

MONIKA CHYLIŃSKA

WPROWADZENIE DO FILOZOFII TWÓRCZOŚCI

UWAGI POJĘCIOWE – HISTORIA IDEI – PERSPEKTYWA INTERDYSCYPLINARNA

Zakres filozoficznie doniosłych zagadnień, które możemy rozważać wokół kwestii ludzkiej twórczości, jest znacznie szerszy niż rozpatrywanie jej powiązań ze sztuką czy z działalnością artystyczną. Wszak już w minionym stuleciu pojęcie twórczości zaczęto powszechnie odnosić nie tylko do poetów i malarzy, ale także do naukowców, polityków oraz do wytwarzających nowatorskie artefakty rzemieślników¹. Mało tego, w ostatnich latach szczególnie umocnił się w kulturze pogląd, zgodnie z którym każdy człowiek jest twórczy, co miałyby, między innymi, wynikać już z samej natury naszego spostrzegania i doznawania rzeczywistości. Przecież wszyscy, niejednokrotnie na nowo, interpretujemy i nadajemy znaczenia „surowym danym” docierającym do nas ze świata. Skoro zaś twórczość traktowana jest dzisiaj jako zjawisko uniwersalne, obecne (oraz – co istotne – cenione²) niemal w każdej dziedzinie ludzkiego życia, to zdawałoby się być współcześnie zasadne skierowanie na nią większej niż dotychczas uwagi ze strony filozofów³.

Moim celem będzie natomiast pokazanie, że na uwagę filozofów zasługuje nie tylko problematyka twórczości artystycznej bądź wybitnej (czy wręcz genialnej), ale także zagadnienie fundamentalnej ludzkiej kreatywno-

Mgr MONIKA CHYLIŃSKA – doktorantka na Wydziale Filozofii KUL; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: moni.chylinska@gmail.com

¹ Zob. Władysław TATARKIEWICZ, „Twórczość: dzieje pojęcia”, w: TENŻE, *Dzieje sześciu pojęć* (Warszawa: PWN, 2011) 302, 304–306, 312–313.

² Mamy tutaj na myśli zwłaszcza kraje europejskie i amerykańskie.

³ O ile filozofowie rzadko uwzględniali dotąd w swoich analizach studia nad twórczością rozumianą jako uniwersalna ludzka zdolność, o tyle nie możemy tego powiedzieć o psychologach, którzy już od lat 50. minionego stulecia podjęli systematyczne i wielokierunkowe badania nad tą kwestią. Więcej na ten temat w ostatniej części artykułu.

ści⁴. W badaniach nad zagadnieniem twórczości odnaleźć się mogą – jak sądzę – nie tylko estetycy, wnikający w naturę jakości artystycznego dzieła (czyli twórczego wytworu), ale także epistemologowie oraz filozofowie umysłu, próbujący dociec istoty twórczego poznania czy właściwości procesów umysłowych prowadzących do powstawania oryginalnych idei. Filozofię twórczości uprawiać też mogą badacze kultury oraz antropologowie, zgłębiający sposoby oddziaływania środowiska na ludzkie przejawy kreatywności, ale też i na jej rozumienie i wartościowanie przez przedstawicieli poszczególnych kultur. W swoich analizach chciałabym naświetlić tę wielokierunkowość współczesnych badań nad tym – najwyraźniej już coraz mniej tajemniczym – fenomenem.

Zanim jednak przejdę do omówienia wybranych współczesnych problemów filozofii twórczości, chciałabym pokrótce opisać kolejno: (1) główne filozoficzne rozważania nad naturą twórczości dokonane już wcześniej przez filozofów; (2) tradycyjne, ale też najbardziej współczesne sposoby definiowania pojęcia twórczości (i kreatywności) oraz (3) popularne psychologiczne teorie procesu twórczego. Następnie zaś – w kolejnym artykule, zatytułowanym „O głównych dylematach filozofii twórczości. Ujęcie syntetyczne z uwzględnieniem badań współczesnych”⁵ – przedstawione zostaną najczęściej dzisiaj stawiane pytania o naturę twórczości. Zostaną tam mianowicie wymienione: (5) główne głosy będące wobec siebie w opozycji w refleksji nad twórczością, a także (6) istotne współcześnie debaty toczące się wokół tego fenomenu.

Ufam, że oba teksty dobrze spełnią swoją zamierzoną funkcję informacyjną i będą źródłem nowej, a także – być może – inspirującej wiedzy dla osób mniej lub bardziej zainteresowanych podjętą w nich problematyką.

UWAGI WSTĘPNE

Jak wiadomo, nie od zawsze kulturowemu nastawieniu do fenomenu twórczości można by było nadać miano pankreacjonizmu. Zgodnie ze studiami Władysława Tatarkiewicza na temat dziejów tego pojęcia Grecy zwykli uważać, że nowość jest (ewentualnie) wyłączną domeną poezji, gdyż tylko poeta nie musi podlegać żadnym artystycznym kanonom i „robi nowe rzeczy, po-

⁴ Pojęciu „kreatywności” przyjrę się krótko w kolejnych akapitach niniejszego tekstu.

⁵ Zob. Monika CHYLIŃSKA, „O głównych dylematach filozofii twórczości. Ujęcie syntetyczne z uwzględnieniem badań współczesnych”, *Roczniki Filozoficzne* 64 (2016), 2: 109–140.

wołuje do życia nowy świat”⁶. Wraz z chrześcijańską refleksją o genezie rzeczywistości pojawił się natomiast pogląd o wyłączności Boga do tworzenia rzeczy *ex nihilo*. Termin *creare* zadomowił się już na stałe w średniowiecznym słowniku, choć definitywnie nie był używany w opisie czynności ludzkich⁷. Religijne pojęcie tworzenia nie miało żadnego związku ze sztuką, jednakże to właśnie na podstawie tego pojęcia – według Tatarkiewicza – odwzorowane zostało w XVII wieku swoiste rozumienie działalności artystycznej. Wtedy to Polak, Kazimierz Maciej Sarbiewski, wyrażając ducha epoki nowożytnej, rzekomo po raz pierwszy przypisał słowo *creare* do poezji⁸, stwierdzając, że poeta *de novo creat* (na nowo tworzy) oraz że robi to *instar Dei* (na podobieństwo Boga)⁹. Dopiero jednak dwa stulecia później słowo „twórca” weszło na dobre do języka sztuki, a wręcz stało się ono synonimem artysty – bycie twórczym zaczęto w epoce Romantyzmu jednoznacznie łączyć z uprawianiem sztuki i właściwie tylko sztuki¹⁰. Artystyczną twórczość kojarzono wtedy jednak przede wszystkim z pojęciem geniuszu oraz ze z nim związanymi: wyobraźnią, radykalną oryginalnością, wrodzonymi zdolnościami oraz irracjonalnością¹¹. Rozumienie tego pojęcia dobrze odzwierciedla myśl Kanta z *Krytyki władzy sądzienia*:

⁶ Zob. W. TATARKIEWICZ, „Twórczość: dzieje pojęcia”, 295. Istotne jest w tym kontekście przypomnienie, że Grecy nie mieli terminu, który odpowiadałby literalnie słowom „tworzyć” i „twórca”. W celu opisywania poetyckiej czynności powoływania do istnienia nowych światów używali natomiast terminu ποιεῖν [*poiein*] („robić”).

⁷ Tamże, 296, 302, 306–309; TENŻE, *Historia estetyki*, t. II (Warszawa: PWN, 2009), 296, 321. Podsumowanie myśli poszczególnych epok przez Tatarkiewicza cechuje się jednak dużym stopniem ogólności. Już bowiem w średniowieczu pojawiały się refleksje na temat ludzkiego tworzenia, a jedną z nich – mówiącą niejako o przewadze twórczości nad wytworem – sformułował Augustyn następująco: „[...] niektórzy przewrotni bardziej lubią wiersz niż samą sztukę tworzenia wierszy, ponieważ więcej pielęgnowali słuch niż umysł [...]”. AUGUSTYN, „O wierze prawdziwej”, przeł. Jerzy Ptaszyński, w: TENŻE, *Dialogi i pisma filozoficzne* (Warszawa: PAX, 1954), 109.

⁸ Według Sarbiewskiego poezja „[...] tak odtwarza coś czy naśladuje, że zarazem stwarza to, co naśladuje, i jak gdyby na nowo powołuje do życia, nie tak jak inne sztuki [...]” oraz „Jeden tylko poeta ma ten przywilej, że w pewnym sensie, na podobieństwo Boga, słowem swoim lub opowiadaniem o czymś jako o istniejącym, sprawia [...], iż to coś jasno występuje i jak gdyby na nowo powstaje”. Za: Władysław TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*, t. III (Warszawa: PWN, 2009), 407–408.

⁹ W epoce renesansu mówiono o sztuce jako o „wnuce Bożej”. Pojawił się pogląd, że artysta jest „małym bogiem”, gdyż nie naśladuje on natury, ale samego Boga. Zob. Henryk KIEREŚ, *Sztuka w kulturze* (Lublin: PTTA, 2013), 134–150. Por. Aleksander GANOCZY, *Stwórca człowiek i Bóg Stwórca*, przeł. Paweł Pachciarek (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1982).

¹⁰ Zob. W. TATARKIEWICZ, „Twórczość: dzieje pojęcia”, 302, 304.

¹¹ Por. Dustin STOKES, „A Metaphysics of Creativity”, w: Kathleen STOCK, Katherine THOMSON-JONES (red.), *New Waves in Aesthetics* (London: Palgrave Macmillan, 2008), 105–124.

[...] jest genialność służącą za wzór (*Musterhaft*) oryginalnością wrodzonej zdolności podmiotu w swobodnym używaniu jego władz poznawczych.¹²

Dopiero w czasach współczesnych zerwano z interpretowaniem pojęcia tworzenia bądź wyłącznie w kontekście boskiej stwórczości, bądź jako działalności poetyckiej lub ogólnoartystycznej, czy też w kontekście genialności tylko tych, którzy zostali do tego niejako predystynowani. Twórczości bądź jej przejawów zaczęto się dzisiaj dopatrywać niemal w każdej dziedzinie i zaczęto ujmować ją jako uniwersalną zdolność człowieka do przewycięzania tego, co zastane, i tego, co instynktowne. Przejawem współczesnej swoistej „mody na oryginalność” jest jednak nadużycie pojęć twórczości i kreatywności poprzez nie zawsze do końca przemyślane łączenie ich z różnorodnymi kulturowymi artefaktami oraz zjawiskami. Owo nadużywanie związane jest bez wątpienia z pewnym zamieszaniem znaczeniowym toczącym się obecnie wokół fenomenu *creatio*¹³. Lekarstwem na to zamieszanie mogłoby być większe niż dotąd zainteresowanie się tym zagadnieniem przez filozofów¹⁴.

Nie można jednak tutaj zlekceważyć faktu, że pojawiły się już wartościowe propozycje rozwiązań problemu wieloznaczności pojęcia twórczości. Jedną z nich – sformułowaną przez filozofkę Marię Kronfeldner – wskazuje na istnienie czterech zasadniczych sposobów jej dotychczasowego ujmowania¹⁵. Po pierwsze, autorka zwraca uwagę na antropologiczne jej pojmowanie, czyli takie, w którym wszyscy ludzie postrzegani są jako współtwórcy kultury (w której skład wchodzi nauka, religia, technologie, język itp.). W tym sensie kreatywność jest swoistą *conditio humana*; jest wszechobecną ludzką aktywnością. Po drugie, Kronfeldner mówi o psychologicznym pojęciu twórczości, którego ważnymi elementami jest oryginalność i spontaniczność ludzkich działań. Oryginalność przejawiałaby się w tym, że twórca nie kopiuje form tradycyjnych, spontaniczność zaś – w jego byciu niezależnym od wcześniej

¹² Immanuel KANT, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. Jerzy Gałeccki (Warszawa: PWN, 2004), 248.

