

Terry J. Diffey

O problemie kreatywności

Sztuka i Filozofia 1, 188-203

1989

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

O PROBLEMIE KREATYWNOŚCI

Zaproszono mnie kiedyś do udziału w konferencji zatytułowanej "Edukacja estetyczna a kreatywność", a ja początkowo odmówiłem przygotowania referatu¹. Stało się tak dlatego, iż proponowany tytuł uzmysłowił mi, że zawsze byłem wrogo usposobiony do zagadnienia kreatywności. Nie lubię sięgać po broń na dźwięk słowa "kultura", choć niektórzy to robią, ale mam na to wielką ochotę, kiedy idzie o kreatywność. Wyobrażam sobie, że byłbym w stanie nadrobić swe braki w dziedzinie kultury /jest jednak mało prawdopodobne, że to rzeczywiście uczynię/, ale jeśli brak mi zdolności twórczych, to już nic nie mogę z tym zrobić. Zgodnie z tym poglądem, kreatywność jest rzeczą wrodzoną. Albo się tę zdolność posiada, albo nie - przy czy. biorąc pod uwagę fakt, że geniusze zdarzają się niezwykle rzadko, stwierdzić trzeba, że większość z nas jest owej zdolności pozbawiona.

Po głębszym namyśle stwierdziłem jednak, że powinienem zbadać, dlaczego, mimo że zajmuję się estetyką uważam kreatywność za temat, którego należy unikać. Oczywiście istnieje różnica między taką postawą a występowaniem przeciwko kreatywności. W naszej kulturze, w której kreatywność jest jedną z tak oczywistych wartości jak zdrowie czy szczęście, byłby to akt odwagi lub szaleństwa.

Tak więc nie twierdzą, że jestem przeciw kreatywności /choć czasem słowo to jest nadużywane/: występowanie przeciw niej jest nie tyle niewłaściwe czy godne potępienia, co poprostu niemożliwe. Termin ten używany jest tak powszechnie, że istnieje niebezpieczeństwo zatarcia jego właściwego znaczenia. Nabrałem zatem podejrzeń, że odwoływanie się do kreatywności niczego nie wyjaśnia. Dlaczego Keats tworzył wspaniałą poezję? Ponieważ był geniuszem. A skąd wiesz, że był geniuszem? Bo tworzył wspaniałą poezję. I tak powstaje błędne koło wyśmiewane przez Moliera: Dlaczego opium cię usypia? Ponieważ posiada moc usypiającą. Co to jest moc usypiająca? To moc, która cię usypia.

Moim zdaniem jednak "kreatywność" zachowuje określone znaczenie, wykluczające jednocześnie niektóre określenia, np. "jałowość". I z tej właśnie przyczyny ludzie nie występują przeciwko kreatywności; nikt przecież nie lubi jałowości. W gruncie rzeczy "jałowość" może być dla estetyka bardzo interesującą kategorią. Na przykład: czy "jałowość" jest wartością antyestetyczną; taką jak nieporadność? Kiedy muzyka w filmie Viscontiego "Śmierć w Wenecji" określona została przez jego przyjaciela jako "jałowa", to dlaczego jej twórca był przerażony? W pewnych sytuacjach jałowość jest przecież czymś pożądanym /na przykład w szpitalnej sali operacyjnej/.

I

Badając swe uprzedzenia wobec zagadnienia kreatywności zauważyłem najpierw, że moja antypatia nie została wywołana przez prace, jakie na ten temat napisano. Problem kreatywności poruszony został w kilku dobrych, fachowych tekstach filozoficznych. Istnieją też interesujące publikacje innego rodzaju, takie jak zbiór artykułów wydanych przez Brewstera Ghiselina pod tytułem "The Creative Process" /"Proces twórczy"/². Przedstawione one zostały jako "A Revealing Study of Genius at Work" /"Studium geniusza przy pracy"/, a ich podtytuł brzmiał: "Explained in their own words by thirty-eight brilliant men and women" /"Wyjaśnione własnymi słowami przez 38 genialnych mężczyzn i kobiet"/.

Ghiselin nie ogranicza swego pojmowania geniuszu do sztuk

pięknych, ale uwzględnia też matematyka, fizyka, filozofa, psychologa i biologa. Niemniej jednak dominują sztuki piękne: muzyka, malarstwo, w mniejszym stopniu rzeźba i taniec, a także literatura. Literatura przede wszystkim, gdyż na czoło wysuwają się pisarze: jest ich dwudziestu.

