

# Brian Boyd

---

## O pochodzeniu opowieści : spojrzenie wstecz i perspektywy : ewolucja, literatura, krytyka

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (129), 145-164

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Brian BOYD

O pochodzeniu opowieści.  
Spojrzenie wstecz i perspektywy:  
ewolucja, literatura, krytyka<sup>1</sup>

Wydaje się, że krytyka literacka pilnie potrzebuje jakiegoś kryterium koordynującego, centralnej hipotezy, która, podobnie jak teoria ewolucji w biologii, pozwalałaby ujrzeć badane zjawiska jako elementy większej całości.

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957)

### Spojrzenie wstecz

Ewolucja pozwala nam lepiej zrozumieć sztukę i literaturę. Niczym soczewka, która pozwala płynnie przejść od zbliżenia, poprzez szeroki obraz aż po ujęcie z dalekiej perspektywy, umożliwia większą precyzję i głębię spojrzenia na sztukę w ogóle, a na literaturę w szczególności. Badamy przecież ludzką naturę, którą sztuka reprezentuje lub do której się odwołuje.

W książce *O pochodzeniu opowieści* rozwinąłem kilka, przywołanych poniżej, pojęć kluczowych.

---

<sup>1</sup> B. Boyd *Conclusion. Retrospects and prospects: evolution, literature, criticism*, w: tegoż *On the origin of stories: evolution, cognition and fiction*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2009, s. 380-398. Skrót pochodzi od redakcji.

## Prezentacje

### Ewolucja

Jak to ująłem w rozdziale dwudziestym mojej książki,

podczas powoływania [form] życia, ewolucja stwarza problemy i ich możliwe rozwiązania. Skały mogą pękać czy ulegać erozji, jednak same w sobie nie mają problemów. Mają je natomiast ameby czy małpy. Dobór naturalny stwarza nowe, złożone możliwości, a tym samym nowe problemy, stopniowo, cykl za cyklem, budując samowystarczalne organizmy poprzez tworzenie częściowych rozwiązań, testowanie ich i ponowne tworzenie na ich podstawie rozwiązań najlepszych dla danego etapu rozwoju. Z biegiem czasu pozwala to na znalezienie bardziej złożonych rozwiązań dla bardziej złożonych problemów.

Procesy darwinistyczne zachodzą na wielu poziomach, nie tylko na poziomie genów czy organizmów, lecz także w układach wyższego rzędu, chociażby w systemie immunologicznym. W badaniu sztuki szczególnie ważne są procesy darwinistyczne zachodzące: wewnątrz mózgu konkretnej jednostki, w którym podczas dorastania pewne połączenia nerwowe z powodu braku aktywności zanikają, inne zaś mnożą się na skutek samego ich używania [Edelman 1987]; w obrębie kultury, w miarę rozwoju której ludzie wspólnie wytwarzają nowe przekonania i praktyki [Wilson 2005], wybierając jedne, a rezygnując z innych; w ramach i n w e n c j i, dzięki której pojedyncze osoby lub grupy proponują nowe artefakty czy idee, rozwijając te najbardziej obiecujące [Campbell 1965, 1974; Hull 1988; Simonton 1999].

A d a p t a c j e to złożone systemy biologiczne, zarówno fizjologiczne, jak i behawioralne, które poprzez skumulowany, darwinistyczny proces ślepej wariacji i wybiórczej retencji utworzyły pewien w o r z e c [design], skutecznie wypełniający określoną f u n k c j e. Innymi słowy, adaptacje okazują się zadowalającymi rozwiązaniami jakiegoś problemu, wobec którego staje gatunek dążący do powiększenia szans przeżycia i ulepszenia reprodukcji.

### Sztuka jako adaptacja

Zaproponowałem, by postrzegać sztukę jako formę kognitywnej gry, która zaspokaja wielki ludzki apetyt na wszechstronną ingerencję możliwą dzięki istnieniu pewnego w o r c a [pattern]. W tak szerokim ujęciu sztuka jest ludzką a d a p t a c j ą, zaś jej podstawowe funkcje to: 1. uszlachetnianie i przestrajanie naszych umysłów w sprawach dla ludzkiego poznania najważniejszych – wyglądom, dźwięków i relacji społecznych – a może to czynić stopniowo, ponieważ potrafi nas motywować do wielokrotnego uczestniczenia w owych intensywnych zajęciach; 2. podwyższanie s t a t u s u utalentowanych artystów; 3. poprawianie koordynacji działań różnych wspólnot oraz ich k o o p e r a c j i w obrębie naszego tak bardzo uspołecznionego gatunku; 4. rozwijanie k r e a t y w n o ś c i zarówno na poziomie indywidualnym, jak i społecznym.

Przyjemność gry daje zwierzętom – zdolnym do elastycznych zachowań – motywację do tego, by cieszyć się raczej z wykorzystywania energii niż odpoczywa-

## Boyd ○ pochodzeniu opowieści

nia, dzięki czemu zdobywają zdolności motoryczne i umiejętności społeczne oraz je rozwijają. My, istoty ludzkie, zawdzięczamy swe sukcesy – zarówno w obrębie naszego gatunku, jak i wobec pozostałych gatunków – swojej inteligencji. Atrakcyjność kognitywnej gry sprawia, że sztuka staje się dla nas taką samą koniecznością, jak sama gra, sprawiając, iż rezygnujemy z mentalnego odpoczynku na rzecz mentalnej stymulacji, co pozwala nam się uczyć, a następnie utrwaląc najważniejsze umiejętności, w szczególności możliwość tworzenia i przetwarzania wzorców [patterns] informacyjnych. Sztuka pobudza i angażuje naszą uwagę [attention] oraz aktywizuje nasze umysły – w sposób dla nas najprzyjemniejszy – pozwalając najbardziej utalentowanym jednostkom osiągnąć pewien status, wynikający z umiejętności przyciągania uwagi innych.

Kooperacja przynosi wiele korzyści, choć podobnie jak wiele cech biologicznych, pociąga za sobą również koszty. Proces wytwarzania mechanizmów kooperacji w oparciu o pierwotne mechanizmy konkurencji nie był łatwy, jednak ewolucja do tego właśnie doprowadziła, wykorzystując zwłaszcza całą serię społecznych i moralnych emocji, które – podobnie jak wszystkie emocje – w naturze prowadzą do konkretnych zachowań adaptacyjnych. Niemniej jednak upowszechnienie kooperacji w wielkich wspólnotach, składających się w większości z niezwiązanych ze sobą jednostek o – siłą rzeczy – często sprzecznych interesach, wymaga rozwinięcia licznych zdolności przystosowawczych oraz istnienia nadbudowanych nad nimi wytworów kultury. Do tych ostatnich należy duma z przynależności do wspólnoty oraz koordynacja możliwa dzięki wspólnym symbolom, muzyce, tańcom oraz opowieściom; tatuażom, hymnom, legendom i wielu innym.

Kreatywność [creativity] ma znaczenie dla nas jako ludzi, ale może być trudna do wyjaśnienia za pomocą tradycyjnych kategorii biologicznych, takich jak pojęcia kosztów i korzyści. Jednak, podobnie jak seks, w wyniku którego każdy potomek dziedziczy tylko połowę naszych zróżnicowanych genów (podczas gdy bezpłciowe klonowanie pozwala na przekazanie następnemu pokoleniu wszystkich genów), kreatywność w ostatecznym rozrachunku nas wynagradza, wytwarzając szerszy zakres możliwości behawioralnych, zachowań, spośród których część przetrwa dłużej niż pozostałe, poddane nieprzewidywalnym rodzajom nacisków. Chociaż wiele twórczych wyborów artystycznych nie prowadzi bezpośrednio do większych korzyści dla przetrwania [survival benefits], to jednak zwiększają one jego szanse, przygotowując ludzkie umysły do przekraczania granic tego, co dane. Ponadto wzmacniają poczucie pewności siebie dzięki możliwości kontrolowania poszczególnych aspektów rzeczywistości na własnych warunkach, a wreszcie – zachęcają do wynalazczości i praktykowania wymiany [trade].