¹³ Literatura oferuje dziesiątki różniących się od siebie propozycji wyjaśnienia istoty twórczości, a nierzadko zdarza się też badaczom całkowite pomijanie kwestii definicyjnych bądź też stosowanie zbyt dużych uproszczeń i prowadzenie analiz w luźny, nieograniczony logiką sposób.

¹⁴ Można jednak odnieść wrażenie, że – właśnie w związku z wieloznacznością i swoistą tajemniczością terminu „twórczość” – zajmowanie się tym zagadnieniem, podobnie jak zajmowanie się teorią czarów i magii, może być postrzegane jako zadanie niepoważne i nieprzystające filozofowi.

¹⁵ Zob. Maria KRONFELDNER, „Creativity Naturalized”, *Philosophical Quarterly* 59 (2009), 237: 577–592. Kronfeldner we wstępie do swojego artykułu pisze o istnieniu swoistej „polifonii pojęcia twórczości”. Pojawia się tam następujące sformułowanie: „[...] the paper aims to provide a conceptual analysis which pays tribute to the polyphony of the concept of creativity, and at the same time it aims to bring some order into this polyphony [...]”. Tamże, 578.

zdobytej przez siebie wiedzy i od swoich przyzwyczajęń. Jak widzimy, antropologiczne ujmowanie twórczości jest znacznie szersze niż jej pojęcie psychologiczne. Po trzecie, autorka zwraca jeszcze uwagę na istnienie historycznego rozumienia tego fenomenu, w którym mówi się o wystąpieniu jakiegoś artefaktu lub idei po raz pierwszy w danej kulturowej tradycji bądź w dziejach całej ludzkości. Nowość historyczna zakłada jednak uprzednie zaistnienie nowości psychologicznej – coś, co jest nowe dla pewnej społeczności, musi być także nowe dla samego twórcy. I po czwarte, zdaniem filozofki istnieje rozumienie twórczości jeszcze węższe niż historyczne – jest to metafizyczne pojęcie twórczości, czyli takie, które postuluje istnienie nowości absolutnej i niczym niezdeteminowanej, będącej wyrazem wolności człowieka, a zatem niemożliwej do przewidzenia i do wyjaśnienia przez żadne nauki.

Kolejna propozycja uporządkowania swoistej „polifonii rozumienia twórczości” – przedstawiona przez psychologa Mela Rhodesa „teoria czterech P” (*four P's*) – została szczególnie entuzjastycznie przyjęta w całym środowisku badaczy tego fenomenu. Według jej autora problem twórczości możemy rozpatrywać pod kątem czterech jego znaczących aspektów: wytworu (*product*), osoby (*person*), procesu czy działania (*process*) oraz środowiska (*press*)¹⁶. Na gruncie tej teorii można by powiedzieć, iż twórczy produkt jest rezultatem określonego działania jakiejś osoby (bądź pewnego jej stanu umysłowego), podlegającej wpływom określonego środowiska (czyli też kultury bądź cywilizacji)¹⁷. Takie ujęcie tej problematyki ma istotny walor porządkujący wszelkie rozważania nad twórczością i wszelkie do niej kulturowe nawiązania. W kontekście tej teorii przykładowo możliwe jest wyostrenie sensu polskiego neologizmu „kreatywność”, które – zgodnie z poczynionymi już ustaleniami badaczy z Polski – odnosić by się miało zasadniczo do określonych zdolności człowieka¹⁸, a nie zaś – przykładowo – do właściwości wytworów¹⁹.

¹⁶ Zob. Mel RHODES, „An analysis of creativity”, *Phi Delta Kappan* 42 (1961): 305-310. Rhodes opisuje też swoje zmagania z próbą sformułowania jednej definicji twórczości: „About five years ago I set out to find a definition of the word creativity, I was interested also in imagination, originality, and ingenuity. In time I had collected forty definitions of creativity and sixteen of imagination. The profusion was enough to give one the impression that creativity is a province for pseudo-intelectualls”. Tamże, 306.

¹⁷ Por. James C. KAUFMAN, *Kreatywność*, przeł. M. Godyń (Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, 2011), 32–54.

¹⁸ Według Edwarda Nęcki, czołowego polskiego badacza fenomenu twórczości, kreatywność „przejawia się zwykle w jakiejś formie obserwowalnego zachowania [osoby – przyp. autorki], polegającego na produkcji nowych i wartościowych wytworów”. Edward NĘCKA, *Psychologia twórczości* (Gdańsk: GWP, 2003), 19. Por. Krzysztof J. SZMIDT, *Pedagogika twórczości* (Gdańsk: GWP, 2007), 51–53.

W kwestii doprecyzowania znaczenia terminu „kreatywność” chciałabym tutaj sformułować jeszcze dodatkową uwagę – tym bardziej, że w dalszej części niniejszego artykułu będę się często nim posługiwać jako synonimem słowa „twórczość”. Mianowicie: zasadniczo przyjmuję, że pojęcie kreatywności odnosić by się miało przede wszystkim do szczególnej charakterystyki osoby. Dodatkowo jednak dookreśliłabym – za psychologiem Maciejem Karwowskim – że odzwierciedlałoby ono pewien uniwersalny ludzki potencjał do twórczego funkcjonowania²⁰, która byłby następnie warunkiem pojawiania się wartościowych i powszechnie cenionych osiągnięć. Kreatywność byłaby zatem swoistym „motorem twórczości” i – z tego względu – chętnie używałabym tego pojęcia również w kontekście analizy fundamentalnych ludzkich właściwości²¹ (a przede wszystkim zdolności poznawczych) sprzyjających tworzeniu²².

Moim zdaniem, jak zaznaczyłam już wcześniej, na uwagę filozofów zasługuje nie tylko problematyka twórczości artystycznej i wybitnej, lecz także zagadnienie – rozumianej tak, jak wytłumaczono to powyżej – podstawowej ludzkiej kreatywności. W tym miejscu (a także w dalszych analizach) chciałabym naświetlić wielokierunkowość współczesnych badań nad fenomenem *creatio* – najwyraźniej już coraz mniej tajemniczym w obecnych czasach.

¹⁹ Na przykład wyrażenie „kreatywne CV” brzmi kuriozalnie, a jednak jest powszechnie używane w Internecie (co można łatwo sprawdzić, wpisując w wyszukiwarce termin „kreatywne”). Z kolei sformułowanie „kreatywni Polacy” byłoby w tym ujęciu jak najbardziej poprawne.

²⁰ Zob. J.C. KAUFMAN, *Kreatywność*, 7–8. W podobnym ujęciu, zgodnie z uwagami językoznawców, słowo „kreatywny” odnosić by się miało do potencjału do „stwarzania nowych możliwości”. Zob. http://portalwiedzy.onet.pl/140623,kreatywny_kreatywnosc_a_tworczy_tworczość,hasło.html (dostęp: 20.10.2015).

²¹ Warto zauważyć, że – przy takim sformułowaniu tej kwestii – moglibyśmy uznać, że dzieci bywają kreatywne, ale jeszcze nie twórcze, skoro twórczość wymaga szczególnej celowości działania dającej w efekcie wysoce cenne dzieła. Łatwiej byłoby też zdecydowanie opisywać określone zachowania zwierząt jako kreatywne raczej niż twórcze (dokładniejsze rozważania na ten temat podjęłam podczas 57. Tygodnia Filozoficznego w KUL, gdzie zaprezentowałam referat pt. *Poznawcze źródła kreatywności*).

²² W innym miejscu zaproponowałam analizę pojęć „twórczości” i „kreatywności” w kontekście teologicznym. Źle mianowicie wydaje się brzmieć stwierdzenie, że Bóg był „kreatywny”, gdy stwarzał świat. Jak wyobrazić sobie bowiem Boga, który jest kreatywny? Prawdopodobnie jako kogoś, kto ma burzę dziwnych pomysłów w kwestii tego, co ma powstać po rybie, a więc w jakiś przypadkowy sposób powstaje po kilku dniach w owym procesie Adam. Mówimy raczej, że Bóg był twórczy i że tworzył, ponieważ: po pierwsze, Bogu zależało na tym, żeby „wszystko było dobre” (czyli komponent wartości był tu obecny), po drugie, Bóg robił to wszystko z namysłem, w określonym porządku i nieprzypadkowo.

HISTORIA FILOZOFICZNEJ REFLEKSJI NAD NATURĄ TWÓRCZOŚCI

W dziejach myśli filozoficznej nie zabrakło mniej lub bardziej bezpośrednich nawiązań do kwestii ludzkiej twórczości. Rozważana ona była nie tylko w aspekcie właściwości oryginalnego wytworu, ale także w kontekście osobowych warunków koniecznych do zaistnienia nowego i wartościowego dzieła (w materii bądź w myśli). Poniżej naświetlę wybrane stanowiska filozofów, sięgając kolejno do Platona, Arystotelesa, Kanta, Schopenhauera oraz Nietzschego, a także krótko zestawię ich przemyślenia ze współczesnymi tendencjami w ujmowaniu tego problemu. Wybór tych, a nie innych filozofów podyktowany był znaczącym, jak sądzę, wpływem ich rozważań na rozmaite kulturowe debaty wokół fenomenu twórczości²³ oraz powszechnością odwoływania się do ich ustaleń przez współczesnych badaczy.

1. PLATON I BOSKIE NATCHNIENIE

Jedną z najwyższych twórczych zdolności człowieka upatrywał Platon w poezji zrodzonej z szału i z boskiego natchnienia. Dzielił on niejako poetycką działalność na „maniczną”, czyli natchnioną, oraz na „techniczną”, czyli taką, której źródłem byłyby wiedza i umiejętności pisarskie²⁴. Przy tym filozof szczególnie cenił poezję jako wzniosłe szaleństwo (czyli manię), dewaluując wartość tej drugiej – porównywanej do zwykłego rzemiosła i niczym niewyróżniającej się spośród innych sztuk. Najdobitniej myśl ta zostaje wyrażona w *Fajdrosie*:

Trzeci od muz pochodzi szal i natchnienie takie, co młodą, świeżą, czystą duszę porywa, a ona się budzi i wybucha w pieśniach i w innej twórczości artysty [...]. Kto bez tego szału Muz do wrót poezji przystępuje, przekonany, że dzięki samej technice będzie wielkim artystą, ten nie ma święceń potrzebnych i twórczość szaleńców zaćmi jego sztukę z rozsądku zrodzoną²⁵.

²³ Nie można jednak tego wpływu odmówić innym filozofom, jak na przykład Henriemu Bergsonowi, autorowi *Ewolucji twórczej*, który naturę twórczą przypisał całej przyrodzie. Por. Henri BERGSON, *Ewolucja twórcza*, tłum. Florian Znaniecki (Kraków: Zielona Sowa, 2004). Nie należy też zapomnieć, że w historii myśli filozoficznej pojawiły się inne ważne i wpływowe koncepcje twórczości, których nie sposób tu przytoczyć, jak choćby pozytywistyczne ujęcie działalności artystycznej jako czynności odkrywania raczej niż tworzenia, o czym pisał chociażby Bolesław Prus. Por. W. TATARKIEWICZ, „Tworzenie i odkrywanie”, w: TENŻE, *Parerga* (Warszawa: PWN, 1978), 39–59.

²⁴ Zob. Władysław TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*, t. I (Warszawa: PWN, 2009), 140–141.

²⁵ PLATON, „Fajdros”, przeł. Władysław Witwicki, w: TENŻE, *Fajdros, Hippiasz mniejszy, Hippiasz większy, Ion* (Warszawa: Wydawnictwo ALFA, 1999), 30–31.