Wynurzenia pisarzy właśnie pozwalają mi wyrazić pierwsze moje zastrzeżenia do rozmów o kreatywności; w całej swej filisterskiej szczerości brzmi ono: "Szkoda, że zamiast przestać gadać i zająć się robieniem tego, w czym są dobrzy, marnują czas na rozważania". Wolę już wszystkich milczących przedstawicieli sztuk niewerbalnych i nauki, którzy najwyraźniej nie zostali docenieni w zbiorze Ghiselina. Czy ludzie z tych dziedzin w mniejszym stopniu potrafią wyrażać swe myśli niż pisarze, czy też po prostu ich refleksje nie zostały przedstawione przez Ghiselina?

Przesłanką mojego uprzedzenia jest pogląd, że dzieło sztuki jest czymś lepszym niż dyskusja o jego tworzeniu. Tak więc kiedy Wimsatt i Beardsley w swym słynnym artykule "The Intentional Fallacy" piszą: "Młoda wyobraźnia rozpalona przez Wordswortha i Carlyle'a może prawdopodobnie szybciej stworzyć poemat, niż umysł studenta, którego otrzeźwił Arystoteles albo Richards"³ - zgadzam się z nimi całkowicie. Sądzę, że choć dyskurs Arystotelesa na temat poezji może być wspaniały, sama poezja jest wspanialsza, że choć definicja poety przedstawiona przez Wordswortha w jego "Preface to the Lyrical Ballads", jest bardzo dobra, to jego poezja jest jeszcze lepsza. Lepiej, żeby wyobraźnia tworzyła poezję, niż żeby intelekt rozprawiał o wyobraźni.

Wypowiedziawszy te zastrzeżenia, spójrzmy teraz na nie z drugiej strony. Przede wszystkim zauważmy, że nasze poglądy rzadko są naszym własnym wytworem. Tak więc stwierdzenie, że poezja, która jest tworem wyobraźni, jest lepsza od produktów analitycznego umysłu, nie zostało wymyślone przeze mnie. Wpływ na nas, w znacznej mierze, wywarli poeci romantyczni. Pogląd, iż czytanie i tworzenie poezji jest lepsze od dyskusji i teorii na temat twórczości, jest chyba poglądem czysto romantycznym. Rozumuje się tu następująco: wyobraźnia jest lepsza od intelektu,

zatem sztuka i poezja - wytwory wyobraźni - są lepsze od analizy intelektualnej. Dyskusja o kreatywności jest intelektualną analizą samej kreatywności, tak więc dyskusja o kreatywności jest podrzędna względem kreatywności, tzn. względem samego bycia kreatywnym. Lepiej być twórczym, niż tylko o tym rozprawiać.

Kiedy to sobie uprzytomnimy, nasze uprzedzenie przestaje być powodem do dumy. Poza tym w pewnym miejscu jest ono nie-spójne. Oto założyłem, że kreatywność i teoretyzowanie na jej temat to opcje, między którymi trzeba dokonywać wyboru. Założenie, że kreatywność jest lepsza od teoretyzowania na jej temat oznacza, iż opcje te można hierarchizować i że jeśli trzeba będzie dokonać wyboru pisać poezje czy pisać o pisaniu poezji - powinniśmy wybrać tą pierwszą możliwość. Można jednak przyjąć, że dyskusja o kreatywności nie musi odbywać się kosztem samej przyszłej kreatywności. Nie ma powodu zakładać, że wykluczają się one wzajemnie: istnieje miejsce dla nich obu.

Zatem moje uprzedzenie wobec zagadnienia kreatywności oparte na stwierdzeniu, że dzieła sztuki są lepsze od dyskusji o ich tworzeniu, wydaje się być oparte na urojonej sprzeczności. Nieprawdą jest, jak milcząco założyłem, że tworzenie dzieł sztuki, wyklucza lub uniemożliwia dyskusję czy teoretyzowanie na temat kreatywności. Niemniej jednak nadal aktualne jest pytanie, czy nie moglibyśmy się mocniej zaangażować w czytanie poezji, oglądanie obrazów etc, zamiast teoretyzować na temat warunków twórczości. Kiedy Nowy Krytycyzm stał się dominującą ortodoksją w akademickich badaniach nad literaturą, prowadzonych na uniwersytetach w krajach anglojęzycznych, w kręgach krytyków przeważała następująca wersja tej doktryny: utrzymywano mianowicie, iż lepiej dokładnie zapoznać się z danym utworem, niż angażować się w ogólne estetyczne teoretyzowanie na temat sztuki. Choć nie ma logicznej sprzeczności między tworzeniem dzieł sztuki a zdolnością teoretyzowania /istnieje miejsce dla nich obu/, to nadal pojawiają się zastrzeżenia, które mogą podważyć mój szyderczy kompromis: "niech rozkwita kreatywność, a wraz z nią dyskusja o niej".