Opowiadanie historii [storytelling] odwołuje się do inteligencji społecznej. Wyrasta z wielkiej chęci obserwowania się wzajemnie oraz z rozwiniętej umiejętności porozumiewania się poprzez teorię umysłu. Zdolność pojmowania zdarzeń, którą pod wieloma względami dzielimy ze zwierzętami, leży u podstaw umiejętności budowania historii, choć nie należy mylić jej z narracją,

## Prezentacje

czyli z opowiadaniem zdarzeń, z wysiłkiem, jaki podejmujemy, by skierować uwagę innych na realne lub wymaginowane zdarzenia.

Opowieści, czy to prawdziwe, czy zmyślone, zaspokajają naszą ciekawość innych, jednak fikcja czyni to w szczególny sposób dzięki temu, że prezentuje zdarzenia znacznie bardziej intensywne czy zaskakujące, niż jest to możliwe w świecie realnym. Opowieści fikcyjne pozwalają rozwijać k o o p e r a c j ę poprzez angażowanie i dostrajanie naszych emocji i wartości o charakterze społecznym i moralnym, a także pozwalają rozwijać k r e a t y w n o ś ć poprzez zachęcanie nas do myślenia poza granicami tego, co bezpośrednio dostępne dla naszego umysłu – czyli w kategoriach działań społecznych.

## Wyjaśnienie

Zaproponowałem cztery poziomy wyjaśnienia każdej historii bądź dzieła literackiego: uniwersalny lub gatunkowy – literatura r e p r e z e n t u j e pewne cechy natury ludzkiej lub się do nich o d w o ł u j e; lokalny, warunkowany przez czas, miejsce bądź kulturę, które w mniejszym lub większym stopniu modyfikują ludzkie zachowania i zainteresowania; indywidualny – chodzi o możliwości, zainteresowania oraz doświadczenia opowiadającego historię lub samych odbiorców; pojedynczych cech tej lub innej opowieści lub sytuacji odbioru [rozdzielenie trzech pierwszych poziomów por. Carroll 1995].

Na poziomie konkretnych opowieści m o d e l p r o b l e m – r o z w i ą z a n i e umożliwi nam dokładną analizę wyborów, których dokonanie musiało poprzedzić powstanie dzieła sztuki [Popper 1976, 1999; Gombrich 1960, 1982, 1995; Bordwell 1985, 1989, 1997, 2005; Bordwell, Carroll 1996]. Pierwszym problemem opowiadającego historii jest skupienie u w a g i słuchaczy na sobie i opowieści. Istnieją różnorodne grupy odbiorców, jednak niezależnie od tego, do jakich odbiorców się zwraca, musi wzbudzić ich zainteresowanie wykorzystując zarówno strategie znane wszystkim ludziom, jak pewne cechy kultury lokalnej. Bez względu na to, jakie rozwiązanie problemu utrzymania uwagi wybierze, to zarówno dla niego, jak jego odbiorców oznacza to różnorodne koszty i korzyści. Opowiadający historii będą się starali obniżyć koszty i zwiększyć związane z ich wysiłkiem twórczym [*composition efforts*] i reakcjami publiczności korzyści.

Natura wyposażyła nas w zdolność obserwowania wydarzeń oraz wyciągania z nich informacji, zarówno o charakterze szczegółowym (na temat danej osoby, sytuacji czy wydarzenia), jak i ogólnym (na temat danego typu osób albo możliwych następstw danego typu sytuacji lub działań). W przypadku opowieści fikcyjnej nie musimy wierzyć w realność k o n k r e t n y c h postaci, sytuacji czy działań, by wyciągać z nich w n i o s k i o charakterze ogólnym.

By zinterpretować działania innych osób, bierzemy ponadto pod uwagę ich intencje. Opowiadanie historii jest już złożonym działaniem samo w sobie. Tak długo, jak opowiadający historię skupia na sobie naszą uwagę, będziemy uznawali wagę i znaczenie zarówno świata przedstawionego w opowieści – postaci czy wy-

## Boyd ○ pochodzeniu opowieści

darzeń – jak i intencji samego opowiadającego, przedstawiającego wydarzenia w określony sposób. Na to, jak zrozumiemy sens opowieści, wpływają wnioski, jakie wyciągniemy z danego świata fikcyjnego dla świata realnego oraz właściwe odczytanie intencji przyświecających opowiadającemu w czasie, gdy przedstawiał nam swoją historię. Jednak przyciągnięcie uwagi poprzedza rozumienie, choć poprzedzające wysłuchanie opowieści przecucie tego, o czym będzie, również może wpłynąć na nasze nią zainteresowanie.

### Perspektywy

Jakie konsekwencje dla literatury ma postrzeganie opowiadania historii jako procesu ludzkiej adaptacji?

Po pierwsze, trzeba uznać, że fikcja odgrywa dużo bardziej kluczową rolę w naszym życiu, niż nam się wydaje – od momentu, gdy angażujemy się w odgrywanie udawanych scen, do chwili, gdy kończymy opowiadać naszą ostatnią historię. Choć ludzie wciąż z przyjemnością i zaangażowaniem tworzą i czytają literaturę, to jej akademickie badanie przyjmowało w ostatnich dekadach pozycje raczej defensywne, jakby była ona czymś marginalnym, przydatnym jedynie w sytuacjach, gdy można ją odczytać jako zamaskowane dążenie do reform politycznych. Jednak jeśli uznamy, że opowiadanie historii wyostrza naszą zdolność rozpoznawania zjawisk społecznych [*social cognition*], prowokując do ponownego przemyślenia ludzkiego doświadczenia i pobudzając naszą kreatywność w sposób najbardziej dla nas naturalny, to nie ma powodu, by badania literackie musiały za cokolwiek przeproszać.

### Krytyka ewolucjonistyczna (ewokrytyka) wobec „Teorii”

Akademicka odmiana teorii literatury nazywana jest najczęściej po prostu „Teorią”, jakby teorie grawitacji, ewolucji czy względności były czymś błahym w zestawieniu z tym szczególnym przypadkiem, jakim jest teoria literatury. „Teoria”, pisana wielką literą, stała się, jak przyznają niektórzy jej propagatorzy, rodzajem rytuału inicjacyjnego, studenckim obozem treningowym dla intelektualnej kadry oficerskiej. Odcięła ona krytykę literacką od pozostałych obszarów współczesnej myśli i doprowadziła do alienacji studiów literackich nawet wobec samej literatury [Patai, Corral 2005; Boyd 2006a, 2006b].

Biokulturowe i ewolucjonistyczne podejście do fikcji może umożliwić odwrócenie tej tendencji. Pozwolę sobie nazwać je „krytyką ewolucjonistyczną”/„ewokrytyką” [*evocriticism*]<sup>2</sup>, przynajmniej do czasu, aż przyjmie się jakaś lepsza nazwa lub – co byłoby najlepsze – krytyka literacka zaakceptuje to, że ewolucyjna przeszłość daje nam naturalną ramę pozwalającą zrozumieć terażniejszość i żadne osob-

---

<sup>2</sup> Termin *evocriticism* będziemy tłumaczyli wymiennie, jako „krytyka ewolucjonistyczna” lub „ewokrytyka” – traktujemy te nazwy jako alternatywne propozycje oddania tego terminu (przyp. red).

## Prezentacje

ne określenie nie będzie konieczne. Krytyka ewolucjonistyczna pozwala nam scalić literaturę z życiem, z wszystkimi ludzkimi działaniami i powiązаныmi z nimi zdolnościami, jak również z działaniami i zdolnościami zwierząt: współzawodnictwem, współpracą, zabawą, obserwacją, rozumieniem, współodczuwaniem. Pozwala ponownie połączyć literaturę z całym zakresem ludzkich doświadczeń, w szczególności z tymi, które zarówno w niej, jak i w życiu w ogóle są najważniejsze, czyli nie tylko z tymi najbliższymi egzystencji zwierzęcej.

