaczenie motywacji lub funkcji zachowania artystycznego (to znaczy „wyrażanie siebie”, „spełnienie pragnień” albo „projekcja” czy „indywidualizacja”) nie pokazały, jak te najbliższe funkcje są ostatecznie związane z sukcesem w przetrwaniu i reprodukcji.

we do przetłumaczenia na język etologiczny, który z konieczności ujmie sztukę jako zachowanie. Zachowanie to nazwiemy „artyfikacją” (*artificalisation*). Choć europejskie języki nie posiadają czasownika „artyfikować”, nie będzie trudno zrozumieć, co słowo to mogłoby znaczyć: „tworzyć coś jako sztukę”. Czym więc jest „artyfikowanie”?

We wcześniejszych publikacjach (Dissanayake 1988, 1992, 1995), zaproponowałam wspólny mianownik dla zachowania artystycznego, który nazwałam tworzeniem czegoś wyjątkowym (*making special*). Znaczy to, że w całej sztuce (tutaj „artyfikacji”) we wszystkich epokach i miejscach, codzienne doświadczenia (zwykle przedmioty⁴, materiały, ruchy, dźwięki, słowa, wypowiedzenia otaczające środowisko, a nawet idee) zostają przeobrażone, stają się *niezwykłe*. To pojęcie przystaje do podobnych, acz innych sformułowań – na przykład pojęcia „brania w nawias”, wspomnianego powyżej, lub „czynienia obcym”, oraz „uwypuklania” w literaturoznawstwie (na przykład Shklovsky 1917/1965; Mukarovsky 1932/1964; Miall and Kuiken 1994a, 1994b).

Bazując na takim ujęciu sztuki zaproponowałam teorię, która sugerowała dlaczego zdolność do tworzenia czegoś wyjątkowym jest adaptacyjna i dlatego właśnie może być rozważana jako uniwersalna cecha gatunku ludzkiego. Zarówno w moich ostatnich pracach, jak i w tym eseju udoskonalam i rozszerzam swoje wcześniejsze stanowisko. Moja argumentacja składa się z trzech wątków: wątku estetycznych predyspozycji, zaangażowania emocjonalnego (lub „uwagi”); oraz wynalezienia rytuału pogrzebowego.

Estetyczne predyspozycje

W ostatnich pracach (na przykład Dissanayake 1999, 2000, 2001) opisałam uniwersalne cechy, które mogą zostać zauważone w najwcześniejszych relacjach między matką a jej dziećmi. Mimo różnic międzykulturowych, matki na całym świecie mówią do swoich małych dzieci charakterystycznym, miękkim, cienkim i melodyjnym głosem – dzieci wolą ten głos od tonu zwykłej rozmowy między dorosłymi. Wraz ze specjalnym zachowywaniem się względem dzieci, matki (a także inni dorośli) przykuwają uwagę dziecka rytmicznymi ruchami ciała (dotykaniem, klepaniem, głaskaniem, przytulaniem i całowaniem dziecka), przejawskrawioną mimiką (długimi spojrzzeniami, przedłużanymi uśmiechami, rozszerzonymi oczami

⁴ Przez „przedmiot” rozumiem takie rzeczy jak spisane dzieła (na przykład powieść lub partytura muzyczna) albo czytanie lub przedstawianie takich prac – bytów.

mi, podniesionymi brwiami) oraz charakterystycznymi ruchami głową (kiwnięciami, ukłonami) w prawie zrytualizowany sposób. Te wokalizacje, wyrażenia i ruchy są często powtarzane, czasem ze zróżnicowaną dynamiką (głośniej i ciszej, szybciej i wolniej) w sposób, który można nazwać „multimedialnym przedstawieniem”.

Jest to jednak coś więcej niż jednostkowe przedstawienie. Drobiazgo-
wa analiza nagranych spotkań matki z dzieckiem pokazuje, że ta dwójka współdziałała z sobą w niezwykle bliskich odstępach czasu – reagują na siebie w subtelny, lecz dokładny sposób (zob. na przykład: Stern 1971; Beebe, Stern i Jaffe 1977, Papousek i Papousek 1981, Beebe i reszta. 1988, Nadel 1996). Matka modyfikuje swoje tempo i rytm, aby dokładnie wpasować się w stan emocjonalny dziecka i pomóc zachować mu spokój. Dziecko z kolei odpowiada na sygnały mamy kopnięciami, ruchami dłoni i ramion, mimiką, ruchami głową, a także swoimi własnymi wokalizacjami. Robi to w sposób jak gdyby uczestniczyło we wzajemnie ustalanych seriach rytmicznych „uderzeń”, uzupełnianych zmienną dynamiką. Ta dwójka schodzi się i rozchodzi, działa razem to znów na przemian, dopasowując się do siebie przez pierwsze pięć lub sześć miesięcy życia dziecka.

Zachowania te, jak się okazało, mają praktyczny wpływ na rozwój emocjonalnej homeostazy dziecka (Hofer 1990), jego późniejszego społecznienia (Papousek i Papousek 1979, Schore 1994, Aitken i Trevarthen 1997), zdolności uczenia się języka (Fernald 1992), rozwoju intelektualnego (poznawczego) (Papousek i Papousek 1981; Trevarthen 1997) oraz nabycia umiejętności bycia rodzicem. Rzadko wspomina się jednak, że właśnie te składniki interakcji społecznych są fundamentalnie *estetyczne*.