Na przykład: może się zdarzyć, że pisarz poświęca zagadnieniu tworzenia sztuki więcej uwagi niż potrzeba, zaniedbując

przez to inne tematy godne jego talentu. Możemy zatem powiedzieć, że im bardziej beletrystyka zaczyna zajmować się problemami własnego tworzenia, tym bardziej naraża się na niebezpieczeństwo wyczerpania, czy też innymi słowy - jałowości. Tak więc sprzeczność między kreatywnością a myśleniem o niej nie zostanie całkowicie zlikwidowana, gdy powie się - skądinąd zgodnie z prawdą - że jedno nie wyklucza drugiego. To, że nie ma tu formalnej sprzeczności, nie oznacza bynajmniej, iż czasami nie trzeba będzie podjąć decyzji, na co położyć większy nacisk.

II

Istnieją co najmniej dwa rodzaje prac na temat kreatywności: twórcze prace o kreatywności i nietwórcze prace o kreatywności. Dyskusja na temat "nietwórczych prac" /czy to o kreatywności czy też o czymś innym, ale w szczególności o sztuce/ kwestionuje stanowisko tych współczesnych krytyków literackich, którzy zaprzeczają, że istnieją jakiegokolwiek różnice między tzw. literaturą twórczą lub piękną z jednej strony, a krytyką - z drugiej strony. Według nich moje przekonanie, że tworzenie poezji jest lepsze od pisania na jej temat, powinno zostać odrzucone, gdyż odwołuje się do rozróżnienia, które nic nie znaczy. Jeżeli idea, aby za prawdziwą literaturę uważać tylko jakiś jeden typ pisarstwa, jest dziś bez przerwy atakowana, to także idea pisarstwa twórczego powinna być podejrzana.

Jednakże bez względu na zajmowane w tej sprawie stanowisko należy przyznać, iż niektóre wartości kreatywności są bardziej poetyckie, bardziej literackie od innych. Weźmy na przykład "Obronę poezji" Shelleya. Kiedy pisze on o kreatywności: "Nie można powiedzieć: Ja chcę tworzyć poezję. Nawet najwięksi poeci nie mogą tego powiedzieć, ponieważ umysł w akcie tworzenia jest jak gdyby węgiel na pół spalony, który pewien wpływ niewidzialny, jak wiatr niestały, pobudza do przejściowego blasku; siła jego powstaje z jego wnętrza, podobnie jak barwa kwiatu błednieje i zmienia się w czasie rozwoju; a świadome części naszego ducha nie umieją przewidywać przyszłości, ani gdy się duch tworzy zbliża, ani gdy odchodzi"⁴ - to jest to pisarstwo twórcze.

Można więc postawić tezę, że o kreatywności można pisać i pisze się w sposób twórczy, tak więc pisanie o kreatywności jest lub może być działaniem twórczym. Fakt, że dotychczas tego nie zauważyłem świadczy o tym, iż moje uprzedzenie do dyskusji o kreatywności jest ucieleśnieniem pewnej wersji słynnego paszkwilu G.B. Shawa wymierzonego przeciwko nauczycielom: ci, którzy potrafią - działają, ci, którzy nie potrafią działać - zostają nauczycielami. Moja wersja brzmi: ci, którzy potrafią - tworzą, ci, którzy nie potrafią - dyskutują lub piszą o twórczości. Byłem w błędzie zakładając, że jedno wyklucza drugie, ale i Shaw popełnia podobny błąd ignorując fakt, że nauczanie to działalność tych, którzy potrafią to robić.

Skoro zatem może istnieć kreatywna i niekreatywna dyskusja na temat kreatywności, powinniśmy zadać sobie pytanie, jakiego rodzaju teorii lub dyskusji na temat kreatywności poszukujemy. Na przykład, czy pragniemy czegoś, co zbliżone jest do stylu literackiego czy też do charakteru nauk ścisłych? Czego poszukujemy: twórczych poematów na temat kreatywności czy naukowych wyjaśnień kreatywności?