Krytyka ewolucjonistyczna może zaferować taką t e o r i ę literatury, która będzie zarówno teoretyczna, jak i empiryczna, proponując hipotezy na temat wszystkiego, co wiemy o zachowaniu ludzi i zwierząt, i umożliwiając ich weryfikację. Chociaż jest kompatybilna ze znacznie wcześniejszymi wersjami teorii literatury czy krytyki literackiej, to jednak odrzuci kilka przekonań, jak choćby założenia o radykalnej odmienności umysłów ludzi pochodzących z różnych epok czy kultur, założenia oparte na ogólnej zasadzie kulturowego konstruktywizmu czy szczególnych „wzrotach epistemicznych” [„*epistemic shifts*”].

Krytyka ewolucjonistyczna może połączyć literaturę, która przez wieki była najlepszym miejscem przechowywania informacji na temat ludzkich doświadczeń, z rozwijającymi się na różnych polach badaniami, mogącymi udoskonalać i stawiać pod znakiem zapytania nasze rozumienie ludzkiej natury i myśli<sup>3</sup>. Z tego punktu widzenia stoi ona w opozycji wobec „Teorii”, która odcina literaturę od życia, twierdząc, że ludzkie myśli i idee są jedynie produktem języka, konwencji i ideologii. Stara się zarazem kompensować odcięcie literatury od trójwymiarowej rzeczywistości, ponieważ mocno podkreśla, że zawsze ma charakter polityczny i ideologiczny. „Teoria” odcina literaturę również od praktyki badawczej poprzez odrzucenie empiryzmu, czyli weryfikacji wartości idei w odniesieniu do stanu faktycznego.

Podejście ewolucjonistyczne odrzuca gotowe, niekwestionowane przeważnie założenia dotyczące natury ludzkiej. By zrozumieć dowolną opowiadaną historię, niezbędne jest posiadanie, przynajmniej *implicite*, jakiejś teorii ludzkiej natury. Jednak krytyka literacka w przeważającej mierze oferuje niewiele: albo intuicyjnie przyjmowaną teorię ludzkiej natury jako czegoś oczywistego, albo – zwłaszcza ostatnio – wyraźnie sformułowaną i niepodważalną teorię ludzkiej natury jako wyłącznie społecznego konstruktu. Przyjmując perspektywę biokulturową, literatura może jednocześnie stanowić źródło wiedzy i czerpać informacje z nauki, ale tylko wtedy, gdy uświadomimy sobie, że tylko dokładne zrozumienie ewolucji pozwala na właściwe badanie ludzkiej natury.

Tradycja Zachodu łączyła zwykle ludzi z bogami lub Bogiem, a literaturę – z boską inspiracją lub Muzami. Daniel Dennett mówi tu o „podniebnych hakach”, pozwalających wynieść człowieka ponad ziemię, mocując go na jakichś niebiań-

---

<sup>3</sup> Tezę, że literatura może stanowić źródło oraz materiał weryfikacyjny dla psychologii stawiali niedawno: Livingston 1988; Sternberg, 2003a, 2003b; Carroll 2004; Gottschall 2008; Slingerland 2008.

skich wspornikach [*celestial support*] [Dennett 1996, s. 74]. Myśl postmodernistyczna natomiast definiowała człowieka w kategoriach kultury i konwencji, przestał on dotykać nieba, mogąc jedynie unosić się gdzieś ponad ziemią, jakby kultura pozwalała umysłom unosić się niczym mgła gdzieś na wysokości głowy [*head-high fog*]. Podejście biokulturowe tymczasem buduje wzwyż – od poziomu organizmów jednokomórkowych do poziomu człowieka. Pozwala interpretować ludzkie społeczeństwo w kontekście różnych form socjalizacji ukształtowanych pod wpływem podobnych czynników w całym świecie zwierzęcym; ludzką kulturę w świetle kultury innych zwierząt; a ludzkie konwencje w ramach procesu konwencjonalizacji zachowań widocznego w zwierzęcych rytuałach.

Myśl postmodernistyczna jest jak dotąd ostatnim bastionem broniącym przekonania o wyjątkowości człowieka. Częściowo dzieje się tak na skutek zwykłej ignorancji w odniesieniu do świata zwierzęcego oraz jego kultury i konwencji. „Teoria” głosiła, że świat człowieka jest w całości kształtowany przez kulturę i konwencje, a przez to różni się zasadniczo od innych obszarów rzeczywistości. W przeciwieństwie do tego podejścia, biokulturowe ujęcie człowieka pozwala ujrzeć go jako owoc ewolucji dokonującej się na skutek działania czynników podobnych do tych, jakie kształtują świat zwierząt. Wskazuje jednak, że człowiek posiada znacznie większe umiejętności społeczne, zdolność uczenia się od innych oraz elastycznego myślenia, co umożliwiło ewolucję języka, która z kolei – zwrótnie – wzmacniała ten proces. Wszystko to razem umożliwiło nam przejście przez kolejny ważny etap ewolucji.

Krytyka ewolucjonistyczna daje szansę na prawdziwą i przekonującą interdyscyplinarność, umożliwiając budowanie powiązanej, spójnej, kumulatywnej, nieustannie samokrytycznej wiedzy, a nie dyletancki bałagan (tu trochę teorii chaosu, tam trochę Lacanowskiej pseudopsychologii), jaki został wyraźnie obnażony przez Alana Sokala [Sokal 1996, 2008; Sokal, Bricmont 1998]<sup>4</sup>. Ewokrytyka odwołuje się do modelu ludzkiej natury weryfikowanego międzykulturowo – porównawszy od poziomu łowców-zbieraczy po współczesne społeczeństwa industrialne – i komparatystycznie w kontekście różnych gatunków, zarówno naczelnych, jak i innych ssaków. Model ten jest zatem weryfikowany nie powierzchownie, ale w kontekście bardzo odległej historii, w perspektywie milionów lat, które ukształtowały ludzki umysł i które są źródłem podobieństw pomiędzy ludźmi pochodzącymi z różnych kultur; nie lekceważy bezpośrednich, drugorzędnych czy przygodnych czynników; jest ponadto testowany na poziomie neurofizjologii, co jest możliwe dzięki nowoczesnym technologiom obrazowania pracy mózgu.

<sup>4</sup> Fizyk Alan Sokal, sfrustrowany tym, co postrzegał jako pozbawiony sensu język postmodernistycznej „Teorii”, oraz pustką stawianych przez nią tez, napisał parodię teoretycznej nowomowy (1996), pełną naukowych cytatów, jednak w istocie pozbawioną znaczenia. Po jego opublikowaniu pismo „Social Text”, których założenia ideologiczne zdawał się wychwalać, Sokal, w specjalnym wydaniu „Science Wars”, ujawnił i wyjaśnił swoją mistyfikację.



## Prezentacje

Ewolucjonistyczna krytyka literatury może zachęcić badaczy literatury do czerpania korzyści z nauk ścisłych bez porzucania swojej własnej wiedzy i doświadczenia. W naukach tych postęp dokonuje się poprzez poddawanie hipotez weryfikacji pozwalającej na wykrycie dowodów, które zaprzeczają danej teorii lub ją potwierdzają. Badania literackie mogą być prowadzone w podobny sposób.

Gdy przystępujemy do lektury, pojawiają się pewne oczekiwania na temat opowiadanej historii: dla czego takie właśnie wydarzenia miały miejsce; co, według nas, jeszcze się wydarzy; dlaczego autor opowiedział tę właśnie historię w taki a nie inny sposób. Podczas czytania weryfikujemy wcześniejsze założenia, a kiedy czytamy ponownie [*reread*], podważamy je kolejny raz, dostrzegamy bowiem nowe detale, niedające się pogodzić z naszymi wcześniejszymi wrażeniami, bądź nowe wątki. Wszystko razem zmusza nas do pogłębienia interpretacji. Proces ten bardzo przypomina postępowanie typowe dla naukowego wnioskowania oraz weryfikowania hipotez [Spitzer 1948; Ellis 2005, s. 100-101].