W sztukach wizualnych, wokalnych i kinetycznych takie elementy, jak: powtarzanie, formalizowanie, przejawianie, nadawanie dynamiki, szczegółowe opracowywanie i zaskakiwanie, są używane, aby zyskać uwagę i stworzyć atmosferę oczekiwania. Performatywne, czasowe i dynamiczne, cechy relacji między matką a dzieckiem mogą być widziane jako estetyczne (lub przed-estetyczne) elementy, na które z przystosowawczych powodów (przeżycie dziecka i sukces reprodukcyjny matki) ludzie są w sposób wrodzony wrażliwi⁵.

⁵ Ktoś mógłby spytać dlaczego matki i dzieci rozwinęły tak złożone zachowanie. Wiemy, że chodzenie na dwóch, zamiast na czterech nogach wymagało szeregu zmian anatomicznych, włączając zwężenie miednicy. W momencie narodzin dzieci (których rozmiar głowy także stawał się większy niż jakiegokolwiek innego przedstawiciela naczelnych) musiały być mniejsze (mniej rozwinięte) niż ich małpi kuzyni, po prostu aby wyjść na światło dzienne nie zagrażając ani sobie, ani matkom. Stwierdzono, że aby ludzkie niemowlę było rozwinięte w momencie narodzin podobnie jak małpie niemowlę, musiałyby spędzić w macicy rok i dziewięć miesięcy, i ważyłoby prawie jedenaście i pół kilo (Leakey 1994,

Są inne cechy, które od urodzenia przykuwają naszą uwagę, a więc są „estetyczne”. Początkowo przejawiały się one jednak w kontekstach, które nie miały z estetyką nic wspólnego – na przykład jasny, prawdziwy, czyste barwy, energiczne i pełne gracji ruchy, znaczące motywy (między innymi plamy barwne i zygzaki [zob. Aiken 1998, Üher 1991]), lub poznawczo interesujące i satysfakcjonujące interwały muzyczne lub wizualne kształty i wzory (opisane przez psychologów postaci i poznawczych neurologów). Są one natychmiast atrakcyjne lub istotne dla ludzi o tyle, o ile sygnalizują korzyść lub niebezpieczeństwo (na przykład dojrzałość, młodość, zdrowie, siłę, niebezpieczeństwo, zainteresowanie i ciekawość poznawczą). Jednostki, które zwracały uwagę i doceniały takie sygnały, dłużej żyły i osiągnęły większy sukces reprodukcyjny. Takie sygnały stały się wrodzonymi poznawczymi i wizualnymi preferencjami, opisanymi przez psychologów eksperymentalnych i neurologów kognitywnych.

Zasugerowałam, że wrodzone predyspozycje do zwracania uwagi na przed-estetyczne bodźce wzrokowe i słuchowe, tak jak wrodzone zdolności i wrażliwość, które predysponują dorosłych do tworzenia, a dzieci do odpowiadania na przed-estetyczne bodźce czasowe opisane powyżej – istniały jako rodzaj „zbiornika”, z którego pierwotni ludzie mogli czerpać, kiedy na późniejszym etapie ewolucji zaczęli celowo artyfikować („tworzyć coś wyjątkowego”).

Zaangażowanie emocjonalne (opieka)

Gdy chodzi o problemy życia ludzie, inaczej niż wszelkie zwierzęta posługują się raczej rozumem niż instynktem. Dla naszego gatunku to, jak żyć, i co w danej sytuacji robić – jest kwestią nauki, a nie instynktu. Przez tysiące lat ludzkiej ewolucji umysł w coraz większym zakresie stawał się

44). Tak nierozwinięte i bezbronne dziecko powinno być tak rozkoszne jak to możliwe, aby jego matka posiadała motywację do zajmowania się nim przez odpowiednio dłuższy okres niesamodzielności. Zasugerowałam, że rytmiczne, sformalizowane relacje między matką a dzieckiem, które obserwujemy dzisiaj, opierają się na zrytualizowanym zachowaniu, które rozwinęło się między pierwszymi matkami hominidów a ich dziećmi, aby spowodować wzajemne dostosowanie się i współzależność zwiększając tym samym szanse dziecka na przeżycie i sukces reprodukcyjny matki. Mimika, ruchy i dźwięki, których matki używają ze swoimi dziećmi, to przejawiskrawiona mimika, ruchy i dźwięki używane przez inne naczelnice oraz przez dorosłych ludzi w kontekście przyjaźni i związków. Dzięki nim matka nie tylko przekazuje dziecku swoje uczucia, ale także wzmacnia pozytywne emocje w swoim układzie nerwowym. Kiedy nadany zostaje wzór i rytm, taka interakcja staje się zrytualizowanym wyrażaniem i dzieleniem pozytywnych emocji (zob. Dissanayake 1999).

organem „nadającym sens”. Powiązane z sobą pamięć, przewidywania i wyobrażenia stopniowo rozwijały się pozwalając ludziom ustabilizować i ograniczyć strumień życia tworząc „połączenia” między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością lub między różnymi doświadczeniami i spostrzeżeniami.