Najbardziej wartościowa poezja nie jest, zdaniem Platona, rzeczą umiejętności i rozumu, lecz rzeczą natchnienia i domeną irracjonalności. Nie można przyswoić sobie w toku nauki dyspozycji do pisania pięknych dzieł poetyckich i do śpiewu doskonałych pieśni – obie bowiem nie należą do dziedziny sztuk, a zatem obie nie są wyuczalne. Co więcej, zdaniem filozofa, dar wygłaszania pięknej poezji nie jest też szczególną zdolnością, talentem czy własnością człowieka, a raczej jest to sprawa bożej łaski, absolutnie niezależna od człowieka. W *Ionie* Platon tłumaczy to wszystko przez usta Sokratesa następująco:

[...] wszyscy poeci, którzy dobre wiersze piszą, nie przez umiejętność to robią, nie przez sztukę: tylko bóg w nich wstępuje i oni w zachwyceniu wszystkie te piękne poematy mówią [...]. A nie prędzej potrafi [poeta – przyp. autorki] coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu²⁶.

2. ARYSTOTELES I REGUŁY TWORZENIA

Zdaniem Stagiryty – w odróżnieniu od poglądów jego nauczyciela – najbardziej wartościowe dzieła powstają, gdy prowadzący do nich tworczy proces cechuje się celowością, gdy jest świadomy, rozumny oraz odwołujący się do wiedzy tworzącego. Dzieła te są zatem w dużej części efektem umiejętności, a nie „boskiego szalu”. Z tego zaś wynika, że reguł wytwarzania można się nauczyć oraz że zdolności twórcze można rozwijać (pogląd ten zresztą Arystoteles konsekwentnie wcielił w życie, pisząc *Poetykę* i udzielając poetom rad co do doskonalenia swoich kompetencji w tworzeniu²⁷). Jednocześnie jednak filozof ten uznaje, że rozum nie jest tylko odtwórczy w podążaniu za regułami, gdyż jest w stanie wymyślać coś, co dotąd nie istniało. Poglądy te zostały ujęte w *Etyce Nikomachejskiej*:

Sztuka jest identyczna z trwałą dyspozycją do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia. Owóż wszelka sztuka łączy się z powstawaniem i z wynalazczym obmyśleniem tego, by powstało coś z rzeczy, które mogą i być, i nie być, i których źródło tkwi w wytwarzającym, a nie w wytworze²⁸.

Co ciekawe, a co obecne w powyższej myśli – Arystoteles szczególnie akcentuje w opisie tworzenia zdolności i wiedzę twórcy. Wymienia nawet

²⁶ TENŻE, „Ion”, przeł. Władysław Witwicki, w: tamże, 279.

²⁷ Por. ARYSTOTELES, *Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski (Wrocław: Ossolineum, 2006).

²⁸ ARYSTOTELES, *Etyka nikomachejska*, przeł. Daniela Gromska (Warszawa: PWN, 2008), 196.

trzy czynniki indywidualne – jak dzisiaj nazwaliby je psychologowie – które wpływają na ludzką dyspozycję do tworzenia, czyli: rozum, sztukę i zdolność²⁹ czy też, gdy formułuje to inaczej, zdolność, kunszt i myśl³⁰.

Co do rad w sprawie kunsztu, których Arystoteles udziela pisarzom w *Poetyce*, to – przede wszystkim – zaznacza on, że w poezji powinny pojawiać się treści niepospolite, a nawet niezgodne z tradycją. Oto stosowny fragment:

[...] zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć [...]. Nie należy zatem za wszelką cenę trzymać się tradycyjnie przekazanych podań, na których zazwyczaj oparte są nasze tragedie. Ubieganie się o to jest w zasadzie absurdem [...]³¹.

Arystoteles pisze też o neologizmach, czyli o wyrazach wcześniej przez pisarzy nieużywanych, jako o istotnych środkach literackich³². Tak jak w swojej etyce, tak i w swobodzie pisarskiej zaleca on jednak umiar w środkach, zaznaczając kilkakrotnie, że nadużywanie niepospolitości jest błędem w sztuce poetyckiej. Stosowanie zbyt dużej liczby „słów wyszukanych” prowadzi bowiem do tworzenia zagadek i „barbaryzmów”, a nie do prawdziwej poezji³³.

Ponadto zgodnie z myślą Arystotelesa nic nie może powstać w próżni. W *Metafizyce* podkreśla on wielokrotnie, że wszystko powstaje albo wskutek czegoś, albo z czegoś³⁴. Nic nie może powstać, jeżeli czegoś wcześniej nie było. Nie ma zatem w koncepcji Filozofa dopuszczenia możliwości tworzenia z niczego, nie ma stwórczości, a już na pewno stwórcą nie może tu zostać nazwany człowiek³⁵.

²⁹ Zob. ARYSTOTELES, *Metafizyka*, przeł. Kazimierz Leśniak (Warszawa: PWN, 2009), 118–119.

³⁰ Szczególnie interesujące na tle starożytnej myśli wydaje się to, że jako ważny element tworzenia filozof wymienia już samo myślenie. Opisuje on przykładowo przypadek lekarza, który za pomocą ciągu rozumowań jest w stanie wytworzyć stan zdrowia w swoim pacjencie. Sam tok myśli może zatem doprowadzić do stworzenia czegoś nowego. Zob. tamże, 133.

³¹ ARYSTOTELES, *Poetyka*, 30–32.

³² Tamże, 77.

³³ Zob. tamże, 79–83.

³⁴ Zob. ARYSTOTELES, *Metafizyka*, 132.

³⁵ Dzisiejsi artyści, opisując proces powstawania swoich dzieł, niejednokrotnie używają pojęcia „stwarzania”. Współcześnie obserwuje się w kulturze Zachodu tendencję do tego, by w artystach widzieć tych, którzy tworzą niejako *ex nihilo*. Przyznawanie się twórcy do tego, że zainspirowała go czyjaś myśl bądź wytwór, jest w sztuce widziane jako *faux pas*. Być może jedną z pierwszych rad, jakiej mógłby udzielić twórcom Stagiryta w uwspółcześnionej wersji *Poetyki*, byłaby rada o treści: „Ex nihilo nihil fit”. Por. H. KIEREŚ, *Sztuka w kulturze*.

3. KANT I GENIUSZ WYOBRAŹNI

Wspomniany już wcześniej Immanuel Kant ściśle zespolił zdolności twórcze z fenomenem nieograniczonej wyobraźni używanej w kontekście estetycznym, co – łącznie z koncepcją platońskiej poezji manicznej – odcisnęło silne piętno na rozumieniu źródeł i istoty twórczości (zwłaszcza tej artystycznej) w epoce Romantyzmu³⁶. Według filozofa wyobraźnia zastosowana do celów estetyki umożliwia całkowicie „swobodną grę” myśli oraz dostarcza intelektowi „bogatego, nierozwiniętego materiału, którego on w swym pojęciu nie uwzględniał”³⁷. Artystyczny proces twórczy jest poniekąd owiany tajemnicą – wolność wyobraźni artystów nie może być opisana za pomocą reguł, czego z kolei nie można powiedzieć nawet o wyobraźni wybitnych naukowców:

nie można natomiast nauczyć się pisać pełnych polotu wierszy, choćby wszystkie przepisy dotyczące poezji były nie wiedzieć jak dokładne, a wzory nie wiedzieć jak znakomite. Tłumaczy się to tym, że Newton potrafiłby nie tylko sobie samemu, lecz także każdemu innemu ukazać w sposób całkiem naoczny i określony [...] wszystkie swoje poczynania [...]; natomiast żaden Homer czy Wieland nie potrafiłby wskazać, w jaki sposób jego idee pełne fantazji [...] rodzą się i łączą w jego umyśle [...]³⁸.

Kant odmówiłby zatem racji Arystotelesowi udzielającemu rad poetom w celu sięgania wyżyn estetycznej wybitności. Powiedziałaby zaś raczej, że wybitność polega na tworzeniu tego, „[...] na co nie można podać żadnego określonego prawidła [...]; pierwszą jej właściwością musi zatem być oryginalność”³⁹. W dużej mierze zgodziłby się natomiast z Platonem wskazującym na tajemnicze (bo boskie) źródła twórczości. Autor *Krytyki władzy sądzienia* stwierdza bowiem, że „[...] twórca, który dzieło zawdzięcza swej genialności, sam nie wie, skąd się biorą u niego idee do tego dzieła [...]”.

Wybitnej twórczości artystycznej nie da się ujmować rozumowo nie tylko dlatego, że jej geneza jest tajemnicą, ale też dlatego, że z najwyższym artyzmem łączy się fenomen geniuszu; wytwór geniusza zaś jest przykładem niemożliwym do naśladowania⁴⁰. Co więcej, genialność jest cechą wrodzoną, do

³⁶ Por. Berys GAUT, „The Philosophy of Creativity”, *Philosophy Compass* 5 (2012), 12: 1034. Pogląd akcentujący fundamentalną rolę wyobraźni w procesie twórczym został odzwierciedlony przez czołowych poetów epoki Romantyzmu, takich jak na przykład Coleridge i Wordsworth. Por. Michael BEANEY, *Imagination and Creativity* (Walton Hall: Open University, 2005), 1–2.

³⁷ I. KANT, *Krytyka władzy sądzienia*, 247.

³⁸ Tamże, 234.

³⁹ Tamże, 232.

⁴⁰ Tamże, 248–249.

której posiadania predystynowani są za pomocą praw przyrody tylko nieliczni („[...] geniusz jest tego rodzaju faworytem przyrody, że należy uważać go za rzadkie tylko zjawisko [...]”⁴¹). Te oraz inne rozważania Kanta o genialności i tajemniczości fenomenu „swobodnej gry wyobraźni” były szczególnie wpływowe nie tylko w epoce Romantyzmu⁴², ale też wyznaczyły sposób ujmowania twórczości w kolejnych stuleciach i oddziałują na poglądy badaczy i artystów aż do dzisiaj. Według niektórych filozofów i twórców nie sposób mianowicie naukowo opisywać i wyjaśniać ludzkich zdolności do tworzenia, gdyż do atrybutów procesu twórczego należą: irracjonalność, nieprzewidywalność wyobrażeń oraz szczególna tajemniczość źródeł pochodzenia oryginalnych idei.

4. SCHOPENHAUERA „ZAGUBIENIE SIĘ W OGLĄDZIE”

W swych poglądach na genialność i twórczość Arthur Schopenhauer wyraźnie nawiązuje do poprzedników, Platona i Kanta, uzupełniając ich rozważania o komentarze własne. W jego myśli dobitnie ucieleśnia się charakterystyczna dla XIX wieku apoteoza geniusza i artystycznej (ale też intelektualnej) wybitności. W *Świecie jako woli i przedstawieniu* pisze on, że

[...] geniusz natomiast ogląda inny świat niż wszyscy, chociaż tylko wnikając głębiej w świat przed sobą, ukazuje się on bowiem w jego głowie bardziej obiektywnie, a tym samym czyściej i wyraźniej.⁴³

Charakterystyczne i nowe na tle dotychczasowych poglądów na naturę twórczości jest w wizji filozofa to, że widzi on geniusza jako kogoś zdolnego do czystej obserwacji i do „zagubienia się w oglądzie”, a także jako kogoś „wyswobodzonego” – kogo umysł skierowany jest raczej na poznanie niż na bardziej prymitywne chcenie⁴⁴. Schopenhauer – w odróżnieniu od

⁴¹ Tamże, 249. Kant podaje również źródłowość pojęcia „geniuszu” – wywodziłby się on z łacińskiego słowa *genius*, które oznaczało osobliwego, danego każdemu od urodzenia opiekuńczego ducha, od którego natchnienia miałyby pochodzić oryginalne idee. Tamże, 233.

⁴² Por. Darrin M. MCMAHON, *Divine Fury: A History of Genius* (New York: Perseus Books Group, 2013).