Jednak w obrębie krytyki literackiej ciągle jeszcze zbyt wiele osób podziela naiwne przekonanie, że liczą się jedynie dowody o charakterze pozytywnym (że X miał motyw oraz dostęp do narzędzia zbrodni; że dzieło traktuje „o” temacie T). Tymczasem bardziej liczą się dowody o charakterze negatywnym (że X w momencie popełnienia morderstwa przebywał w innym miejscu, że Y-ka widziano, jak wbijał nóż w ciało ofiary; że w niemal każdej linijce dzieła można znaleźć szczegółów niemiążących żadnego związku z tematem T). Dowiadujemy się więcej, gdy na powierzchnię wpływają dowody przeciwne w powierzchownemu odczytaniu, gdyż zmusza nas to do poszukiwania większej ilości informacji. Krytycy literaccy mogą jedynie odnieść korzyść z tego, że nauczą się weryfikować swoje interpretacje, „odczytania”, konfrontując je z dowodami im zaprzeczającymi, pochodzącymi zarówno z samego tekstu, jak i spoza niego. Muszą porzucić przekonanie, że wystarczy przyjąć w dobrej wierze materiał dowodowy na poparcie danego wniosku, niezależnie od tego, jak wiele argumentów może przeciw niemu świadczyć.

W najnowszej krytyce literackiej czy filmowej badacze często wykorzystywali w odniesieniu do danego utworu jakąś odmianę „Teorii”, uświęconą przez samo swoje pochodzenie od Derridy, Foucaulta, Lacana czy Althaussera:

przyjęty został jeden system myślenia, który ustanawia standardy, wedle których [autorzy] powinni być czytani. Krytycy wyprowadzają swoje przekonania na temat języka i literatury, swojej metodologii (czy w niektórych przypadkach odrzucenia metody), czasem nawet swojego stosunku do życia z twierdzeń prezentowanych przez osobę lub instytucję „prawodawcy”. [Vickers 1993, s. 417]

Tacy krytycy uznają, że jeśli są w stanie „zastosować” teorię, jeśli potrafią odczytać dzieło w jej świetle, tym samym potwierdzają swoją interpretację, nawet jeśli kryteria aplikacji teorii oraz badania dowodów są dość luźne.

Częściowo z tego powodu nie zgadzam się na termin „literacki darwinizm”, chętnie przyjmowany przez niektórych krytyków ewolucjonistycznych. Idee Darwina okazały się o wiele bardziej inspirujące i znaczące niż idee Marksa czy Freu-

da, zapoczątkowały o wiele więcej różnych rodzajów badań, niż ich twórca planował. Krytycy ewolucjonistyczni w przeciwieństwie do tych swoich kolegów, którzy przez lata określali się jako marksiści czy freudyści, powinni zatem odwoływać się nie do swego ojca-założyciela, ale do żywych i empirycznie sprawdzalnych wyników swoich programów badawczych. Marksizm i freudyzm, które w międzyczasie zostały odrzucone przez swe dziedziny macierzyste, wciąż pozostają popularne w kręgach literaturoznawczych, które nie chcą brać po uwagę ani argumentów te tradycje myślenia krytykujących, ani oskarżeń o zbytnią arbitralność w „poszukiwaniu” pozytywnych „dowodów”.

Ewolucjonistyczna antropologia, biologia, ekonomia i psychologia to programy badawcze, a nie zamknięte doktryny. Krytyk Frank Lentricchia odrzucił „Teorię” – którą promował do czasu, aż zrozumiał, jak bardzo niszczy ona przyjemność obcowania z literaturą: „Powiedz mi, jaka jest twoja teoria, a ja będę wiedział z góry, co pomyślisz o jakimkolwiek dziele literackim, szczególnie takim, którego nie czytałeś” [cyt za: Patai, Carroll 2005, s. 6]. Taka przewidywalność nie byłaby możliwa w ewolucjonistycznej krytyce literackiej, która nie zastępuje jednej wielkiej teorii inną, tylko próbuje stworzyć podstawy dla teorii literatury. Dzięki temu może badać: poszczególne utwory (na wielu poziomach – od uniwersalnego do partykularnego); sposoby reprezentacji konkretnych problemów i tematów ludzkiej egzystencji w literaturze – miłości, współpracy, różnic płciowych, historii życia, rodzinnych konfliktów i wielu innych; różnorodne metody angażowania uwagi odbiorców czy wzbudzania ich reakcji w zależności od danej tradycji czy kontekstu; wreszcie – synchroniczne i diachroniczne kwestie gatunków czy okresów historycznych [Bordwell, Carroll 1995].

#### Materiał dowodowy a „Dowód”

W odróżnieniu od „Teorii” ewokrytyka preferuje rozwiązania na tyle konkretne, że mogą zostać poddane falsyfikacji zarówno w ramach teorii stosowanych do analizy literatury, jak i w ramach analizy jako takiej. Dla przykładu, niektóre aspekty mojej propozycji rozumienia sztuki jako adaptacji zostałyby zafałszowane, gdyby powtarzalne działania zmierzające do tworzenia konkretnego rodzaju sztuki nie ulepszyłyby przetwarzania wzorców informacji [*processing of information patterns*] w odpowiednich trybach poznawczych lub gdyby występowała uśredniona negatywna korelacja między indywidualnym sukcesem artystycznym a statusem ogólnym czy też pomiędzy artystycznym bogactwem społeczeństwa a niezależnymi miarami jego spójności.

W ewokrytyce poszczególne twierdzenia nie mogą zostać „udowodnione” poprzez stwierdzenie, że zostały zastosowane w tekstach literackich. Jednak to, czy ta metoda analizy literackiej jest efektywna, należy zweryfikować w oparciu o badanie poszczególnych dzieł literackich oraz samej teorii literatury. Jeśli krytyka ewolucjonistyczna nie będzie w stanie wytworzyć lepszej od innych teorii literatury oraz krytyki literackiej, nie usprawiedliwi również wysiłku, jaki trzeba włożyć

## Prezentacje

w przyswojenie wiedzy o ewolucji człowieka i zastosowaniu jej do badania literatury.

W książce *O pochodzeniu opowieści* poddałem szczegółowej analizie jedynie dwie opowieści. Wybrałem *Odyseję* oraz książeczkę dla dzieci Dr. Seussa *Horton słyszy Ktosia!* (*Horton Hears a Who!*) nie dlatego, że potwierdzają one obecność tematów ewolucjonistycznych w sztuce, ale ponieważ są to historie, które odniosły znaczący sukces ze względu na ich filogenetyczne i ontogenetyczne źródła – tak jak ja je rozumiem. [...]

Skupiłem się na tym, by wykazać, że krytyka ewolucjonistyczna, czymkolwiek się stanie w przyszłości, nie będzie musiała być ani redukcjonistyczna, ani nazbyt ekspansywna. Może bowiem dać najszerszą możliwą perspektywę interpretacyjną w odniesieniu do, przykładowo, ewolucji kooperacji (poziom u n i w e r s a l n y) bez pomijania: okoliczności historycznych i regionalnych (poziom l o k a l n y: instytucja *xeni* [gościnności] w *Odysei* lub ponowne wprowadzenie demokracji w Japonii w *Horton słyszy Ktosia!*); indywidualności autora (poziom i n d y w i d u a l n y: problematyka związana ze sprawą Homera i naszymi wątpliwościami dotyczącymi jego tożsamości, mająca wielkie znaczenie w przypadku Dr. Seussa); k o n k r e t n y c h problemów, wobec jakich autor staje w k o n k r e t n y m dziele, i ich rozwiązań, pozwalających pokazać zarówno przynależność t e g o k o n k r e t n e g o dzieła do tradycji literackiej, jak i zaskakujące czytelnika te aspekty utworu, które tradycję ową przekraczają.