Ludzie potrafili zapamiętywać dobre i złe zdarzenia, aby później odtworzać je w pamięci. Ceną świadomości tego, co pożądanе oraz tego, co w życiu nieuniknione i nieprzewidywalne, większą u ludzi niż u jakichkolwiek innych zwierząt, była niepewność lub nawet niepokój. Sugeruję, że owa niepewność prowadząca do zaangażowania emocjonalnego i opieki, była podstawową motywacją do wynalezienia religii wraz z towarzyszącym jej ekspresyjnym zachowaniem – sztuką (lub „artyfikacją”).

Religia i sztuka zazwyczaj są traktowane jako aspekty „kultury”, kultura z kolei w odniesieniu do tradycyjnej teorii antropologicznej przeciwstawiana jest „biologii”. Jednakże spojrzenie adaptacjonistyczne rozważa różnorakie składowe „kultury” – na przykład: język i zdolność tworzenia narzędzi – jako konsekwencje rozwiniętych predyspozycji psychobiologicznych. Podobnie traktuję religię i sztukę: jako zachowania kulturowe, oparte pierwotnie na chęci wpływania na konsekwencje szczególnie ważnych i równie niepewnych sytuacji.

Mówiąc ogólnie, znajomość kultury i jej praktyk kieruje naszą uwagę na szczególne, biologicznie istotne kwestie: na osiąganie dojrzałości, ułożenie sobie życia, wychowanie dzieci oraz podtrzymanie więzi społecznych. Język, tradycja wyrobu narzędzi i zwyczaje pomagające przeżyć mają wpływ na owe kwestie. Ponadto, nasi przodkowie musieli troszczyć się o rezultat biologicznie istotnych i ważnych zdarzeń i stanów, które umożliwiały im zapewnienie sobie tego co nie było pewne: bezpieczeństwa, dobrobytu, płodności, zdrowia i zwycięstwa, skutecznego radzenia sobie ze zmianami w obrębie własnego ciała i emocji towarzyszących dojrzałości płciowej, ciąży, narodzinom i śmierci.

Inne zwierzęta w niepewnych okolicznościach często migrują lub angażują się w zrytualizowane zachowania, których składowe zostały zaczerpnięte z codziennych, zwykłych czynności takich jak czyszczenie, poruszanie się lub budowanie gniazda (na przykład czyszczenie piór, przygotowywanie się do lotu lub zrywanie trawy). W nowych, niepewnych sytuacjach, te zwykle ruchy stają się bardziej stereotypowe – przesadzone, sformalizowane i powtarzane. Takie „zrytualizowane” czynności sygnalizują członkom gatunku, że nadawca sygnału jest wzburzony lub zaniepokojony. Pomagają one także zwierzęciu wabiącemu partnera w zredukowaniu napięcia (Tinbergen 1952; Eibl-Eibesfeldt 1988).

Stwierdziłam, że w niepewnych sytuacjach, które nie wymagają nagłych pragmatycznych działań (to znaczy walki, ucieczki lub bezruchu),

pierwsi ludzie przodkowie w pewnym momencie zauważyli, że odgrywanie powtarzających się, stereotypowych, lecz zmodyfikowanych głosów i czynności zapewniało dobre samopoczucie, a w końcu redukowało napięcie – szczególnie wtedy, gdy włączali się w to wszyscy członkowie grupy. Stwierdziłam też, że jednostki które w stresujących okolicznościach reagowały takimi praktykami zyskały większą zdolność do przetrwania, niż ci członkowie grupy, którzy zachowywali się przypadkowo lub osobniczo zmienny.

Jest godnym uwagi fakt, że takie stereotypowe, „zrytualizowane” zachowania zostały „wynalezione” (nie jak w przypadku innych zwierząt – biologicznie zaprogramowane), a tym samym prezentują się różnie w różnych grupach, mimo faktu, że język, technika tworzenia narzędzi i inne czynności kulturowe mają oparcie we wrodzonych predyspozycjach człowieka. (Przykładowo, kołysanie się i powtarzające się rytmiczne wokalizacje są spontanicznymi zachowaniami dającymi uczucie spokoju jednostkom cierpiącym psychicznie, tak ludziom, jak i zniewolonym zwierzętom [Charmove i Anderson 1989]). Ujednolicone zachowanie grupowe, bardziej niż indywidualne tworzy iluzję, że poradzono sobie z trudną sytuacją – na przykład Mead (1930/1976) opisał, w jaki sposób ludzie z pleniemia Manus zbierali się razem podczas przerażającej burzy i monotonna śpiewali magiczne pieśni, aby ujarzmić wiatr.

Odpowiedzią ssaków na fizjologiczny lub psychologiczny stres jest wykształcenie adaptacyjnych cech. W przypadku potencjalnego lub rzeczywistego fizycznego zagrożenia wydzielane są glikokortykosteroidy i adrenalina, pozwalające na natychmiastową reakcję (Sapolsky 1992; Flinn et al. 1996). Obawa i nieukierunkowany niepokój, tak samo jak bezpośredni psychologiczny i społeczny stres, mogą także powodować negatywną reakcję. Jeśli stres utrzymuje się długo lub jest zbyt silny, działa negatywnie na odporność, wzrost, rozmnażanie się, reakcje mięśni i zdolności poznawcze.