⁴³ Arthur SCHOPENHAUER, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł Jerzy Garewicz (Warszawa: PWN, 1995), 541.

⁴⁴ Tamże, s. 547. Schopenhauer opisuje nawet rysy człowieka „dotkniętego” geniuszem: „[...] ich czoła wysokie, ich jasne, wnikliwe spojrzenie, nie podlegając służbie woli i związanym z nią biedom, opróżnione są wielką, niejako niezmierną radością [...]”. Tamże. W innym miejscu pisze zaś, że „[...] człowieka ożywionego geniuszem wyróżnia łatwo jego spojrzenie, albowiem

Kanta – wyróżnia zatem intelektualny, a nie tylko czysto estetyczny wymiar wybitnej twórczości.

Inaczej też niż Kant wypowiada się on o roli wyobraźni. Choć również podkreśla jej niezbędność dla możliwości ekspresji człowieka genialnego (dzięki niej może on bowiem dostrzec nie tylko to, co przyroda stworzyła, ale także to, czego stworzyć nie zdołała)⁴⁵, to jednak zaznacza dodatkowo, że fantazja nie jest nieodłącznym świadectwem geniuszu⁴⁶. Może ona bowiem prowadzić nie tylko do poznawania idei, które jest celem najbardziej wzniosłym ze wszystkich możliwych czynności ludzkich, ale też – może ona służyć do „budowania zamków na lodzie, odpowiadających samolubstwu i własnym kaprysom”⁴⁷. Gdyby Schopenhauer nie zgadzał się z Platonem i Kantem w kwestii wrodzoności ludzkiego geniuszu, to z pewnością mógłby zalecić wszystkim twórcom kształcenie się w umiejętności oderwania swoich władz poznawczych od subiektywnego chcenia i od woli. Tak wyraża się on mianowicie o wszelkiej sztuce „niskiej”:

W gruncie rzeczy wszyscy partacze są partaczami dlatego, że umysł ich, zbyt silnie związany jeszcze z wolą, zaczyna działać tylko pod jej bodźcem [...]. Niezdolni są więc do żadnych innych celów prócz osobistych. Stosownie do nich tworzą marne obrazy, bezduszne wiersze, płytkie, absurdalne, bardzo często też nierzetelne poglądy filozoficzne [...]⁴⁸.

5. NIETZSCHEGO SCALENIE PRZECIWKAWNOŚCI

Wzorowego wytworu ludzkiego geniuszu dopatrywał się Friedrich Nietzsche w starożytnej greckiej tragedii, która według niego powstawać miała dzięki połączeniu dionizyjskiego ducha wolności, nasycającego sztukę witalnością i namiętnością, z appollińskim duchem trzeźwej powściągliwości, łagodzącej chaos poprzez nadanie mu porządku i formy. Píše on o tym następująco:

[...] oba tak różne popędy podążają obok siebie, zwykle w jawnej waśni, wzajemnie pobudzając się do coraz to nowych, coraz to silniejszych dzieł, [...]; aż w koń-

żywo a zarazem mocno ukazuje rys obrazowości i kontemplacji, co można zobaczyć na wizerunkach nielicznych genialnych głów, jakie natura tworzy od czasu do czasu wśród niezliczonych milionów [...]”. TENŻE, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, 298.

⁴⁵ Zob. tamże, 296. TENŻE, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, 544.

⁴⁶ Zob. TENŻE, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, 296.

⁴⁷ Tamże. Schopenhauer dodaje też w tym miejscu, że ten, kto „uprawia taką zabawę, jest fantastą [...] być może spisze on uludy swojej fantazji, a wtedy będą to zwykle romanse wszelkiego gatunku [...]”.

⁴⁸ TENŻE, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, 551.

cu dzięki cudownemu aktowi metafizycznemu helleńskiej „woli” ukazują się połączone w parę, dzięki temu połączeniu na ostatek płodząc tyleż dionizyjskie, co apolińskie dzieło sztuki – attycką tragedię⁴⁹.

W swojej koncepcji Nietzsche scala zatem niejako dotychczasowe przeciwstawne sobie poglądy myślicieli, którzy źródeł twórczości upatrywali bądź przede wszystkim we władzy rozumu w przestrzeganiu reguł (jak na przykład Arystoteles), bądź wyłącznie w swoistej irracjonalności, czyli oddaniu się boskiemu szałowi (Platon), ulegnięciu swobodnej grze wyobraźni (Kant) lub też w „zagubieniu się w oglądzie” (Schopenhauer).

Filozof podejmuje też bezpośrednią polemikę z Schopenhauerem, któremu zarzuca zbyt dużą jednostronność w spojrzeniu na istotę twórczości i zbyt silne przywiązanie do obiektywizującej funkcji sztuki jako dążenia do oglądania platońskich idei. Według Nietzschego geniusz „jest subiektywnością i obiektywnością jednocześnie; poetą, aktorem i widzem jednocześnie”⁵⁰. Píše on, że

istota [sztuki – przyp. autorki] miałyby polegać na tym, że chcenie i czysty ogląd, to znaczy stan anestetyczny i estetyczny, są cudownie przemieszane jeden z drugim⁵¹.

6. ODPOWIEDŹ WSPÓŁCZESNYCH W DYSKUSJI NAD NATURĄ TWÓRCZOŚCI

Jak rozważania filozofów współczesnych wpisują się w powyższą historyczną debatę nad istotą fenomenu twórczości? Jak rozwiązują oni następujące dylematy co do jej natury: racjonalność czy irracjonalność, rozum czy ukryte siły, wyuczalność czy wrodzoność, wyjaśnialność czy tajemniczość? We współczesnej myśli filozoficznej widziałabym dwie główne tendencje badawcze w wyjaśnianiu zjawiska twórczości⁵² (rozumianej także jako kreatywność).

⁴⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Narodziny tragedii*, przeł. Grzegorz Sowiński (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011), 86.

⁵⁰ Tamże, 108.

⁵¹ Tamże, 107.

⁵² Nie będę tu jednak wspominać o współczesnym, ciągle żywym, podejściu przyjmującym – za Platonem i Kantem – że twórczość jest zjawiskiem tajemniczym i niewyjaśnialnym, a zatem czynnością kuriozalną byłaby próba ujęcia jej w naukowych i filozoficznych analizach. Objaśnię to natomiast w innym miejscu. Por. M. CHYLIŃSKA, „O głównych dylematach filozofii twórczości” w niniejszym numerze *Roczników Filozoficznych*.

6.1. ANTYNOMICZNA NATURA TWÓRCZOŚCI

Pierwsza z nich odzwierciedla drogę łączenia twórczych przeciwieństw podjętą już przez Nietzschego. Filozofowie oraz psychologowie piszą dzisiaj o antynomicznej czy wręcz paradoksalnej naturze twórczości. Zdaniem niektórych nie da się bowiem na to zjawisko spojrzeć jednostronnie i nie da się nie dostrzec tych jego aspektów, które są wobec siebie w opozycji⁵³. Polski filozof Władysław Stróżewski w swojej *Dialektyce twórczości* wyróżnia aż trzydzieści dwie antynomie mające opisywać istotę twórczego procesu. Wymienia zatem m.in. determinizm i konieczność, konsekwencję i przewidywalność, spontaniczność i kontrolę, nowatorstwo i perfekcjonizm oraz stwarzanie i odkrywanie⁵⁴. Zdaniem autora dopiero wtedy, gdy weźmiemy pod uwagę wszystkie antynomie charakterystyczne dla twórczości, będziemy mogli całościowo i kompletnie wyjaśnić jej istotę. Artyści świadomi paradoksalnej natury procesu twórczego mają większe szanse na realizację wartościowych dzieł estetycznych. Stróżewski pisze o tym w podsumowaniu swojej książki:

Cechą charakterystyczną niektórych kierunków sztuki współczesnej jest ograniczanie się do niektórych biegunów opozycji i do wyczerpywania się możliwości, jakie one zakreślają: czystej spontaniczności, czystej przypadkowości, absolutnego rygorysty, bezdusznej kombinatoryki itp. [...] W każdym razie wolno chyba sądzić, że im bogatsze artystycznie zjawisko, tzn. im więcej linii napięć trzeba uwzględnić w jego teoretycznym „modelu” – tym większa jest jego zdolność, jego siła, prowadząca do odkrywania i ucieleśniania wartości⁵⁵.

Zdaniem niektórych teoretyków twórczości to właśnie antynomiczna natura twórczości powoduje, że badania nad jej istotą nie należą do zadań najłatwiejszych⁵⁶. Jak się wydaje, niektórych aspektów paradoksalnej twórczości – takich jak na przykład intuicja, olśnienie czy nieprzewidywalność myślenia (opisywana już wcześniej przez Kanta jako „wolna gra wyobraźni”) – nie da się ująć w systematycznej analizie naukowej, szczególnie zaś w tej o proveniencji naturalistycznej.

⁵³ Por. Mihaly CSIKSZENTMIHALYI, *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention* (New York: Harper Collins, 1996); por. Bogdan SUCHODOLSKI, „O działalności twórczej”, *Studia Pedagogiczne* (28) 1976.

⁵⁴ Zob. Władysław STRÓŻEWSKI, *Dialektyka twórczości* (Kraków: Znak, 2007).

⁵⁵ Tamże, 436.

⁵⁶ Por. K.J. SZMIDT, *Pedagogika twórczości*, 49.

6.2. NATURALIZOWANIE TWÓRCZOŚCI

Wielu współczesnych badaczy chętnie przyznałoby rację Arystotelesowi – przynajmniej w jego ujmowaniu zdolności twórczych jako polegających głównie na regułach rozumu i jako zasadzających się przede wszystkim na świadomej aktywności umysłu. Ci sami badacze nie zgodziliby się ani z Platonem, ani z Kantem w kwestii wrodzoności daru do wybitnego tworzenia. Większość z nich odrzuca bowiem całkowicie pojęcie geniuszu jako pewnej wrodzonej zdolności darowanej przez los tylko nielicznym. Tym samym stwierdzają oni, że fenomen twórczości (rozumianej tu zwłaszcza jako kreatywność) nie jest niczym tajemniczym – że można poddać go badaniom naukowym i stopniowo wyjaśniać wszystkie jego wcale nie niewytłumaczalne zagadki (takie jak na przykład zjawisko olśnienia czy dyspozycja do dokonywania swobodnych, odległych skojarzeń).

Podejście to zostało zapoczątkowane przede wszystkim przez psychologów (a wśród nich m.in. Graham Wallas, Donald Campbell, Joy P. Guilford, Robert Weisberg), obecnie zaś staje się coraz bardziej popularne także w rozważaniach filozoficznych na temat istoty twórczości. Wśród współczesnych filozofów chętnie naturalizujących kreatywność wymienić można Simona Blackburne'a, Dustina Stokesa, Margaret Boden, Marię Kronfeldner, Jona Elstera czy Petera Carruthersa. Dokładna charakterystyka problematyki naturalizacji badań nad twórczością zostanie tu chwilowo pominięta, gdyż dokładniej omawiam ją w artykule pt. „O głównych dylematach filozofii twórczości. Ujęcie syntetyczne z uwzględnieniem badań współczesnych”.