Podejście ewolucyjne cechuje większe niż w przypadku innych teorii uwrażliwienie na artystyczny szczegół i wzór. Pozwala ukazać problemy osób opowiadających historie, którzy próbując zdobyć uwagę szerokich rzesz słuchaczy, starają się zminimalizować koszty przy jednoczesnej maksymalizacji korzyści oraz Darwinowski proces tworzenia większych całości [*composition*]. Ewokrytyka każe poważnie traktować ideę, że to, co złożone, stopniowo, poprzez niewielkie przyrosty, wyłania się z tego, co proste, na różnych poziomach: w ramach planu gatunkowego (porządek uniwersalny), w tradycji kulturowej (porządek lokalny), w rozwoju osobowym (porządek indywidualny), w rozwoju formy artystycznej oraz rozumienia (porządek partykularny). Pozwala nam postrzegać sztukę jako część nieprzerwanej serii problemów i ich rozwiązań, od poziomu gatunku, przez poziom lokalny, indywidualny po partykularne wpływy i implikacje.

W swoim omówieniu Homera i Dr. Seussa często odwoływałem się do naukowych omówień, które nie miały charakteru ewolucjonistycznego, a raczej historyczny, kulturowy, biograficzny czy bibliograficzny. Ewokrytyka nie powinna rezygnować z takich opracowań, potrafi bowiem teoretycznie uzasadnić ich właściwe wykorzystywanie w przeciwieństwie do „Teorii”, która odrzuca to, co indywidualne i partykularne.

Celem podejścia ewolucjonistycznego nie powinno być obalenie interpretacji zdroworozsądkowych. Przecież dzieła sztuki nie odnosiłyby sukcesów, gdyby ich znaczenia stanowiły integralną część ogólnego efektu, jaki wywołują, ponieważ w takiej sytuacji sensy pozostałyby nierozpoznane do momentu krytycznego ich

omówienia. Czasem jednak, w świetle sprawdzonych informacji empirycznych krytyka ewolucjonistyczna będzie musiała zakwestionować powszechnie przyjmowane interpretacje; będzie również nieustannie podważać odczytania niemożliwe do utrzymania z pozycji nauk biologicznych, jak chociażby te, które przyjmują, że rzeczywistość jest jedynie konstruktem kulturowym lub że ludzki umysł może zostać zrozumiany za pomocą psychologii czerpiącej ze spekulatywnej tradycji freudowskiej. [...] Chciałbym jednak podkreślić (za Davidem Bordwellem), że znaczenie jest jedynie częścią efektu, jaki wywołuje dzieło sztuki [Bordwell 1989].

Choć krytyka ewolucjonistyczna zasadniczo została ukształtowana przez naukę, nie sprowadza się jednak do naukowego redukcjonizmu, jako że sztuka ze swej natury stanowi zaproszenie do subiektywnej i otwartej do pewnego stopnia, ale zawsze twórczej i oryginalnej działalności. Ewokrytyka to raczej przestrzeń wyciągania wniosków niż przekazywania informacji. Może prezentować szeroki zakres możliwych o d p o w i e d z i literatury na naukę i różnych rodzajów z a w ł a s z c z a n i a wiedzy, indywidualnych i lokalnych wariacji, a w konsekwencji ukazywać różnorodne cele, interesy oraz kreatywność, które stanowią o adaptacyjnej funkcji sztuki.

Podejście biokulturowe powinno również uzasadniać istnienie tradycji krytycznej. Nasza uwaga kieruje się w różne strony, jej intensywność się zmienia, a ujrzenie w nowym świetle pojedynczego detalu czy wzoru w dziele sztuki może stać się początkiem nowego sposobu odbioru całości dzieła. Nawet artyści, którzy świadomie odwołują się do odbiorców i śledzą własne reakcje na swój utwór w czasie jego tworzenia, nie są w stanie przewidzieć zmienności natężenia uwagi oraz odbioru wszystkich możliwych czytelników. Większość z tych wahań ma niewielki wpływ na ogólną ocenę dzieła, jednakże nowe odczytania jakiegokolwiek aspektu utworu m o g ą zmienić nasze rozumienie pozostałych części, niezależnie od tego, czy dostrzegamy to sami, czy uświadamiają nam to inni. Jako że jesteśmy predysponowani do zdobywania wiedzy w obrębie pewnej społeczności, posiadamy umiejętność uczenia się w oparciu o reakcje innych – siedząc wokół ogniska czy na widowni teatru, czytając recenzje prasowe lub wędrując wśród półek bibliotecznych – wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z opowieściami.

Krytyka ewolucjonistyczna nie powinna być łatwa, nie powinna proponować schematów ani prezentować znanych *a priori* wniosków. To raczej program badawczy niż zestaw prefabrykowanych twierdzeń czy metod, które można zastosować do wszystkiego. Jest ona obustronnie otwarta, zarówno na dane zawarte w tekstach literackich, jak i na wiedzę o ludzkiej naturze dostarczaną przez antropologię, biologię, ekonomię, historię, psychologię czy socjologię.

Ewokrytyka nie rezygnuje bynajmniej z literackiej oceny tworzonej przez doświadczonych czytelników w trakcie wnikliwej lektury. Nie zastępuje czytelników-ekspertów standardową listą ewolucjonistycznych pytań i odpowiedzi, ale otwiera uważnych czytelników na nową sferę problemów i możliwości.

Kompetencje krytyczne powinny być definiowane czy wyjaśniane w kategoriach ewolucjonistycznych i tak jest w istocie. A ponieważ możemy cieszyć się

## Prezentacje

umiejętnością dzielenia uwagi oraz jesteśmy predysponowani do uczenia się od innych, lubimy dyskutować na temat dzieł sztuki – które z założenia zostały stworzone po to, by zmaksymalizować natężenie naszej uwagi i reakcji. Jako że zwykle to opowieści przekazują wartości, które są ważne dla wspólnoty, rodzice lub starsi muszą wyjaśniać baśnie, opowieści czy mitologie młodym. Jednakże elastyczność ludzkiego umysłu oraz ludzkich zachowań pozwala nam na specjalizację. W społeczeństwie, w którym nie wszyscy muszą posiadać wiedzę ogólną, ci, którzy mają większe zdolności, mogą poświęcić wystarczającą ilość czasu i energii na udoskonalanie konkretnej umiejętności, tak, że staje się ona, jak to określamy, drugą naturą. A używając pojęć z zakresu neurologii: specjalista przetwarza relewantne informacje szybko i automatycznie w tylnej części mózgu, pozostawiając więcej miejsca w korze neopaliowej, czyli bardziej zaawansowanej części mózgu, na przetwarzanie danych na wyższym poziomie, na bardziej dogłębną analizę, nowatorskie i bardziej badawcze reakcje [por. Wolf 2007].

Jedynym sposobem, by zostać czytelnikiem-ekspertem, jest czytanie literatury w możliwie szerokim zakresie, jednakże ktoś, kto tak robi, jednocześnie przyjmując perspektywę ewolucjonistyczną i kognitywną, jest w stanie stawiać nowe pytania na temat literatury oraz natury ludzkiej.

## Uwaga

Ewolucjonistyczna teoria sztuki i literatury, którą zaproponowałem, kładzie nacisk na kategorię *uwagi*. Inne teorie ewolucjonistyczne tego nie robią. Mam kilka powodów, by właśnie uwagę wysuwać na plan pierwszy:

1. *Uwaga* jest ważna dla całej sztuki, literatury i opowieści, co zarówno artyści, jak i odbiorcy – i Arystoteles – wiedzą od tysiącleci. Alternatywne propozycje o charakterze ewolucjonistycznym, jak choćby te, które traktują narracje jako źródła informacji [Scalise Sugiyama 2001, 2005] czy jako źródła porządku kognitywnego [Carroll 2004] nie wyjaśniają wszystkich przypadków. Informacja może stanowić ważny element niektórych opowieści, jak choćby w *Odysei*, w której rytuały związane z gościnnością czy stawianiem żagli przekazują wiedzę w sposób bezpośredni (choć była ona prawdopodobnie znana pierwotnym odbiorcom). Porządek kognitywny jest równie istotny, jak w przypadku Homeryckiej wizji kosmosu, nieśmiertelnych i śmiertelników oraz świata umarłych. Jednakże najbardziej popularnymi opowieściami, najszybciej krążącymi wśród odbiorców, są dowcipy. Jednak ani one, ani opowiadania dla dzieci [...] nie stanowią ważnego źródła informacji czy porządku kognitywnego, chociaż całkiem skutecznie przykuwają uwagę różnych grup odbiorców w danym czasie.
2. Wpływ sztuki na ludzki umysł zależy od jej zdolności przyciągania uwagi. Podobnie jak zabawa, sztuka może stopniowo przekształcać nasze umysły, ponieważ duże dawki powtarzalnych wzorców z konieczności nas angażują, co z upływem czasu oraz nabywaniem kolejnych doświadczeń prowadzi do zmiany naszej umiejętności tworzenia i przetwarzania.