Jedna ze zmiennych psychologicznych modelujących odpowiedź na stres, ma na celu generowanie poczucia kontroli lub przewidywalności. Jest zdrowiej mieć poczucie, że wiemy, jak poradzić sobie w niepewnych okolicznościach. Kontrolowane zachowanie – sformalizowane, powtarzane, przejaskrawiane, przedstawiane statecznie i z uwagą – jest fizycznym wyrazem imitującym (lecz tym samym tworzącym) uczucie psychologicznej kontroli.

Mimo że nie możemy obserwować naszych przodków reagujących na niepewność stereotypowym sformalizowaniem wizualnym, wokalnym, i ruchowym, powtarzaniem i przejaskrawianiem – niektórzy paleoarcheolodzy (Brody 1977; Taçon 1983; Taçon i Brockwell 1995; Taçon, Wilson i Chippindale 1996) znaleźli dowody na znaczący wzrost twórczości ar-

tystycznej w okresach zagrożenia ze strony otoczenia. McNeill (1995, 89) zauważa, że „wygłaszanie kazań i śpiewanie połączone z rytmicznymi ruchami” jest szczególnie widoczne „w czasach niepokoju i w społeczeństwach dotkniętych cierpieniem”.

Wynalezienie Rytułu

Właśnie zasugerowałam, że najwcześniejsze formy tego co dziś nazywamy „religią” i „sztuką” powstały równocześnie, podczas ludzkiej ewolucji, jako sposoby radzenia sobie z nieuniknioną niepewnością życia, coraz wyraźniejszą dla inteligentnych i przewidujących ludzi. W mojej etologicznie prawdopodobnej rekonstrukcji, zachowanie, jakim jest sztuka, wynikła z psychobiologicznej tendencji. W niepewnych okolicznościach, gdy towarzyszy nam psychologiczny stres i niepewność, próbujemy zyskać kontrolę nad tym co pożądaną. Przy pomocy behawioralnych analogii psychologicznego radzenia sobie z problemami, próbujemy okiełznać to, co niekontrolowane. Poprzez kontrolowanie – sformalizowanych, powtarzanych, przejawianych, skomplikowanych, różnorodnych dynamicznie działań, zapewniamy sobie uczucie pewności w ciężkich sytuacjach. Jak w interakcjach między matką a dzieckiem, czynności te mogły być początkowymi, przedsymbolicznymi i przedjęzykowymi zachowaniami, w końcu zyskały symboliczne znaczenie.

Dzisiaj takie zachowanie nazywamy „rytuałem”, równie dobrze moglibyśmy nazwać to „artyfikacją”. Znaczy to, że w trakcie ceremonii, jednostki używają przedestetycznych sensorycznych i poznawczych cech (które jak opisano w poprzedniej części są z natury godne uwagi, ponieważ były one już adaptacyjne w innych nie-esetycznych kontekstach) w czasowo i przestrzennie kontrolowany – sformalizowany, powtarzany, rytmizowany, przejawiany, skomplikowany, różnorodny dynamicznie – sposób.

Zrytualizowane relacje między matką a dzieckiem przygotowały ludzi na to by byli specjalnie wyczuleni na dynamiczne, czasowe i przestrzenne manewry, jako na sposoby tworzenia, wyrażania i podtrzymywania emocjonalnego porozumienia. Dalsze nadawanie kształtu i rozwijanie (ratyfikowanie) części tychże relacji – w wizualnych, wokalnych i ruchowych modalnościach – byłoby dodatkowo rozwijające i skuteczne.

Prawdopodobne, że w swoich korzeniach muzyka, taniec i pantomima były przedstawiane razem, jako jedna multimedialna czynność, tak jak ukazują się one w relacji między matką a dzieckiem. Być może przed-

estetyczne elementy wizualne (powiedzmy przy ozdabianiu ciała) były dodawane, aby uczynić przedstawianie bardziej poruszającym. Przez wieki indywidualne sztuki mogły rozwijać się, a nawet wyzwalać spod władzy rytuałów oraz religii. Sztuka przestawała także pełnić funkcję walki z niepewnością. Kiedy artyfikowanie w ceremoniach rytualnych stało się częścią indywidualnego lub kulturowego repertuaru, różnorodne cechy tych ceremonii mogły być dalej artyfikowane lub przekształcane i używane w wielu innych, nawet świeckich i uroczystych, kontekstach.

Nieodłączna etologicznemu spojrzeniu jest przesłanka, że ceremonie rytualne wytwarzane kulturowo były adaptacyjne biologicznie. Fakt, że jesteśmy behawioralnie i emocjonalnie wrażliwi na złożone ruchy, na to co, ciekawe wizualnie, na wprawne wykonanie, sprawiły, że jesteśmy bardziej wrażliwi na zachowania ceremonialne wzmacniające społeczność. Fakt ten spowodował także, że lepiej zapamiętujemy informacje przekazywane przez te praktyki i emocjonalnie jesteśmy bardziej przekonani o ich prawdziwości i skuteczności. Bez takich biologicznie adaptacyjnych reakcji, artyfikacja istniejących przedestetycznych sygnałów nie stałaby się ważnym i powszechnym zachowaniem ludzkim.