DEFINIOWANIE TWÓRCZOŚCI

Większość badaczy twórczości jest dzisiaj zgodna co do tego, że aby jakimś ludzkemu wytworowi można było przypisać atrybut twórczości, rzecz ta (bądź myśl) musi charakteryzować się dwiema właściwościami. Po pierwsze, musi być przede wszystkim *n o w a* (czy, jak powiedzą niektórzy, oryginalna na tle innych wytworów)⁵⁷. Rzecz ta musi być zatem inna od

⁵⁷ Dla dokładniejszych rozważań na temat warunku nowości: por. Carl R. HAUSMAN, „Criteria of Creativity”, w: Michael KRAUSZ, Dennis DUTTON, Karen BARDSLEY (red.), *The Idea of Creativity* (Leiden: Brill, 2009), 3–16. Ponadto, dość wnikliwą analizę aspektu nowości twórczego dzieła, który to aspekt może być rozpatrywany z wielu różnych punktów widzenia, przedstawił wcześniej Tarkiewicz. Por. W. TATARKIEWICZ, „Twórczość”, 309–310.

rzeczy zastanych bądź musi być czymś, czego nie było wcześniej⁵⁸. Z racji jednak, że spełnienie samego warunku nowości w powyższym sensie może skutkować powstaniem twórców kuriozalnych i bezsensownych⁵⁹, efektem domniemania twórczego działania ma być coś, co jest nowe i – jednocześnie – w jakiś sposób wartościowe. Pisał o tym Tatarkiewicz:

[...] używamy bowiem pojęcia twórczości tak, że obejmuje [...] tylko twory wyższych uzdolnień; tylko mające doniosłe skutki. Istotne jest: O twórczości stanowi nie sama nowość; stanowi też coś innego – wyższy poziom działania, większy wysiłek, większa skuteczność.⁶⁰

Tatarkiewicz dodaje dalej, że za twórców jesteśmy skłonni uznawać tych, którzy nie tylko są w stanie produkować nowe wytwory, ale też tych, których cechują „szczególne zdolności, energia umysłowa, talent, czy także geniusz”. Najprawdopodobniej jako pierwszy w dziejach podobną myśl zapisał w 1839 r. amerykański pastor George Bethune, tym samym stając się prekursorem sformułowania tzw. standardowej definicji twórczości⁶¹. Podobnie jednak jak polski filozof oraz podobnie jak Kant połączył on twórcze zdolności z geniuszem⁶². Do dzisiaj zresztą jeszcze wielu badaczy mówi o twórczości wyłącznie w kontekście wybitnych zdolności i szczególnej „energii umysłowej” bądź „siły wyrazu”.

Wśród współczesnych myślicieli znajdują się jednak też i tacy, którzy interpretują warunek wartości w procesie powstawania twórczego dzieła w nieco

⁵⁸ Zob. W. STRÓŻEWSKI, *Dialektyka twórczości*, 17. W tym sensie każdy kolejny „nowy” egzemplarz Fiata 126p wychodzący z taśmy produkcyjnej nie będzie efektem tworzenia, lecz raczej wytwarzania.

⁵⁹ Miałoby to miejsce na przykład w wyniku przypadkowego zestawienia ze sobą liter alfabetu chińskiego i japońskiego. Mimo że powstały zapis byłby z pewnością nowy, niechętnie przyznalibyśmy mu atrybut twórczości.

⁶⁰ W. TATARKIEWICZ, „Twórczość”, 311.

⁶¹ Zob. Mark A. RUNCO, Garrett J. JAEGER, „The Standard Definition of Creativity”, *Creativity Research Journal* 24 (2012), 1: 92–93.

⁶² Bethune wyraża się o geniuszu następująco: „[...] it is not easy to define what Genius is. The etymology of the term will, however, assist us. It is derived from the verb, signifying to engender or create, because it has the quality of originating new combinations of thought, and of presenting them with great clearness and force. Originality of conception, and energy of expression, are essential to Genius”. George BETHUNE, *Genius. An address delivered before the literary societies of Union College* (Philadelphia: G.W. Mentz & Son, 1837), 59. Jako ilustrację swoich tez Bethune przywołuje w kolejnych zdaniach następujący fragment poezji Shakespeare’a: „The poet’s eye, in a fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven – / And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet’s pen / Turns them to shape, and gives to airy nothing / A local habitation and a name”.

inny sposób niż Bethune czy Kant. Odrywają go mianowicie od osoby (nie musi być ona zatem geniuszem, by tworzyć twórcze dzieła), a przypisują raczej ludzkiemu wytworowi. To wytwór ma być zatem nowy i wartościowy, przy czym wartość przez niego posiadana możemy postrzegać klasycznie (upatrywać jej na przykład w pięknie emanującym z dzieła), bądź też możemy zinterpretować wymóg wartości w kontekście bieżących trendów kulturowych, w których ceni się przede wszystkim użyteczność powstających artefaktów. Standardowa i powszechnie dzisiaj przytaczana w literaturze definicja twórczości sformułowana została w 1953 r. przez psychologa Morrisa Steina i brzmi następująco:

The creative work is a novel work that is accepted as tenable or useful or satisfying by a group in some point in time.⁶³

W definicji Steina aspekt wartości – poprzez połączenie go z użytecznością i akceptowalnością – został potraktowany dosyć szeroko. Co więcej, zgodnie z tym rozumieniem, gdy jakaś grupa społeczna czy kulturowa w określonym momencie historycznym pewien wytwór uzna za twórczy, inna grupa społeczna może dokonać całkowicie innej oceny jego nowości i użyteczności. Ten relatywizm ujęcia twórczości przez Steina początkowo wzbudził duży sprzeciw innych badaczy⁶⁴, lecz mimo to – w wyniku wieloletnich dyskusji – znaczna część badaczy uznała jego przewagę nad innymi ujęciami⁶⁵.

Niemniej jednak, nie tylko powyższa definicja wywarła wpływ na współczesne myślenie o ludzkiej kreatywności. Poniżej cytuję pozostałe ważne propozycje definiowania twórczości z ostatnich pięćdziesięciu lat. Opisują one fenomen *creatio* poprzez wymienienie warunków jego zaistnienia nieco (lub znacząco) innych niż te proponowane przez Steina. Zdaniem innych autorów twórczość (kreatywność) można byłoby mianowicie opisać jako:

[...] an act that produces effective surprise (Jerome Bruner: 1962).

[...] the process of generating unique products by transformation of existing

⁶³ Morris I. STEIN, „Creativity and culture”, *Journal of Psychology* 36 (1953): 311–322; za: M.A. RUNCO, G.J. JAEGER, „The Standard Definition of Creativity”, 94.

⁶⁴ Jeden z głosów krytycznych wyrażał się w pytaniu: Kogo dokładnie mamy na myśli, gdy mówimy o grupie akceptującej dany wytwór? Henry Murray wysnuł w tym kontekście ważną wątpliwość: „Who is to judge the judges?”. Por. M.A. RUNCO, G.J. JAEGER, „The Standard Definition of Creativity”, 94.

⁶⁵ Por. E. NĘCKA, *Psychologia twórczości*, 17.

products. These products, tangible and intangible, must be unique only to the creator, and must meet the criteria of purpose and value established by the creator (Phyllis K Welsch: 1980).

[...] the ability to produce work that is both novel (i.e. original, unexpected) and appropriate (i.e. useful, adaptive concerning task constraints" (Robert J. Sternberg i Todd Lubart: 1999).

[...] is the ability to come up with new ideas that are surprising yet intelligible, and also valuable in some way (Margaret Boden: 2001).

[...] involves the production of novel, useful products (Michael D. Mumford: 2003)⁶⁶.

Według Jerome'a Brunera ważnym aspektem twórczych działań jest wywołanie „skutecznego zdziwienia”, z czym zgodziłby się również Edward Nęcka, pisząc o charakterystycznej dla odbioru dzieł twórczych emocji zaskoczenia⁶⁷. Margaret Boden dodaje do warunku zaskoczenia także warunek bycia zrozumiałym dla potencjalnego odbiorcy, natomiast Robert Sternberg i Todd Lubart uzupełniają warunek nowości o wymaganie odpowiedniości (dostosowania do pewnych reguł). Najbardziej przełomową, jak się wydaje, propozycję rozumienia twórczości spośród powyższych sformułował jednakże Phyllis Welsch, uznając, że wystarczające dla możliwości mówienia o czymś jako twórczym jest uznanie tego czegoś za wyjątkowe i wartościowe przez samego tylko twórcę. Dwadzieścia lat później taki pogląd na kreatywność utrwali Boden poprzez wyróżnienie tzw. twórczości psychologicznej (*psychological creativity*), która – w odróżnieniu od twórczości historycznej, wybitnej (*historical creativity*) – byłaby definiowana jako generowanie rzeczy nowych i wartościowych dla samego twórcy (niekoniecznie zaś od razu dla całego społeczeństwa czy dla całej cywilizacji)⁶⁸.

To, co dla niektórych wydawałoby się w rozumieniu twórczości oczywiste – a mam tu na myśli ujmowanie jednocześnie warunku nowości i wartości powstającej rzeczy lub idei – dla innych współczesnych badaczy jest

⁶⁶ Definicje te – jak najbardziej bardzo wpływowe w dzisiejszej analizie kreatywności – wybrałam spośród czterdziestu dwóch popularnych wyjaśnień zebranych w jednym miejscu przez Panagiotisa G. Kamyliisa i Juriego Valtanena. Zob. Panagiotis G. KAMPYLIS, Juri VALTANEN, „Redefining Creativity – Analyzing Definitions, Collocations, and Consequences”, *Journal of Creative Behavior* 44 (2010), 3: 191–214.

⁶⁷ E. NĘCKA, *Psychologia twórczości*, 31–32.

⁶⁸ Zob. Margaret BODEN, *The Creative Mind. Myths and mechanisms* (London: Routledge, 2004), 1–3. Więcej na ten temat w artykule „O głównych dylematach filozofii twórczości. Ujęcie syntetyczne z uwzględnieniem badań współczesnych”.

kwestią budzącą ciągle wiele wątpliwości. Autorzy bieżących filozoficznych propozycji definiowania twórczości postulują mianowicie rezygnację z wymagania od twórczego artefaktu bycia wartościowym, co – ich zdaniem – znacząco ułatwiłoby m.in. badania nad minimalnymi warunkami potrzebnymi do zaistnienia czegoś oryginalnego⁶⁹ – dopiero później rozpatrywane ono by było pod kątem wartości czy użyteczności. Ten sposób ujmowania twórczości charakterystyczny jest zwłaszcza dla badaczy z kręgu naturalistycznego, którzy – kierując się metodologiczną zasadą *bottom-up* – poszukują w pierwszej kolejności np. umysłowych fundamentów twórczego myślenia. Czy mówienie o twórczości bez wartości jest zasadne? Przedyskutowanie tego problemu wydaje się ważnym filozoficznym zadaniem do podjęcia w przyszłości.

PSYCHOLOGICZNE TEORIE TWÓRCZEGO PROCESU

Podejmując się przedyskutowania podstawowych problemów filozofii twórczości, nie wypada – jak sądzę – nie poświęcić dodatkowej uwagi psychologom, którzy znacząco przyczynili się do wzrostu zainteresowania tym fenomenem wśród badaczy reprezentujących różne dyscypliny naukowe, co z kolei poskutkowało pojawieniem się w ostatnich latach ważnych artykułów, książek i kilku podręczników do nauki o twórczości⁷⁰, a także poświęconych tylko temu zagadnieniu czasopism naukowych⁷¹. Ponadto to właśnie psychologom możemy przypisać w tej dziedzinie badań dokonanie przełomu, który polegał na odłączeniu pojęcia twórczości od pojęcia geniuszu oraz na „odczarowaniu” twórczego procesu poprzez położenie większego niż dotąd akcentu na jego aspekty świadome, racjonalne i „nienadzwyczajne”⁷².

Niektórzy filozofowie zalecają swoim kolegom i koleżankom po fachu sięganie do wyników analiz psychologów, gdyż – zgodnie z ich obserwacjami

⁶⁹ Zob. D. STOKES, „A Metaphysics of Creativity”; TENŻE, „Minimally creative thought”, *Metaphilosophy* 42 (2011): 658–681.