3. Przyciągnięcie uwagi pozwala na wyjaśnienie charakteru opowieści w niepowtarzalny sposób.

Informacja może stanowić element kluczowy w literaturze faktu, jednak już nie w narracji opartej na fikcji. Po co tworzyć taką formę opowieści, która sprawia, że błędem jest wyciąganie z niej konkretnych informacji (na przykład, że książkę o imieniu Hamlet istniał w rzeczywistości, że Elsynor był stolicą Danii i znajdował się na urwistym klifie) oraz stawia nas wobec pytania, jakie ogólne informacje można jednak z danej historii zacerpnąć (na przykład, że duchy chodzą i mówią, że córki powinny przeciwstawiać się wtrącaniu się ojców w ich sprawy uczuciowe, że synowie nie powinni strofować swoich matek)? Można wystarczająco jasno i spójnie przedstawić wnioski wynikające z fabuły *Anny Kareniny*, jednak jakie dokładnie informacje da się z tej powieści wyciągnąć? W którym miejscu powinniśmy zacząć? Gdzie skończyć?

Porządek kognitywny, będący również dość ogólnikowym sposobem wyjaśnienia fikcji<sup>5</sup>, także niewiele więcej pozwala nam zrozumieć. Nawet tak krótka historia, jaką implikuje napis sprayem na murze: „Ralf, wróć, to była tylko wysypka” [„Ralph, come back, it was only a rash”], każe nam uaktywnić nasze kognitywne umiejętności niezbędne do jej zdekodowania, co czynimy w mgnieniu oka. Napis przyciąga naszą uwagę, powoduje nagłe rozbawienie, jednak czy daje nam jakiś obraz porządku kognitywnego? Opowieści, zarówno te znane z dzieciństwa, [...], jak i te przeznaczone dla dorosłego odbiorcy [...] wykorzystują naszą umiejętność szybkiego, prowizorycznego wnioskowania, jednak nie dostarczają porządku kognitywnego – choć niektóre mogą go dostarczać.

Jednak cel, jakim jest zapewnienie uwagi odbiorców, pozwala zrozumieć cechy kompozycyjne opowieści, od dowcipów czy dziecięcych inscenizacji po ponadczasowe arcydzieła czy wyzwania tekstów awangardowych. Ze względu na wysoki stopień uspołecznienia mamy ogromną potrzebę poznawania społecznych wydarzeń. Fikcja jest w stanie przykuwać naszą uwagę godzinami, niemal bez końca. Jak wykazałem, omawiając przykład *Odysei* oraz opowieści *Horton słyszy Ktosia!*, nieustannie dokonywane w opowieściach wybory (zarówno w skali mikro, jak i makro), dotyczące kwestii genologicznych, fabuły, medium przekazu, struktury, kontrastowych postaci, ironii i wielu innych, mogą zostać zrozumiane w kategoriach uwagi, w kategoriach wabienia odbiorcy, a szczególnie kuszenia emocjonalnego – chodzi o to, aby odbiorców, którzy zanurzają się w dość odległym świecie opowieści, odciągnąć od świata realnego oraz od reagowania na bezpośrednie otoczenie.

4. Kategoria uwagi pozwala wyjaśnić społeczne efekty sztuki. Uwaga, jaką poświęcamy sobie wzajem, jest czymś tak naturalnym, że rzadko myślimy o jej znaczeniu biologicznym. U zwierząt stadnych, a w szczególności

---

<sup>5</sup> Bardziej szczegółowa krytyka propozycji Carrola dotyczącej adaptacyjnej roli literatury w porządku kognitywnym w: Boyd 2008.

## Prezentacje

u naczelnych, zdolność zwracania uwagi jest ściśle powiązana ze statusem (wskazuje na pierwszeństwo dostępu do zasobów), a w konsekwencji z sukcesem na polu przetrwania oraz reprodukcji<sup>6</sup>. A jak każdy z nas, przedstawiciele gatunku szczególnie uspołecznionego, wie, niewiele jest sposobów lepszych na podtrzymanie czyjejś uwagi niż opowiedzenie żywej, ciekawej historii. Ponadto ludzie posiadają niezwykłą, silną motywację i zdolność do dzielenia uwagi, co ostatnio uznano za kluczowy czynnik w rozwoju ludzkiej inteligencji i kultury [Tomasello i in. 2005].

Moc zdobywania uwagi, jaką posiada sztuka, może prowadzić nie tylko do wysokiej pozycji artysty, ale również, wtórnie, do określenia pozycji odbiorców. Możemy chcieć należeć do jakiejś wspólnoty odbiorców lub zajmować w ramach tej wspólnoty szczególnie silną pozycję, zarówno w przypadku wielkiej wspólnoty odbiorców przebojów muzyki rozrywkowej, bestsellerów lub najnowszych produkcji filmowych, jak i małej grupy wyrafinowanych odbiorców o elitarnym poczuciu smaku, delektujących się bluesem z lat 30. XX wieku, opowiadaniem detektywistycznym Juliana Barnes'a pisanym pod pseudonimem Dan Kavanagh czy filmem awangardowym. Możemy przyciągnąć uwagę innych, posiadając dostęp, szczególnie jeśli jest on zasadniczo ograniczony, do artystów albo ich dzieł: pierwszego wydania, podpisanego egzemplarza książki, rękopisu, oryginalnego obrazu, zleconego, zamkniętego przedstawienia, drogiego miejsca w operze, nocy spędzonej w hotelowym pokoju gwiazdy rocka.

5. Pojęcie uwagi wyjaśnia istnienie różnych form artystycznych. Artyści mogą poszukiwać różnych odbiorców dla swoich dzieł i dotyczy to również utworów opartych na fikcji literackiej. „Czyją uwagę dane dzieło przyciąga?” może być pierwszym pytaniem zadany w związku z każdą opowieścią. Czy określa swoich odbiorców ze względu na wiek (dzieci, młodzież, dorośli), poziom literacki (szmira, literatura popularna, dzieło w pełni „literackie”, dzieło eksperymentalne), gatunek (romans, literatura grozy, thriller, western, *science-fiction*, *fantasy*)? Czy poświęcenie danemu dziełu uwagi niesie z sobą obietnicę natychmiastowego, niemęczącego zadowolenia, czy też długoterminowego, wymagającego większego wysiłku zaangażowania, które trwa i jest pogłębiane podczas każdej kolejnej lektury? Czy jest to książka, której się pozbywamy zaraz po przeczytaniu, czy też taka, którą chcemy zachować, by móc do niej wrócić w przyszłości?
6. Uwaga oferuje wskazówki dotyczące oceny [*appreciation*] i wartościowania [*evaluation*]. Skupienie się na kwestii uwagi nakazuje szanować osiągnięcia opowieści prostych, typowych dla kultury popu-

---

<sup>6</sup> Co zadziwiające, w ostatnich stu latach wysoki status społeczny zaczął się wśród ludzi wiązać z mniejszą rodziną. Richerson i Boyd [2005] omawiają źródła owej „demograficznej przemiany”, która z czysto biologicznego punktu widzenia w normalnych okolicznościach byłaby przykładem błędnej adaptacji.

## Boyd ○ pochodzeniu opowieści

larnej, które z powodzeniem docierają do właściwych sobie odbiorców. Jednak te historie, które są w stanie wciągnąć nas mimo ich wielokrotnej lektury i fascynować całe pokolenia, każe oceniać w odmienny sposób.