Artyfikacja jako Ludzkie Uniwersalium

Konkludując, rozważmy etologiczne i adaptacjonistyczne spojrzenie na sztukę jako na ludzkie uniwersalium, zwracając uwagę na pojęcia oraz na inne kwestie wspomniane we wcześniejszej części tego eseju. We właściwym momencie odniosę się także do uprzednio opisanych pozostałych siedmiu teorii. Inaczej niż niektóre z nich, podejście etologiczne obejmuje sztuki stworzone we wszystkich czasach i społeczeństwach. Znaczący to, że nie jest zarezerwowane wyłącznie dla sztuk „pięknych”, zawiera więc również dekoracje, dużą część rzemiosła, przedstawienia, a także przypadki, kiedy sztuki te są złe, bądź niedbale wykonane. Ustalenie, co jest „dobrą”, a co „złą” sztuką, jest nieodpowiednie w tym momencie, zostaje więc pozostawione krytykom sztuki⁶.

⁶ Mimo że moje adaptacjonistyczne pojmowanie sztuki jako ludzkiego uniwersalizmu nie zajmuje się oceną „dobrej” i „złej” sztuki, niemniej zajmuje się wartościami w sztuce – wartościami w kategoriach motywacji i aktywności raczej niż produktu czy rezultatu. W czasach naszych przodków nie byłoby adaptacyjne wyszczególnianie jakiejś starej rzeczy. Wydarzenia i artefakty, dla których artyfikacja była uznana za niezbędną były ważne dla przetrwania biologicznego (także psychobiologicznego). Taka wartość nie jest i nie musi być rozważana w dzisiejszej sztuce, kiedy przetrwanie nie jest już problemem.

Podsumowując, sztuka i jej pochodzenie jest uważane za wewnętrzną, psychobiologiczną zdolność do „artyfikowania”: to znaczy do używania (i odpowiadania na) przedestetycznych wizualnych, wokalnych i/lub kinetycznych zachowań i cech – które pojawiły się po raz pierwszy w innych adaptacyjnych okolicznościach – tym samym w przemysłany (to znaczy, socjalny – przejawiony lub sformalizowany, lub rozwinięty) sposób, przejawiając szacunek dla biologicznie istotnych, życiowych trosk. W sytuacjach, które powodują niepokój, wydaje się być cechą szczególnie ludzką, zdolność do wyszczególniania istotnych, przykuwających uwagę, oddziałujących emocjonalnie, godnych zapamiętania elementów i czynności jako rodzaju „manifestacji szacunku”, powiązanego z biologicznym znaczeniem i wartością rzeczy, o które się troszczy.

Jak tu opisano, pierwotną, psychobiologiczną motywacją dla artyfikacji była chęć oddziaływania na, albo kontrolowania – przez niecodzienny wysiłek i realizację – niepewnych (więc wzbudzających niepokój), istotnych biologicznie efektów sytuacji, o które ludzie słusznie się troszczyli. Bez znaczenia, czy pojedyncza ceremonia osiągnęła swój konkretny, czy przybliżony cel (powiedzmy, zabezpieczenie chorego, ułagodzenie potężnego ducha czy wyrażenie własnego postanowienia), jej najważniejszym efektem było uwolnienie jednostki od uczucia niepokoju poprzez wprowadzanie iluzji radzenia sobie, co z kolei miało wpływ na przetrwanie i sukces reprodukcyjny.

Co najmniej taką samą wartość miała jednakże związana z tym inna korzyść. Uczestniczenie w ceremoniale wzmagało powszechną koordynację, kooperację i uczucie przynależności między wszystkimi członkami grupy, dodatkowo zwiększając przydatność poszczególnych jednostek. Przez wprowadzanie i rozwijanie rytuałów, mechanizmy zachowania, pierwotnie rozwinięte w relacji matka–dziecko – powtarzanie, formalizowanie, dynamiczne zmienianie, wizualne, wokalne i ruchowe pokazy – stały się adaptacyjnymi sposobami wzbudzania zainteresowania, odwracania i skupiania uwagi, synchronizowania rytmiki oraz cielesnych czynności, przekazywanie wiadomości z przekonaniem i w sposób godny zapamiętania, oraz w końcu wpajania i umacniania właściwych nastawień i zachowań członków grupy. Sztuka przez swoją istotność, piękność, rzadkość, drobiazgowość i nadzwyczajność jest symbolem tego, jak ludzie dbają o swoje święte wierzenia, które ich łączą i pomagają im przetrwać.

Jako takie, sztuki w społeczeństwach tradycyjnych wzmacniają wspólnotowość i solidarność między członkami grupy, którzy w ten sposób manifestują i celebryją to, kim są. Przez ostrożne tworzenie i odpowiadanie na te złożone rytuały, członkowie grupy przekazują i wzmacniają

wartości – emocjonalne dyspozycje – od których ich zwartość zależy. Ich wierzenia wymagają, aby zobowiązania do długoterminowych korzyści, wzbudzających i zaspokajających potrzebę dzielenia emocjonalnego sensu, były odróżnione od równie ważnych, krótkoterminowych korzyści służących zachowaniu życia i bezpieczeństwa. Ludzie ewoluowali tak, że wymagają zaspokojenia obydwu.