⁷⁰ Do najważniejszych, wydanych w ostatnich latach podręczników z zakresu psychologii twórczości należą: *The Cambridge Handbook of Creativity* (red. R. Sternberg i J.C. Kaufman), *Handbook of Creativity* (red. R. Sternberg), *The International Handbook of Creativity* (red. R. Sternberg i J.C. Kaufman), *Creativity: Theories and Themes: Research, Development, and Practice* (red. M. Runco). W Polsce ukazała się zaś w 2003 r. książka pt. *Psychologia twórczości* (red. E. Nęcka).

⁷¹ Czasopisma te to przede wszystkim *Journal of Creative Behavior*, wydawany od 1967 r., oraz *Creativity Research Journal* (1988), ale też: *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* i *International Journal of Creativity and Problem Solving*.

⁷² Por. David N. PERKINS, *The mind's best work* (Cambridge: Harvard University Press, 1981).

– taka współpraca przynosi niejednokrotnie dobre efekty w postaci nowych teorii czy opracowań wartościowych praktyk edukacyjnych i diagnostycznych⁷³. Z jednej strony filozofowie mogą inspirować się badaniami psychologów i je rozwijać, z drugiej zaś mogą przyglądać się im krytycznym okiem, podając niektóre w wątpliwość, bądź też mogą próbować scalać dotychczasowe studia nad fenomenem, konstruując ujęcia całościowe i komplementarne⁷⁴.

Niżej omawianym teoriom psychologicznym nie można na pewno odmówić siły oddziaływania na niektóre filozoficzne propozycje opisywania i wyjaśniania natury twórczości.

1. OLSNIENIE W PROCESIE TWÓRCZYM

Graham Wallas w swojej znanej koncepcji iluminacji (opisanej już w 1926 r. w książce pt. *The Art of Thought*⁷⁵) połączył w całość dwa dotychczas rozpatrywane jako przeciwstawne sposoby myślenia o twórczości, scalając rozważania na temat nieświadomego i tajemniczego charakteru tego zjawiska z analizami wskazującymi na istnienie takich momentów twórczych, które byłyby celowe i przemyślane.

Mianowicie, według autora, proces twórczy odbywa się w czterech fazach: (1) preparacji, czyli przygotowania (zbierania inspiracji, definiowania problemu itp.), (2) inkubacji (czyli nieświadomego wytwarzania pomysłów, podczas którego świadomie wykonywane są czynności całkowicie niezwiązane z twórczym zadaniem⁷⁶), (3) iluminacji, czyli olśnienia (kiedy to następuje nagłe zrozumienie istoty problemu i znalezienie rozwiązania⁷⁷) oraz

⁷³ Por. Elliot S. Paul, Scott B. KAUFMAN, „Introduction”, w: CIŻ (red.), *The Philosophy of Creativity: New Essays* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 4-5; B. GAUT, „The Philosophy of Creativity”, 1034–1037.

⁷⁴ Na temat możliwych relacji poznawczych między psychologią i filozofią zob. Arkadiusz GUT, Monika CHYLIŃSKA, „Epistemologia i psychologia”, w: Stanisław JANECZEK, Anna STAROŚCIC (red.), *Epistemologia* [seria: Dydaktyka filozofii, t. 4., red. Stanisław Janeczek] (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015), 149–170.

⁷⁵ Zob. Graham WALLAS, *The Art of Thought* (New York: Harcourt, 1926).

⁷⁶ Wallas udziela nawet potencjalnym twórcom porady, jak wzmocnić efekty procesu inkubacji. Radzi on mianowicie tak: „We can often get more result in the same way by beginning several problems in succession, and voluntarily leaving them unfinished while we turn to others, than by finishing our work on each problem at one sitting”. Za: Maria POPOVA, *The Art of Thought: Graham Wallas on Four Stages of Creativity, 1926* [w:] <https://www.brainpickings.org/2013/08/28/the-art-of-thought-graham-wallas-stages/> (dostęp: 23.10.2015).

⁷⁷ Istotę fenomenu olśnienia opisuje Wallas następująco: „If we so define the Illumination stage as to restrict it to this instantaneous ‘flash,’ it is obvious that we cannot influence it by a direct effort of will; because we can only bring our will to bear upon psychological events which

(4) weryfikacji czy elaboracji (a zatem przemyślanej oceny pomysłu i sprawdzenia, czy jest on sensowny, zgodny z kryteriami problemu itp.)⁷⁸. Wallas sądził, że – po odpowiednim przygotowaniu – ludzki umysł, na etapie inkubacji, w sposób nieświadomy i nieuchwytny dla samego twórcy manipuluje posiadanymi informacjami. Nieoczekiwane zaś olśnienie (w literaturze zwane też popularnie momentem wglądu) przychodzi dopiero w efekcie poprzedniej aktywności.

Inspiracją do opracowania tej teorii była dla Wallasa opowieść matematyka Henriego Poincaré, który zdał introspekcyjną relację z własnego procesu dojścia do naukowego odkrycia⁷⁹. Relacja ta brzmiała następująco:

Od kilku tygodni usiłowałem dowieść, że nie może istnieć żadna funkcja analogiczna z funkcjami, które później nazwałem fuchsowskimi; [...] co dnia siadałem do biurka, [...] próbowałem wielkiej ilości kombinacji i nie dochodziłem do żadnych wyników. Pewnego wieczoru napiłem się, wbrew moim nawykom, czarnej kawy i nie mogłem zasnąć; myśli rodziły się rojami; czułem, że jak gdyby objają się jedne o drugie, aż dwie zahaczyły o siebie i utworzyły trwałą kombinację. Następnego ranka ustanowiłem istnienie pewnej klasy funkcji fuchsowskich [...]; pozostało mi tylko zredagowanie wyników [...].⁸⁰

Teoria Wallasa do dzisiaj przedstawiana jest jako tło dla analiz o kreatywności⁸¹. Nic dziwnego, skoro zdaje się ona dobrze odzwierciedlać nie tylko przypadki nagłych olśnień przydarzających się wybitnym artystom i naukowcom, ale też odpowiada naszemu codziennemu zwykłemu przeżyciu spontanicznego wpadania na dobre pomysły w najbardziej nieoczekiwanych momentach. Innymi słowy, koncepcja ta jest zgodna ze swoistą fenomenologią tworzenia i odkrywania – nie mamy przecież możliwości opisanego tego,

last for an appreciable time. On the other hand, the final 'flash,' or 'click' ... is the culmination of a successful train of association, which may have lasted for an appreciable time, and which has probably been preceded by a series of tentative and unsuccessful trains. The series of unsuccessful trains of association may last for periods varying from a few seconds to several hours". Za: M. POPOVA, *The Art of Thought* (dostęp: 23.10.2015).

⁷⁸ Zob. G. WALLAS, *The Art of Thought* – za: K.J. SZMIDT, *Pedagogika twórczości*, 86–88.

⁷⁹ Zob. B. GAUT, „The Philosophy of Creativity”, 1035.

⁸⁰ Za: K.J. SZMIDT, *Pedagogika twórczości*, 91–91.

⁸¹ Niemniej jednak istnieje jej uwspółcześniony i dzisiaj powszechnie uznawany odpowiednik w postaci koncepcji genploracji Finkego, Warda i Smitha. Koncepcja ta zakłada istnienie dwóch głównych etapów tworzenia: (1) wytwarzania wstępnych idei (generacja) oraz (2) sprawdzanie tych idei (eksploracja). W podejściu tym nie ma już miejsca dla procesów nieświadomych i naukowo niewyjaśnialnych. Zob. Thomas B. WARD, Steven M. SMITH, Ronald A. FINKE. „Creative Cognition”, w: Robert J. STERNBERG (red.), *Handbook of creativity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 189–212.

co „bez naszej wiedzy” dzieje się w naszym umyśle, zanim nastąpi cudowny moment: „Eureka!”⁸².

Współcześnie jednak pewne kontrowersje budzi przypisywanie etapowi inkubacji rzekomo nieświadomego, niewyjaśnialnego charakteru. Ile z tego, co zachodzi wtedy w umyśle, jest „normalne”, a ile rzeczywiście wymaga (i czy w ogóle wymaga) zaistnienia czegoś dziwnego i nieopisywalnego w kategoriach naukowych?⁸³ Wielu badaczy chętnie zgodziłoby się dzisiaj z tezą, że (nawet) o szczegółach procesu inkubacji będzie można wkrótce opowiedzieć precyzyjnym, intersubiektywnym językiem⁸⁴.

2. MYŚLENIE DYWERGENCYJNE

To o Joyu P. Guilfordzie, znanym przede wszystkim ze swoich badań nad inteligencją, mówi się powszechnie w literaturze jako o ojcu założyciela nowej subdyscypliny naukowej, czyli właśnie „psychologii twórczości”. Prawie każde przeglądowe opracowanie z zakresu studiów nad kreatywnością zaczyna się od krótkiej opowieści o tym, co działo się w tych badaniach przed 1950 i po 1950 r. W tym bowiem roku – podczas kongresu Amerykańskiego Towarzystwa Psychologicznego – jego ówczesny prezes w osobie Guilforda w swoim przemówieniu⁸⁵ wezwał psychologów do poświęcenia więcej uwagi studiom nad fundamentalnymi podstawami uniwersalnie ludzkiej kreatywności⁸⁶. Mowa Guilforda zaczynała się od następujących słów:

I discuss the subject of creativity with considerable hesitation, for it represents an area in which psychologists generally, whether they be angels or not, have feared to tread. It has been one of my long-standing ambitions, however, to undertake an investigation of creativity⁸⁷.

⁸² Najczęściej przytaczanego w literaturze olśnienia doświadczył rzekomo Archimedes, który podczas kąpieli miał odkryć, że przedmioty zanurzone w wodzie tracą na wadze tyle, ile waży wyparta przez nie woda. Podekscytowany własnym odkryciem filozof podobno wybiegł na ulicę, wykrzykując: *Heureka!*

⁸³ Por. Simon BLACKBURN, „Creativity and Not-So-Dumb Luck”, w: Elliot S. PAUL, Scott B. KAUFMAN (red.), *The Philosophy of Creativity: New Essays* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 150–154.

⁸⁴ Por. tamże, 147–156; por. Dustin STOKES, „Incubated Cognition and Creativity”, *Journal of Consciousness Studies* 14 (2007), 3: 83–100.

⁸⁵ Zob. Joy P. GUILFORD, „Creativity”, *American Psychologist* 5 (1950), 9: 444–454.

⁸⁶ Szacuje się, że przed głośną mową Guilforda mniej niż 0,2% pozycji w *Psychological Abstracts* dotyczyło twórczości, w ciągu zaś zaledwie 6 lat liczba tych pozycji się podwoiła. Por. Frank BARRON, David M. HARRINGTON, „Creativity, Intelligence, and Personality”, *Annual Review of Psychology* 32 (1981): 440.

⁸⁷ J.P. GUILFORD, „Creativity”, 444.

W swoim strukturalnym modelu intelektu Guilford ujął kreatywność jako jeden z przejawów inteligencji⁸⁸. Wymienił on pięć zasadniczych operacji umysłowych niezbędnych do wykonania różnorodnego typu zadań, a jedną z tych operacji określił jako „myślenie dywergencyjne⁸⁹”, które następnie stało się swoistym „hitem numer 1” we wszelkich studiach nad zdolnościami twórczymi. Zgodnie z autorem tego typu myślenie jest szczególnie związane z dyspozycją do generowania nowości, gdyż dotyczy poszukiwania wielu możliwych rozwiązań problemu (gdyż „dywergencyjny problem” ma naturę otwartą, czyli nie zakłada istnienia jednej prawidłowej nań odpowiedzi).