7. Pojęcie uwagi pozwala wyjaśnić znaczenie reputacji artystycznej. U wszystkich gatunków żyjących społecznie jednostki uczą się od innych głównie poprzez branie udziału w czymś, w czym uczestniczą inni, nawet jeśli tym czymś jest jedynie ucieczka przed groźnym zwierzęciem czy zdobywanie pożywienia. Ludzie jako gatunek w drodze ewolucji nabyli zdolności i umiejętności uczenia się od innych [Richerson, Boyd 2005]. Jeśli inni coś cenią, może to się również stać przedmiotem naszego zainteresowania, chyba że wartości promowane przez dany utwór stoją w sprzeczności z naszymi. Jeśli inni zachwycają się *Kodem Leonarda Da Vinci* czy najnowszą częścią *Harry'ego Pottera* albo też cenią Cervantesa czy Stendhala, zastanawiamy się, czy sami nie powinniśmy przekonać się, czy te książki rzeczywiście są coś warte.

W „Teorii” krytycy rzadko stosują swoje twierdzenia krytyczne do siebie. Teoretyk w istocie twierdzi: „Znaczenie jest nieskończenie niedookreślone, jednak oczekuję od was, że dokładnie je zrozumiecie, kiedy Ja je wam wyjaśnię” albo: „A u t o r to pojęcie przestarzałe, ale uprzejmie proszę o cytowanie m n i e, gdy o tym mówię”. Ja również zabiegam tu o uwagę (uwagę szczególnego rodzaju odbiorcy, ciebie, mój drogi, inteligentny, wykształcony czytelniku!) i mogę to robić między innymi dzięki sięganiu po największe dzieła, podobnie jak Homer, który wybrał najpopularniejszy w swoich czasach cykl opowieści. Gdybym był przekonany, że tak czyniąc, zapanowałbym nad odbiorcami przez pokolenia, mógłbym stworzyć nową historię i powalczyć za jej pomocą o szersze grono czytelników, jednakże robiąc użytek z pozycji, jaką zajmuje klasyk Homer, czy z niezmiennej popularności Dr. Seussa, liczę na to, że ominie mnie los powieściopisarzy, którzy spotkali się z całkowitą obojętnością czytelników.

## Uwaga, intencja i problemy

Rozważania o charakterze ewolucjonistycznym wzmacniają i pogłębiają przekonanie, dość powszechne wśród artystów i ich odbiorców, choć niezbyt popularne wśród badaczy, że dzieła sztuki przede wszystkim muszą przyciągnąć i utrzymać uwagę odbiorców. Ta konieczność to dla artystów pierwszy problem, chociaż później uświadomią oni sobie kolejne trudności, związane z założoną grupą odbiorców oraz sposobem ukierunkowywania ich reakcji, wyborem medium przekazu i lokalnymi oczekiwaniami z nim związanymi.

Większość naszych zachowań ma charakter rutynowy i decyzje co do nich podejmujemy szybko. Jednak im bardziej oryginalna jest sztuka, tym mniej w niej rutyny. Ujęcie darwinowskie uświadamia nam, że rzadko pierwsza próba przynosi jakiś całkiem nowy efekt. Nowa jakość najczęściej powstaje jako rezultat powtarzających się cykli wariacji i retencji, włączając, w przypadku artystów, akumulację doświadczeń związanych zarówno z tradycją, jak i własnym życiem, doświadczeń,



## Prezentacje

które stają się źródłem strategii i intuicji, poddawanych nowym kombinacjom. W obrębie czynności twórczych pojawia się jeszcze inny, oparty na zasadzie prób i błędów proces: ogólnie zarysowana pierwotna intencja zostaje poddana modyfikacjom lub poszerzeniu, porzucona, skierowana w inną stronę lub przetworzona, aż poszczególne elementy zostają ustalone, przynosząc nowe problemy lub rozwiązania.

Jednak pojęcie intencji nie wyjaśnia wszystkiego. W analizie ewolucjonistycznej, podobnie jak w codziennych zachowaniach, wariacje indywidualne mają znaczenie i mogą być badane niezależnie od konkretnych wyborów. Odróżniamy poszczególne jednostki (podobnie jak czyni to wiele innych gatunków) nie tylko na podstawie ich cech fizycznych, lecz także osobowości, zwłaszcza że wcześniejsze zachowania pozwalają nam lepiej przewidzieć czyjeś przyszłe działania. O ile intencje wyjaśniają poszczególne ludzkie zachowania, o tyle zakres idei, spośród których można wybierać, nie dla każdego z nas jest taki sam, gdyż różnimy się zdolnościami, doświadczeniami i skłonnościami.

Biologia ewolucjonistyczna, by wyjaśnić zaobserwowane zachowania, korzysta ze skomplikowanych metod pozwalających analizować rachunek zysków i strat. Obok cech typowych dla danego gatunku jako całości, poszczególne jednostki różnią się od siebie znacznie, zarówno pod względem genetycznym, środowiskowym, jak i stopnia rozwoju. Dlatego ważnym elementem ich strategii życiowej jest określenie własnych talentów w relacji do zdolności innych przedstawicieli tego samego rodzaju. Chodzi o to, by wykorzystywać swoje talenty i zainteresowania, tworząc w ramach jakiejś dziedziny sztuki i prądu artystycznego.

Możemy określić autora jako kogoś, kto rozwiązuje problemy, obdarzonego indywidualnymi zdolnościami i preferencjami; kogoś, kto dokonuje strategicznych wyborów w konkretnej sytuacji poprzez kształtowanie szczególnego rodzaju relacji wobec kognitywnych preferencji i oczekiwań odbiorców – preferencji i oczekiwań kształtowanych zarówno na poziomie gatunkowym, jak i lokalnym; kogoś, kto równoważy zyski i straty związane z wysiłkiem niezbędnym zarówno do tworzenia dzieła sztuki, jak i do zrozumienia oraz odbioru dzieła. Takie podejście, dzięki uznaniu nadrzędności (choć niekoniecznie ostateczności) kategorii uwagi, pozwala nam spróbować określić problemy, wobec których stają autorzy, poszukujący odbiorców zarówno współcześnie, jak i w mniej lub bardziej przewidywalnej przeszłości. [...]

## Skąd? Dokąd?

Ewolucjonistyczna krytyka literacka nie oferuje gotowego zestawu pytań ani tym bardziej odpowiedzi. Wymaga jedynie gotowości do zaakceptowania faktu, że człowiek powstał w procesie ewolucji, oraz przekonania, że badania empiryczne pozwalają odkryć, kim jesteśmy i dlaczego tacy jesteśmy. Podobnie jak ewolucjonistyczne podejście do ludzkiego życia, ewolucyjne podejście do literatury postawi nowe pytania i odniesie się do tych, które zadawano dawniej.

## Boyd ○ pochodzeniu opowieści

Kiedy byliśmy dziećmi, pisaliśmy czasami swoje adresy nie tylko w wersji tradycyjnej, powiedzmy: „204 Ferguson Street, Palmerston North”, lecz także w maksymalnie rozszerzonej, dodając takie informacje, jak: „Wyspa Północna, Nowa Zelandia, Ocean Spokojny, Południowa Półkula, Świat, Układ Słoneczny, Droga Mleczna, Wszechświat”. Kiedy rozważamy słynny tekstualny problem z *Króla Leara*, rozbudowany wywód ewolucjonistyczny poświęcony ludzkiej naturze będzie prawdopodobnie równie zbędny, jak dodatki do naszego dziecięcego adresu. Jednak gdy ten utwór omawiamy, m o ż e m y uwzględnić szerszy kontekst, nawet gdy analizujemy niewielkie fragmenty tekstu czy porównujemy wersje Quatro i Folio. Jest jednak b a r d z o prawdopodobne, że dla zbadania recepcji owej tragedii, okaże się, że postrzeganie natury ludzkiej w szerokim kontekście świata naturalnego jako takiego pozwoli nam lepiej wyjaśnić oddziaływanie *Króla Leara* na przestrzeni wieków. Możemy porównać gniew Leara do furii szympaniego samca alfa pozbawionego swej dominacji; do sytuacji nagłego wzrostu poziomu kortyzolu (hormonu stresu) u zwierząt, które tracą swą pozycję w grupie; do siły przywiązania występującego w obrębie rodziny; do międzypokoleniowych i wewnątrzpokoleniowych konfliktów u poszczególnych gatunków czy wreszcie do podatności na zranienie, jakiej doświadczają wszystkie zwierzęta społeczne, gdy tracą swoje bezpieczne miejsce w obrębie grupy. Te konteksty mogą w równej mierze pomóc w wyjaśnieniu *Króla Leara*, co studia poświęcone pojęciu służby i dziedziczenia w roku 1605, a na pewno znacznie ułatwią zrozumienie tak poruszającej uniwersalności tego dramatu.