Wyjaśnienie adaptacjonistyczne, które tu zaprezentowałam, ukazuje predyspozycję do artyfikowania jako wrodzoną i ujawniającą się spontanicznie. Znaczy to, że wszyscy ludzie są od urodzenia wrażliwi na przedestetyczne czuciowe i poznawcze aspekty otoczenia (zidentyfikowane i opisane przez psychologów eksperymentalnych i neurobiologów jako szczególnie przyjemne, satysfakcjonujące i zmuszające do aktywności) i do czasowych manipulacji wpisanych w relacje matka–dziecko. Podobnie, wszystkie dzieci są predysponowane do fantazjowania – znaczy, do uczestniczenia w, oraz uznania „ujętego w nawias”, specjalnego i niezwykłego wymiaru doświadczenia⁷. Małe dzieci także chętnie pokazują – i wyraźnie lubią – załączki praktyk związanych ze sztuką, zwykle bez nauki. Znaczy to, że chętnie będą robić znaki i obrazki, chętnie będą tańczyć, śpiewać, bawić się słowami i językiem, ubierać się, fantazjować i chłonąć specjalnie uformowane historyjki. Bez przykładu i zachęty innych ludzi, szczególne zainteresowanie sztuką i uzdolnienie do tworzenia jej może zostać ukryte i nierozwinięte. Jednakże w nierozwiniętych społecznościach, sztuka jest ceniona i wykonywana przez większość lub przez wszystkich dorosłych. Dzieci wyrastają więc doświadczając, ceniąc i tworząc ją tak, jak robią to dorośli. Mimo to, historycznie, jak zaznaczają socjologowie, artyfikacja służyła politycznej i personalnej władzy, a specjaliści („artyści”) często tworzyli sztukę, która odzwierciedlała lub utrzymywała tę siłę. W małych, tradycyjnych społecznościach sztuka rzadko powierzana jest tylko specjalistom. Artyfikacja jest praktykowana przez wszystkich.

Praca antropologów kulturowych nie tylko wyjaśnia fakt różnorodności sztuk we wszystkich społeczeństwach, ale także skrycie wspiera podejście adaptacjonistyczne. We wszystkich społeczeństwach ludzie artyfikują wtedy, gdy zwracają uwagę na to co ważne⁸. Znaczy to, że antropologowie zdają sprawę z tego, jak ceremonie, wraz ze współtworzącą

⁷ Wydaje się pewnym, że wczesne hominidy, jak inne naczelne i wiele innych wyższych zwierząt, „odgrywały”, a przez to uznawały wymiar lub sferę czynności, które „nie dzieją się na prawdę”. Nie oddziałują one bezpośrednio na czynności utrzymujące przy życiu, takie jak zdobywanie prawdziwego pokarmu, unikanie prawdziwych drapieżników, walki z prawdziwymi rywalami, znajdowania prawdziwych partnerów i tak dalej.

⁸ Jak zostało powiedziane, „przypuszczamy”, że wszystkie kultury mają sztukę, ale „nikt ich nie zliczył” (na przykład Anderson 1993). Moim zdaniem ciężar podania kontrprzykładu spoczywa na wątpliwych. Czekam na informacje o takiej kulturze ludzkiej, któ-

je sztuką, urzeczywistniają i dają siłę kulturowym sensom wybranych społeczności – znaczącym systemom i opowieściom, przez które religia tłumaczy świat i łączy swoich wyznawców w służbie wspólnej sprawie. Jak do tej pory, mówiąc o sztuce jako o zrytualizowanym zachowaniu, odpowiedniku religii, moje adaptacjonistyczne podejście inkorporuje podejście teologiczne. Wszędzie wyznawcy swoich praktyk religijnych widzą swoje działania estetyczne i artefakty jako w sposób konieczny połączone z Bogiem lub bogami.

Według niektórych współczesnych socjokulturowych lub kulturowych form konstruktywizmu sztuka może być wszystkim i wszystko może być sztuką. Niemniej jednak nawet we współczesnym otoczeniu, bardzo różnym od społeczności, które musiały dbać o przeżycie, czyli od tych, w których wyewoluowała ludzka natura, ludzie ciągle przejawiają tendencje do artyfikowania w okolicznościach, na których im zależy, na przykład kiedy chcą kogoś zadziwić, zaznaczyć ważne wydarzenie, lub wyrazić miłość i szacunek. Pomimo tego że sztuka spełnia wiele ról (często zupełnie nowych), pojawia się ona także tylko w odpowiednich warunkach. Fakt, że w dzisiejszych czasach artyfikujemy kupując (raczej niż tworząc samodzielnie) ozdoby, dodatki, dekoracje, prezenty wcale nie neguje faktu, że chcemy wpływać na efekty ważnych wydarzeń.

Artyfikacja ciągle jest źródłem przyjemności, ludzie chętnie oddają jej wiele czasu, energii i wysiłku intelektualnego, mimo faktu, że współczesne sztuki są przede wszystkim oddane popularnej rozrywce i – przez reklamy – promocji konsumpcjonizmu⁹. Sztuka praktykowana przez jednostki ciągle łagodzi niepokój, a w rozproszonych nowoczesnych społeczeństwach, gdzie indywidualność jest ceniona i promowana, sztuka może być sposobem wyrazu i uprawomocnienia samego siebie. Różne formy terapii sztuką – czy to sztuką wizualną, muzyką, tańcem czy też teatrem – są postrzegane jako sposoby radzenia sobie nie tylko z sublimacją lub zakazanymi marzeniami, ale także nadawania formy, a przez to wypowiedzianie i rozwiązywanie ważnych, indywidualnych problemów.