W paradygmacie dywergencyjnym Guilford opracował następnie kryteria diagnozowania odpowiednich bazowych zdolności umysłowych, które byłyby rzekomo zasadnicze dla każdego procesu twórczego myślenia. W testach typu ‘guilfordowskiego’ badani są proszeni o podanie jak największej liczby rozwiązań pewnego zadania, a następnie oceniani pod kątem trzech kryteriów: płynności, giętkości i oryginalności⁹⁰. Oceniając płynność, czyli łatwość wytwarzania pomysłów, musielibyśmy policzyć wszystkie udzielone w teście odpowiedzi. Im ich więcej, tym wyższy miałby być poziom płynności myślenia u badanego. Chcąc określić giętkość, rozumianą jako gotowość do zmiany kierunku myślenia, musielibyśmy zwrócić uwagę na różnorodność pomysłów, czyli na liczbę kategorii, do których mogłyby przynależeć⁹¹. Oryginalność natomiast została przez Guilforda opisana jako zdolność wytwarzania reakcji nietypowych⁹². W celu określenia oryginalności odpowiedzi możemy zastosować wskaźnik frekwencyjny – im mniej osób udzieliło danej odpowiedzi, tym chętniej byłaby ona opisana jako oryginalna.

Dzięki swoim dokładnym strukturalnym analizom Guilford zapoczątkował erę diagnozowania zdolności twórczych⁹³. Łatwo bowiem zauważyć, że

⁸⁸ Zob. Joy P. GUILFORD, *The nature of human intelligence* (London: McGraw-Hill, 1971).

⁸⁹ Myślenie dywergencyjne, czyli „rozbieżne” (*divergent thinking*), byłoby zatem swoistym przeciwieństwem myślenia konwergencyjnego, a zatem „zbieżnego” (*convergent thinking*).

⁹⁰ Zob. tamże, 138–170, 325–326; TENŻE, „Creativity”, 451–454.

⁹¹ Załóżmy, że zadanie w takim teście brzmiałoby: „Co by było, gdybyś teraz zniknął?”. Wszelkie odpowiedzi typu: „nie układałabyś mi włosów”, „nie mogłabym przytulić psa” włączylibyśmy do jednej kategorii (pod nazwą, powiedzmy, „strata cielesnych atrybutów”), natomiast odpowiedzi typu: „byłoby więcej miejsca przy stole”, „nie nadepnęłabym już nikomu na piętę” utworzyłyby nową kategorię („zyski dla świata”).

⁹² W tym kontekście być może jednym z przykładów – w nawiązaniu do poprzedniego przypisu – byłoby: „chciałbym, aby od razu ktoś mnie zaczął szukać”.

⁹³ Jego kontynuatorem był m.in. Paul Torrance, który opracował zestaw zadań pod nazwą Torrance Tests of Creative Thinking (TTCT), w Polsce funkcjonujący pod nazwą baterii testów

wymienione przez niego kryteria – z wyjątkiem oryginalności – stosują się do charakterystyki myślenia badanego, a nie do cech jego wytworów. Podejście to okazało się bardzo wpływowe i wyznaczyło standardy oceny twórczych rozwiązań, które obowiązują do dzisiaj.

3. ŚLEPY I ORYGINALNY TRAF

Jedną z tradycji badań nad twórczością opiera się na analizie problemu, czy tworzenie i odkrywanie (szczególnie w nauce) może być postrzegane w kontekście paradygmatu ewolucyjnego jako wynik procesów tzw. losowej zmienności i selektywnego zachowywania (*blind variation and selective retention*, czyli w skrócie: BVSР). Dyskusję nad tym zagadnieniem zapoczątkował w 1960 r. Donald Campbell, który jako pierwszy bezpośrednio zaproponował zastosowanie modelu BVSР do analizy ludzkiej kreatywności⁹⁴. Selekcja naturalna występowałaby według niego nie tylko w ewolucji życia, ale także w ewolucji poznania⁹⁵.

W nawiązaniu do teorii Karola Darwina Campbell przyjął, że ludzką kreatywność można by opisać zasadniczo za pomocą trzech procesów: (1) mechanizmu wprowadzania zmienności, (2) procesu selekcji oraz (3) mechanizmu podtrzymywania i odtwarzania wybranych zmiennych⁹⁶. Zgodnie z tym podejściem każde doświadczenie nagłego wglądu (czy – w ujęciu Wallasa – olśnienia bądź iluminacji) jest skutkiem wcześniejszych procesów losowej („ślepej”) zmienności i selektywnego zachowywania. Jak ujmuje to Dean K. Simonton, współczesny kontynuator tej myśli, swoistym warunkiem

Torrance’a. Por. Paul E. TORRANCE, *Torrance tests of creative thinking* (Bensenville, IL, 1974). Ciekawym i często stosowanym, także w Polsce, testem bazującym częściowo na metodzie Guilforda jest test opracowany przez Klausa K. Urbana i Hansa G. Jellena. Osoba badana dostaje kartkę papieru, na której narysowano ramkę, a w niej i poza nią – kilka prostych figur. Badani czytają w instrukcji, że jest to rysunek rozpoczęty przez artystę, ale niedokończony. Należy go dokończyć według własnego pomysłu i nadać mu tytuł. Por. Klaus K. URBAN, Hans G. JELLEN, „Assessing creative potential via drawing production: the Test for Creative Thinking-Drawing Production (TCT-DP)”, w: Wilhelm WIECZERKOWSKI, Arthur J. CROPLEY, Klaus K. URBAN (red.), *Giftedness: A Continuing Worldwide Challenge* (New York: Trillium Press for World Council for Gifted and Talented Children, 1986), 163–169.

⁹⁴ Por. Donald T. CAMPBELL, „Blind variation and selective retention in creative thoughts as in other knowledge processes”, *Psychological Review* 67 (1960): 380–400.

⁹⁵ Por. Józef BREMER, „Epistemologia naturalistyczna. Między filozofią a kognitywistyką”, w: S. JANECZEK, A. STAROŚCIC (red.), *Epistemologia*, 182–188.

⁹⁶ Zob. Dean K. SIMONTON, „Donald Campbell’s Model of the Creative Process: Creativity as Blind Variation and Selective Retention”, *Journal of Creative Behavior* 32 (1998), 3: 154.

tworzenia i odkrywania jest w teorii Campbella błądzenie po omacku⁹⁷. Twórca musi bowiem zaangażować się w pewien proces, w którym wynik żadnej z podejmowanych prób nie jest pewny, zaś każdy wyobraźniowy bądź pojęciowy wariant może – choć wcale nie musi – spełniać podwójny wymóg oryginalności i użyteczności. Innymi słowy, każdy „szczęśliwy traf” zakłada istnienie również „trafów nieszczęśliwych”⁹⁸.

Ciekawostką może być w tym kontekście to, że Campbell na poparcie swojej teorii cytował Poincarégo („[...] myśli rodziły się rojami; czułem, że jak gdyby objają się jedne o drugie, aż dwie zahaczyły o siebie i utworzyły trwałą kombinację”), do którego opowieści o własnym procesie twórczym już wcześniej odwoływał się wspomniany wyżej pomysłodawca teorii iluminacji⁹⁹.

Autor modelu BVSR zastosowanego do kreatywności był przekonany o jego wysokiej wartości eksplanacyjnej. Pokazał przykładowo, że za jego pomocą można opisać i wyjaśnić nie tylko uniwersalną ludzką kreatywność, ale też i twórczość wybitną, „niecodzienną”. Twórcy o nieprzeciętnych zdolnościach mieliby np. precyzyjniejsze czy bardziej rozbudowane mentalne reprezentacje świata (dzięki którym mogliby następnie formować oryginalne ich połączenia). Ponadto różniliby się oni od „zwykłych” ludzi dużą liczbą i szerokim zakresem losowych zmienności zachodzących w umyśle. Mieliby też szczególne kryteria przesiewania tych przypadkowych pomysłów, które byłyby dla nich najbardziej wartościowe¹⁰⁰.

Mimo fali krytyki, z którą spotkała się w ostatnich latach koncepcja Campbella¹⁰¹, rozwiązanie to znalazło w teorii twórczości pewne ciekawe zastosowania. Między innymi wspomniany tu już Simonton pokusił się o to, by na podstawie modelu BVSR spróbować rozwiązać kontrowersję dotyczącą kryteriów odróżniania twórczości artystycznej od twórczości naukowej¹⁰².

⁹⁷ Zob. TENŻE, *Genius 101* (New York: Springer Publishing Company, 2009), 70.

⁹⁸ Zob. tamże.

⁹⁹ Zob. tamże, 71.

¹⁰⁰ Zob. Robert J. STERNBERG, „Cognitive Mechanisms in Human Creativity: Is Variation Blind or Sighted?”, *Journal of Creative Behavior* 32 (1998), 3: 162.

¹⁰¹ Por. Maria KRONFELDNER, „Darwinian ‘blind’ hypothesis formation revisited”, *Synthese* 175 (2010): 193–218; Paul THAGARD, *Computational philosophy of science* (Cambridge, MA: MIT Press, 1988).

¹⁰² Zob. Dean K. SIMONTON, „Hierarchies of Creative Domains: Disciplinary Constraints on Blind Variation and Selective Retention”, w: E.S. PAUL, S.B. KAUFMAN (red.), *The Philosophy of Creativity*, 247–264. Szerzej opisują to w artykule „O głównych dylematach filozofii twórczości” w tym numerze *Roczników Filozoficznych*.

4. „KUPUJESZ TANIO, SPRZEDAJESZ DROGO”

Robert Sternberg i Todd Lubart zaproponowali dość oryginalną koncepcję kreatywności, nawiązującą do metafory kupowania i sprzedawania akcji na rynku papierów wartościowych. Autorzy uznali, że twórczość jest podobna do inwestowania, gdyż polega w swej istocie na tym, by tanio kupić, a drogo sprzedać (*buy low, sell high*)¹⁰³. Sam Sternberg wyjaśnia inwestycyjną teorię następująco:

In buying low, the creator initially sees the hidden potential of ideas that are presumed by others to have little value. The creative person then focuses attention on this idea. It is, at the time of the creator's interest, unrecognized or undervalued by contemporaries, but it has great potential for creative development. The creator then develops the idea into a meaningful, significant creative contribution until at last others also can recognize the merits of the idea. Some of these contributions may be stunning; others more modest¹⁰⁴.

Pojęcie „inwestowania” odnosi się tutaj zatem do wyboru takiego tematu twórczej aktywności, który byłby mało popularny i słabo opracowany – nie trzeba zatem tracić dużo czasu na przygotowanie konceptu (czy wytworu), choć jednocześnie ryzykuje się tym, że efektem pracy nikt się nie zainteresuje. O ile jednak okaże się, iż rezultat stanowi dzieło przełomowe w swojej dziedzinie, jego autor może go „drogo sprzedać na giełdzie twórczości”¹⁰⁵.

Od samej osoby zależy, czy zechce podjąć ryzyko oryginalności, czy też będzie wolała w komfortowych warunkach pracy naśladować innych. Można by zatem mówić o dwóch typach orientacji życiowej: pierwsza dążyłaby do przeprowadzania „inwestycji” standardowych i potencjalnie mało twórczych, druga zaś do podejmowania działań niekonwencjonalnych i potencjalnie bardzo twórczych. Zdaniem autorów kreatywność byłaby wobec tego raczej sprawą pewnej postawy, stylu życia niż zdolności umysłowych czy in-

¹⁰³ Zob. Robert J. STERNBERG, Todd LUBART, „An investment theory of creativity and its development”, *Human Development* 34 (1991): 1-31.

¹⁰⁴ Robert J. STERNBERG, *Cognitive Psychology*, Belmont, CA: Wadsworth/Cengage Learning, 2011), 482.