Krytyka ewolucjonistyczna może także pomóc nam zrozumieć siłę metafory, sposób opracowania tematu i głębię psychologicznej charakterystyki, a także udowodnić, że twierdzenia, jakoby coś było nie do pomyślenia w pewnym okresie a coś innego nie mogło być odczuwane wcześniej niż w tym lub tamtym wieku albo że różniły się zasadniczo w zależności od kultury czy epoki, są nie do obronienia, gdyż nie potwierdzają ich ani dowody tekstowe, ani te zaczerpnięte z porównań międzykulturowych czy międzygatunkowych. Jednak to, jakie dokładnie pytania postawi krytyka ewolucjonistyczna oraz jakim dziełom i tradycjom je zada, zależy w równej mierze od wyobraźni wnikliwych czytelników, jak od wyników badań antropologów kognitywnych i ewolucyjnych, ekonomistów, psychologów i socjologów. Odpowiedzi, jakie oni zaproponują, to sprawa przyszłości.

Przełożył Tomasz Markiewka

### Cytowana literatura przedmiotu

- Bordwell D., 1985, *Narration in the fiction film*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell D., 1989, *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

## Prezentacje

- Bordwell D., 1997, *On the history of film style*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bordwell D., 2005, *Figures traced in light. On cinematic staging*, Berkeley: University of California Press.
- Bordwell D., Carroll N. (eds.), 1996, *Post-theory. Reconstructing film studies*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Boyd B., 2006a, *Getting it all wrong. Bioculture critiques cultural critique*, „American Scholar” 75 (4).
- Boyd B., 2006b, *Theory. Dead like a zombie*, „Philosophy and Literature” 30.
- Boyd B., 2008, *Art as adaptation: a challenge. Comment on Joseph Carroll*, „An Evolutionary Paradigm for Literary Study”, „Style” 42.
- Campbell D., 1965, *Variation and selective retention in socio-cultural evolution*, w: H.R. Barringer, I. Blanksten, R.W. Mack (eds.), *Social change in developing areas. A reinterpretation of evolutionary theory*, Cambridge, Mass.: Schenkma.
- Campbell D., 1974, *Evolutionary epistemology*, w: *The Philosophy of Karl R. Popper*, w: Schilpp P.A. (ed), La Salle, Ill.: Open Court.
- Carroll J., 1995, *Evolution and literary theory*, Columbia: University of Missouri Press.
- Carroll J., 2004, *Literary darwinism. Evolution, human nature and literature*, New York: Routledge.
- Dennett D., 1996, *Darwin's dangerous idea. Evolution and the meanings of life*, London: Penguin.
- Edelman G.M., 1987, *Neural Darwinism. The Theory of Neuronal Group Selection*, New York: Basic Books.
- Ellis J., 2005, *Is theory to blame?*, w: Patai, Corral 2005.
- Gombrich E., 1982, *The image and the eye*, Oxford: Phaidon.
- Gombrich E., 1995, *The story of art*, London: Phaidon.
- Gottschall J., 2008, *The rape of troy. Evolution, violence, and the world of homer*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gottschall J., Wilson D. (eds.), 2005, *The Literary animal. Evolution and the nature of narrative*, Evanston: Northwestern University Press.
- Hull D.L., 1988, *Science as a process. An evolutionary account of the social and conceptual development of science*, Chicago: University of Chicago Press.
- Livingston P., 1988, *Literary knowledge. Humanistic inquiry and the philosophy of science*, Ithaca N.Y.: Cornell University Press.
- Patai D., Corral W.H. (eds.), 2005, *Theory's empire. An anthology of dissent*, New York: Columbia University Press.
- Popper K.R., 1976, *Unended quest. An intellectual autobiography*, Glasgow: Fontana.
- Popper K.R., 1999, *All life is problem-solving*, London: Routledge.
- Richerson P., Boyd R., 2005, *Not by genes alone. How culture transformed human evolution*, Chicago: University of Chicago Press.
- Scalise Sugiyama M., 2001, *Food, foragers, and folklore. The role of narrative in human subsistence*, „Evolution and Human Behavior” 22.

## Boyd ○ pochodzeniu opowieści

- Scalise Sugiyama M., 2005, *Reverse engineering narrative. Evidence of special design*, w: Gottschall, Wilson 2005
- Simonton D.K., 1999, *Origins of genius. Darwinian perspectives on creativity*, New York: Oxford University Press.
- Slingerland E., 2008, *What science has to offer the humanities*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sokal A., 1996, *Transgressing the boundaries. Towards a transformative hermeneutics of quantum gravity*, „Social Text” 46/47.
- Sokal A., 2008, *Beyond the hoax. Science, philosophy and culture*, Oxford: Oxford University Press.
- Sokal A., Bricmont J., 1998, *Fashionable nonsense. Postmodern intellectuals' abuse of modern science*, New York: Picador.
- Spitzer L., 1948, *Linguistics and literary history*, Princeton: Princeton University Press.
- Sternberg M., 2003a, *Universals of narrative and their cognitivist fortunes* (I), „Poetics Today” 24 (2).
- Sternberg M., 2003b, *Universals of narrative and their cognitivist fortunes* (II), „Poetics Today” 24 (3).
- Tomasello M., Carpenter M., Call J., Behne T., Moll H., 2005, *Understanding and sharing intentions. The origins of cultural cognition*, „Behavioral and Brain Sciences” 28.
- Vickers B., 1993, *Appropriating Shakespeare. Contemporary critical quarrels*, New Haven: Yale University Press.
- Wilson D.S., 2005, *Evolutionary social constructivism*, w: Gottschall J., Wilson D.S. (eds.), *The literary animal. Evolution and the nature of narrative*, Evanston: Northwestern University Press.
- Wolf M., 2007, *Proust and the squid. The story and science of the reading brain*, New York: Harper Collins.

## Abstract

**Brian BOYD**  
**University of Auckland (New Zealand)**

**On the origin of stories. Retrospect and prospects: Evolution, literature, criticism**

On the 150<sup>th</sup> anniversary of the publication of Darwin's groundbreaking work, Brian Boyd, an acclaimed literary scholar, published *On the origin of stories: Evolution, cognition and fiction* (Cambridge MA, Harvard University Press, 2009), a book which endeavors to offer

## Prezentacje

a comprehensive description of the sources of art and storytelling as seen from an evolutionary perspective. Boyd explains why human creates stories, how the structure of the human mind enables the reception of stories, and he attempts to demonstrate how the evolutionary point of view can affect our reading of widely known and valued narratives. Boyd suggests that art is a typically human adaptive behavior that contributes to our survival and that it originates from play. The human love of stories has led to the sharpening of our cognitive faculties and the development of group cooperation, it has also influenced our creativity. By analyzing Homer's *Odyssey* and Dr. Seuss's *Horton Hears a Who!* (1954) the author attempts to demonstrate how an evolutionary reading can change our understanding of well-known texts. One of the most important problems facing storytellers, he claims, is grasping and holding the audience's attention. Presented here is the last chapter of the book, containing a recapitulation of Boyd's argument and a concise laying out of the foundations of evolutionary criticism, which according to the author is destined to become the basis of a new understanding of the humanities.