Dzięki uznaniu, że sztuka jest powszechną ludzką dziedzicą, ze spojrzenia adaptacjonistycznego przedstawionego w tym eseju wynika, że

ra nie praktykuje pewnej formy artyfikacji w taki sposób, jak zostało to opisane w tym eseju.

⁹ W miarę, gdy społeczeństwa się rozwijają, kładą one nacisk na krótkoterminowe (materialne) wartości. Sprzedawanie i kupowanie, zarabianie i wydawanie, szybkie zaspokajanie coraz to nowych potrzeb i żądz, zostaje nadbudowane nad najbardziej fundamentalnymi troskami człowieka związanymi z przetrwaniem, dalece poza nie wykraczając. W następującej ocenie zysków i strat, długoterminowe (emocjonalnie znaczące lub „duchowe”) wartości, tak istotne dla spójności i utrwalania prawdziwie „utrzymujących się” społeczeństw zostają wyparte. W ten sposób sztuki mogą zostać odseparowane od życia, zostawione same dla siebie, lub też odrzucone z powodu swojej nieadaptacyjności.



sztuka (jako tworzenie czegoś wyjątkowym lub ratyfikowanie) została – i ciągle jest – nieodłączną naszymu życiu. Bardziej niż odsłanianie tego co boskie, przejawianie siły politycznej, zaspokajanie niespełnionych żądz, twórcze wyrażanie siebie czy też zespół spostrzeżeń i poznawczych preferencji, sztuka – jak powyżej opisana – wyłania się z naszej ludzkiej natury i przez niezliczone tysiąclecia była szczególnie istotna dla naszego życia w świecie.

Z języka angielskiego tłumaczył Szymon S. Nowak

BIBLIOGRAFIA

- Aiken, Nancy (1998), *The Biological Origins of Art*, Westport, Connecticut: Praeger.
- Aitken, Kenneth J. and Colwyn Trevarthen (1997), „Self/other organization in human psychological development”, *Development and Psychopathology*, 9, s. 653–677.
- Anderson, Richard L. (1990), *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Anderson, Richard L. (1993), „Review of Homo Aestheticus”, *American Anthropologist*, 95, 1: March 1993, s. 183.
- Beebe, Beatrice, Diane Alson, Joseph Jaffe, Stanley Feldstein, and Cynthia Crown (1988), „Vocal congruence in mother-infant play”, *Journal of Psycholinguistic Research*, 17, 3, s. 245–259.
- Beebe, Beatrice, Daniel Stern and Joseph Jaffe (1977), The kinesic rhythm of mother-infant interactions, in: Aron W. Siegman and Stanley Feldstein (Eds.), *Of Speech and Time: Temporal Speech Patterns in Interpersonal Contexts*, Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Berlyne, Daniel E. (1971), *Aesthetics and Psychobiology*, New York: Appleton-Century Crofts.
- Brody, J.J. (1977), *Mimbres Painted Pottery*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Brown, Donald E. (1991), *Human Universals*, New York: McGraw-Hill.
- Brown, Donald E. (1996), „Human universals and their implications” in David Levinson and Melvin Ember (eds.), *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, Vol. II, New York, Henry Holt, s. 607–13.
- Brown, Steven and Ellen Dissanayake (*In press*). The arts are more than aesthetics: Neuroaesthetics as narrow aesthetics, in Martin Skov and Oshin Vartanian (eds.), *Neuroaesthetics*, Amityville, NY: Baywood.
- Charmove, A.S. and J.R. Anderson (1989), Examining environmental enrichment, in E.F. Segal (ed.) *Housing, Care and Psychological Well Being of Captive and Laboratory Primates* (pp. 183–202). Park Ridge, NJ: Noyes Publications.

- Danto, Arthur C. (1964), „The artworld”, *Journal of Philosophy*, 61 (15 October), s. 571–584.
- Danto, Arthur C. (1996), „From aesthetics to art criticism and back”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 2, s. 105–115.
- Dickie, George (1974), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Dissanayake, Ellen (1988), *What Is Art For?* Seattle, WA: University of Washington Press.
- Dissanayake, Ellen (1992), *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York: The Free Press. Reprinted in paperback 1995, Seattle: University of Washington Press.
- Dissanayake, Ellen (1995), „Chimera, spandrel, or adaptation: Conceptualizing art in human evolution”, *Human Nature*, 6, 2, s. 99–117.
- Dissanayake, Ellen (1998), „Komar and Melamid discover Pleistocene taste”, *Philosophy and Literature*, 22, 2, s. 486–496.
- Dissanayake, Ellen (1999), Antecedents of musical meaning in the mother-infant dyad, in: Brett Cooke and Frederick Turner (Eds.), *Biopoetics: Evolutionary Explanations in the Arts*, New York: Paragon.
- Dissanayake, Ellen (2000), *Art and Intimacy: How the Arts Began*, Seattle: University of Washington Press.
- Dissanayake, Ellen (2001) Aesthetic incunabula, *Philosophy and Literature* 25(2): 335–346.
- Dutton, Denis (2002), Aesthetic universals, in: Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (Eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*. London, Routledge.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus. (1988), The biological foundations of aesthetics, in: Ingo Rentschler, Barbara Herzberger and David Epstein (Eds.), *Beauty and the Brain – Biological Aspects of Aesthetics*, Basel: Birkhäuser, (s. 29–69).
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus (1989), *Human Ethology*, Hawthorne, NY: Aldine de Gruyter.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus and Christa Sütterlin (2007), *Weltsprache Kunst: Zur Natur- und Kunsthistorische bildlicher Kommunikation*. Wien: Verlag Christian Brandstätter.
- Fernald, Anne (1992), Human maternal vocalizations to infants as biologically relevant signals: An evolutionary perspective, in: Jerome H. Barkow, Leda Cosmides and John Tooby (Eds.), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, New York: Oxford University Press, s. 391–428.
- Flinn, Mark V., Robert Quinlan, Mark Turner, Seamus A. Decker, and Barry G. England (1996), „Male-female differences in effects of parental absence on glucocorticoid stress response”, *Human Nature*, 7, 2, s. 125–162.
- Hofer, M.A. (1990), Early symbolic processes: Hard evidence from a soft place, in: Robert A. Glick and Stanley Bone (Eds.), *Pleasure Beyond the Pleasure Principle: The Role of Affect in Motivation, Development, and Adaptation*, Vol. I. New Haven: Yale University Press, s. 55–78.
- Leakey, Richard (1994), *The Origin of Humankind*, New York: Basic Books.