¹⁰⁵ Nęcka pokazuje istotę tej teorii na przykładzie twórczości naukowej. Początkujących naukowców dzieli na dwie grupy badaczy: pierwsza decydowałaby się na podjęcie problemów bezpiecznych i dobrze już opracowanych, gwarantujących im zarazem uzyskanie swoistego naukowego prestiżu, gdy druga „kupi tanio”, podejmując się tematów niepopularnych i nie będąc tym samym zmuszonymi do czytania obszernej literatury na ich temat. To druga grupa ma większe niż pierwsza szanse na osiągnięcie „wysokiej ceny sprzedaży” swych wyników badań (choć ich strategia jest bardziej ryzykowna, gdyż nie gwarantująca naukowego sukcesu). Zob. E. NĘCKA, *Psychologia twórczości*, 176–177.

nych¹⁰⁶. Geneza ludzkiej dyspozycji do tworzenia nie leży zatem po stronie tajemniczych sił, niekontrolowalnego natchnienia i nie jest też sprawą wyjątkowych genów. Sternberg i Lubart chcą nam zatem powiedzieć, że aby twórczo żyć i aby dokonywać przełomowych odkryć, trzeba się najpierw na twórcze (czyli ryzykowne) życie zdecydować.

ZAKOŃCZENIE

Tekst niniejszy, wprowadzając w podstawowe rozważania podejmowane dawniej i dzisiaj w ramach dziedziny filozofii (i psychologii) twórczości, miał jednocześnie za zadanie otworzyć drogę do podjęcia kwestii bardziej szczegółowych i specyficznych dla współczesnych studiów nad fenomenem *creatio*. Kwestie te podejmuję w tekście „O głównych dylematach filozofii twórczości. Ujęcie syntetyczne z uwzględnieniem badań współczesnych”¹⁰⁷, który z jednej strony stanowi przedłużenie i rozwinięcie treści opisanych powyżej, z drugiej zaś podnosi nowe wątki dotyczące zagadnień takich jak m.in. egalitarne podejście do twórczości, rola świadomości i racjonalności w procesie twórczym, natura twórczości naukowej, perspektywa międzykulturowa w badaniach nad kreatywnością, naturalizowanie ludzkiej twórczości czy też rola wyobraźni oraz dziecięcej zabawy w udawanym kształtowaniu zdolności twórczych człowieka.

Ufam, że czytelnik-filozof (lub też czytelnik ze skłonnością do filozofowania) co najmniej w ten sposób, że łatwiej czy chętniej włączy swój krytyczny głos do wszelkich bieżących (i modnych) dyskusji na temat kreatywności ludzkiej. Głosy filozofów są bowiem w tej dyskusji od dawna wyczekiwane.

BIBLIOGRAFIA

- ARYSTOTELES. *Etyka nikomachejska*, przeł. Daniela Gromska. Warszawa: PWN, 2008.
ARYSTOTELES. *Metafizyka*, przeł. Kazimierz Leśniak. Warszawa: PWN, 2009.
ARYSTOTELES. *Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski. Wrocław: Ossolineum, 2006.
AUGUSTYN. „O wierze prawdziwej”, przeł. Jerzy Ptaszyński, w: TENŻE, *Dialogi i pisma filozoficzne*, przeł. Danuta Turkowska, Jerzy Ptaszyński i Maria Maykowska. Warszawa: PAX 1954.
BETHUNE, George W. *Genius. An address delivered before the literary societies of Union College*, Philadelphia: G. W. Mentz & Son, 1837.

¹⁰⁶ Por. K.J. SZMIDT, *Pedagogika twórczości*, 121–123.

¹⁰⁷ W niniejszym numerze *Roczników Filozoficznych* s. 109–140.

- BLACKBURN, Simon. „Creativity and Not-So-Dumb Luck”. W: Elliot S. PAUL & Scott B. KAUFMAN (red.). *The Philosophy of Creativity: New Essays*, 147–156. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- BODEN, Margaret. *The Creative Mind. Myths and mechanisms*. London: Routledge, 2004.
- CHYLIŃSKA, Monika. „O głównych dylematach filozofii twórczości. Ujęcie syntetyczne z uwzględnieniem badań współczesnych”. *Roczniki Filozoficzne* 64 (2016), 2: 109–140 (numer bieżący).
- GAUT, Berys. „The Philosophy of Creativity”. *Philosophy Compass* 5 (2012), 12: 1034–1046.
- GUILFORD, Joy P. „Creativity”. *American Psychologist* 5 (1950): 444–454.
- GUILFORD, Joy P. „Creativity: Yesterday, Today and Tomorrow”. *The Journal of Creative Behavior* 1 (1967), 1: 3–14.
- GUILFORD, Joy P. *The nature of human intelligence*. London: McGraw-Hill, 1971.
- GUT, Arkadiusz P., i Monika CHYLIŃSKA. „Epistemologia i psychologia”. W: Stanisław JANECZEK i Anna STAROŚCIC (red.). *Epistemologia*. [Seria: Dydaktyka filozofii, t. 4, red. Stanisław JANECZEK], 149–170. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015.
- KAMPYLIS, Panagiotis G., i Juri VALTANEN. „Redefining Creativity – Analyzing Definitions, Collocations, and Consequences”, *Journal of Creative Behavior* 44 (2010), 3: 191–214.
- KANT, Immanuel. *Krytyka władzy sądowniczej*, przeł. Jerzy Gałeccki. Warszawa: PWN, 2004.
- KAUFMAN, James C. *Kreatywność*, przeł. Mieczysław Godyń. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, 2011.
- KIEREŚ, Henryk. *Sztuka w kulturze*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2013.
- KRONFELDNER, Maria. „Creativity Naturalized”. *Philosophical Quarterly* 59 (2009), 237: 577–592.
- NECKA, Edward. *Psychologia twórczości*. Gdańsk: GWP, 2003.
- NIETZSCHE, Fryderyk. *Narodziny tragedii*, przeł. Grzegorz Sowiński, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011.
- PAUL, Elliot S., i Scott B. KAUFMAN. „Introduction”. W: Ciz (red.). *The Philosophy of Creativity: New Essays*, 3–16. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- PERKINS, David N. *The mind's best work*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- PLATON. *Fajdros, Hipiasz mniejszy, Hipiasz większy, Ion*, przeł. Władysław Witwicki. Warszawa: Wydawnictwo ALFA, 1999.
- RHODES, Mel. „An analysis of creativity” *Phi Delta Kappan* 42 (1961): 305–310.
- RUNCO, Mark A., i Garrett J. JAEGER. „The Standard Definition of Creativity”. *Creativity Research Journal* 24 (2012), 1: 92–96.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1–2, przeł. Jan Grewicz. Warszawa: PWN 1994–1995.
- SIMONTON, Dean K. „Hierarchies of Creative Domains: Disciplinary Constraints on Blind Variation and Selective Retention”. W: Elliot S. PAUL & Scott B. KAUFMAN (red.). *The Philosophy of Creativity: New Essays*, 247–264. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- SIMONTON, Dean K. *Genius 101*. New York: Springer Publishing Company, 2009.
- SIMONTON, Dean K. „Donald Campbell's Model of the Creative Process: Creativity as Blind Variation and Selective Retention”. *Journal of Creative Behavior* 32 (1998), 3: 153–158.
- STERNBERG, Robert J. „Cognitive Mechanisms in Human Creativity: Is Variation Blind or Sighted?” *Journal of Creative Behavior* 32 (1998), 3: 159–176.
- STERNBERG, Robert J. *Cognitive Psychology*. Belmont, CA: Wadsworth/Cengage Learning, 2011.
- STERNBERG, Robert J., i Todd LUBART. „An investment theory of creativity and its development”. *Human Development* 34 (1991): 1–31.
- STOKES, Dustin. „Minimally creative thought”. *Metaphilosophy* 42 (2011): 658–681.
- STOKES, Dustin. „A Metaphysics of Creativity”. W: Kathleen STOCK, Katherine THOMSON-JONES (red.). *New Waves in Aesthetics*, 105–124. London: Palgrave Macmillan, 2008.
- STOKES, Dustin. „Incubated Cognition and Creativity”. *Journal of Consciousness Studies* 14 (2007), 3: 83–100.

- STRÓŻEWSKI, Władysław. *Dialektyka twórczości*. Kraków: Znak, 2007.
- SZMIDT, Krzysztof J. *Pedagogika twórczości*. Gdańsk: GWP, 2007.
- TATARKIEWICZ, Władysław. „Twórczość: dzieje pojęcia”. W: TENŻE. *Dzieje sześciu pojęć*, 294–318. Warszawa: PWN, 2011.
- TATARKIEWICZ, Władysław. *Historia estetyki*, t. I-III. Warszawa: PWN, 2009.
- TATARKIEWICZ, Władysław. „Tworzenie i odkrywanie”. W: TENŻE. *Parerga*, 39–59. Warszawa: PWN, 1978.
- WALLAS, Graham. *The art of thought*. New York: Harcourt, 1926.
- WARD, Thomas B., Steven M. SMITH, Ronald A. FINKE. „Creative Cognition”. W: Robert J. STERNBERG (red.). *Handbook of creativity*, 189–212. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

WPROWADZENIE DO FILOZOFII TWÓRCZOŚCI

UWAGI POJĘCIOWE – HISTORIA IDEI – PERSPEKTYWA INTERDYSCYPLINARNA

Streszczenie

Twórczość już od dawna nie jest postrzegana jedynie jako domena poetów i artystów, a możliwość rozważania jej natury nie jest zarezerwowana tylko dla estetyki. W swoich analizach chciałabym pokazać tę wielokierunkowość badań nad fenomenem *creatio*, który współcześnie coraz częściej łączony jest z opisywaną przez psychologów uniwersalną ludzką kreatywnością. Tekst niniejszy, wprowadzając w podstawowe rozważania nad definiowaniem i wyjaśnianiem twórczości dawniej i dzisiaj, ma jednocześnie ułatwić podjęcie kwestii bardziej szczegółowych i specyficznych dla współczesnych analiz (kwestie te podejmuję w artykule „O głównych dylematach filozofii twórczości. Ujęcie syntetyczne z uwzględnieniem badań współczesnych”, który stanowi niejako przedłużenie przedstawionych tu treści).

Niniejsze wprowadzenie do dziedziny filozofii twórczości zostało wykonane w trzech krokach: (1) poprzez przywołanie rozważań dokonanych już wcześniej przez filozofów; (2) przez opisanie tradycyjnych i współczesnych sposobów definiowania pojęcia twórczości (i kreatywności) oraz (3) poprzez przedstawienie wybranych popularnych psychologicznych teorii procesu twórczego.

INTRODUCING THE PHILOSOPHY OF CREATIVITY:

THE CONCEPT — THE HISTORY OF IDEA — THE INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVE

Summary

It has been a long time since the ability to create is not perceived only as the domain of poets and artists, and the eventuality of deliberating over its nature is not restricted only to aesthetics. In the present analyses I would like to show this modern and postmodern variety of the studies on the *creatio* phenomenon, which today is often to be comprehended as the universal human creativity (described mainly by psychologists and educators). By introducing the fundamental considerations over the traditional and non-traditional definitions and explanations of creativity, this article has to facilitate at the same time the task of raising more specific and detailed issues (which I partly describe in the article “On the main dilemmas of the philosophy of creativity: A synthetic view of the contemporary research” in this volume of *Roczniki Filozoficzne*).

The present introduction to the philosophy of creativity field will be made in three main steps: (1) by evoking some previous philosophical analyses, (2) by describing the traditional and modern ways of defining the concept and (3) through showing the selected psychological theories of the process of creating the new, valuable and original artifact.

Słowa kluczowe: twórczość; kreatywność; nowość; filozofia twórczości; psychologia twórczości.

Key words: creativity; novelty; philosophy of creativity; psychology of creativity.

Information about Author: MONIKA CHYLIŃSKA, MA – PhD student at the Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic University of Lublin; address for correspondence: Al. Raławickie 14, PL 20-950 Lublin; e-mail: moni.chylinska@gmail.com