- McNeill, William H. (1995), *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mead, Margaret (1976), *Growing Up in New Guinea*. New York: Morrow. (Original work published 1930).
- Miall, David S. and Donald Kuiken (1994a), „Beyond text theory: Understanding literary response”, *Discourse Processes*, 17, s. 337–352.
- Miall, David S. and Donald Kuiken (1994b), „Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary stories”, *Poetics*, 22, s. 389–407.
- Mithen, Steven (1996), *The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion, and Science*, London: Thames and Hudson.
- Mukarovskiy, Jan (1964), Standard language and poetic language, in: Paul L. Garvin (Ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, DC: Georgetown University Press, s. 17–30. (Original work published 1932).
- Munro, Thomas (1963), *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*, New York: Abrams.
- Nadel, Jacqueline (1996), „Early interpersonal timing and the perception of social contingencies”, *Infant Behavior and Development*, 19, special ICIS issue.
- Papousek, Hanus and Mechthild Papousek (1979), Early ontogeny of human social interaction: Its biological roots and social dimensions, in: Lucas von Cranach, Klaus Foppa, Wolf Lepenies and Detlev Ploog (Eds.), *Human Ethology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Papousek, Hanus and Mechthild Papousek (1981), Musical elements in the infant’s vocalization: Their significance for communication, cognition, and creativity, in: Lewis P. Lipsitt and Carolyn K. Rovee-Collier (Eds.), *Advances in Infancy Research*, Vol. I, Norwood, NJ: Ablex. (s. 163–224).
- Sapolsky, Robert M. (1992), Neuroendocrinology of the stress response, in: Jill B. Becker, S.Marc Breedlove and David Crews (Eds.), *Behavioral Endocrinology*, Cambridge, MA: MIT Press, s. 287–324.
- Schore, Allan N. (1994), *Affect Regulation and the Origin of the Self: The Neurobiology of Emotional Development*, Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Seashore, Carl (1938), *Psychology of Music*, New York: McGraw-Hill.
- Shklovsky, Victor (1965), Art as technique, in: Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Eds. and Trans.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press, s. 3–24 (original work published 1917).
- Stern, Daniel (1971), „A microanalysis of mother-infant interaction”, *Journal of the American Academy of Child Psychiatry*, 10, s. 501–517.
- Taçon, Paul S.C. (1983), „Dorset art in relation to prehistoric culture stress”, *Études Inuit / Inuit Studies*, 7, 1, s. 41–65.
- Taçon, Paul S.C. and Sally Brockwell, 1995, „Arnhem Land prehistory in landscape, stone, and paint”, *Antiquity*, 69, s. 676–695.
- Taçon, Paul S.C., Meredith Wilson, and Christopher Chippindale, 1994, „Australia’s ancient warriors: Changing depictions of fighting in the rock art of Arnhem Land”, *Cambridge Archaeological Journal*, 4, s. 211–248.

- Tinbergen, Niko (1952), „Derived activities: Their causation, biological significance, origin, and emancipation during evolution”, *Quarterly Review of Biology* 27, 1, s. 1–32.
- Trevarthen, Colwyn (1997), Fetal and neonatal psychology: Intrinsic motives and learning behavior, in: Forrester Cockburn (Ed.), *Advances in Perinatal Medicine*, Proceedings of the XV European Congress of Perinatal Medicine, New York: Parthenon Publishing Group, s. 282–291.
- Üher, Johanna (1991), „On zig-zag designs: Three levels of meaning”, *Current Anthropology* 32, s. 437–439.
- Valentine, C.W. (1962), *The Experimental Psychology of Beauty*, London: Methuen.
- Voland, Eckart and Karl Grammer (Eds.) (2003), *Evolutionary Aesthetics*, Berlin: Springer.
- Weitz, Morris (1959), The role of theory in aesthetics, in: Morris Weitz (Ed.), *Problems in Aesthetics*, New York: Macmillan.