Po drugie, należy zapytać: jakie kwalifikacje niezbędne są do pisania o kreatywności? Czy teoretyk kreatywności musi mieć twórcze osiągnięcia /poza samą teorią kreatywności, a może osiągnięcia w tej dziedzinie wystarczą?/ na swym koncie, by w pełni zdawać sobie sprawę z własnych wypowiedzi? Antologia Ghiselina daje na to pytanie odpowiedź twierdzącą - "tak". Innymi słowy, aby poznać lub zrozumieć, to co badasz, musisz tym być. Ale tu demaskujemy kolejne romantyczne uprzedzenie czy też z góry wyrobiony sąd. Nie możemy powszechnie stosować reguły: "istoty ludzkie mogą badać wyłącznie to, czym są, jeśli chcą owo coś poznać lub zrozumieć". Aby badać cierniki nie musisz być ciernikiem. To prawda, że powszechnie uważa się, iż ludzie poczynili większe postępy w badaniu cierników niż same cierniki, zatem dlaczego ludzie niekreatywni powinni wiedzieć mniej o kreatywności niż ludzie kreatywni?

Powstaje pytanie, jakiego typu wiedzy poszukujemy, kiedy badamy zjawisko kreatywności, zakładając, że przedmiotem takich badań jest właśnie wiedza. Jeżeli wiedza o kreatywności wywo-

dząca się z samopoznania jest tym, o co nam chodzi, to z pewnością jedynie ludzie kreatywni mogą poznać kreatywność. Czy wiedza taka może powstać z samego opisu kreatywności? Odpowiedź na to pytanie zależy od tego, czy kreatywność, podobnie jak skały, planety albo cierniki, może być przedmiotem badań.

Pytania te są nieco kłopotliwe, gdyż właściwie nie mamy pojęcia kogo lub co określić mianem kreatywnego, a co wyłączyć jako niekreatywne. Zatem filozof staje przed trudnym zadaniem uwydatnienia niektórych różnic między następującymi pojęciami: /a/ kreatywny, niekreatywny, bezkreatywny; /b/ kreacja, kreatywność i kreatywnie. Można na przykład porównywać te słowa z innymi, o podobnych końcówkach: -ywne, -acje, -ywnie, takimi jak "wymaginowany", "imaginacja" i "imaginacyjnie". Moglibyśmy się też zastanowić, nieco bezceremonialnie, dlaczego nie ma słowa "imagnatywność". Dlaczego nie dyskutujemy o imagnatywności tak jak to robimy w przypadku kreatywności? Przypuszczam, że gdybyśmy tylko chcieli, byłoby to możliwe, a być może któregoś dnia "imagnatywność" przyłączy się do "kreatywności", a następnie stworzy przypadkową parę z "dosłownością" i "płciowością".

Ale mówiąc poważnie: zasadnicza różnica między kreacją a imagnacją polega na tym, że "kreować" w przeciwieństwie do "imagnować" wolne jest od implikacji symulowania, zmyślenia i fikcji, wszystkiego, co wywołuje u filozofów niepokój i sugeruje im, że kiedy pojawia się imagnacja, natychmiast odchodzi się od oczywistej i głębokiej prawdy⁵. Kreować coś - znaczy przecieżyć coś stworzyć; ale imagnować sobie coś to tyle, co zajmować się symulowaniem, nierealnością, iluzją lub wszystkim tym, co określa preferowana filozoficzna teoria imagnacji. Trudno jest uciec od stwierdzenia, że imagnacja jest w taki czy inny sposób związana z tym, co nieprawdziwe. Istnieje zatem ciekawa różnica metafizyczna między kreacją a imagnacją - to, co jest kreowane jest rzeczywiste, ale to, co jest wymaginowane pozostaje w sferze nierealności⁶.

III

Jeśli antologia Chiselina: "The Creative Process" jest tak

interesująca, skąd bierze się moje uprzedzenie do tego zagadnienia? Ponieważ mam wątpliwości, czy rzeczywiście zajmuje się ona problemem kreatywności. O tym właśnie mówiłem zadając pytanie, czy kreatywność może być przedmiotem badań. Kiedy pierwszy raz zetknąłem się z książką Ghiselina, przyjąłem za rzecz oczywistą, że istnieje coś takiego jak proces twórczy i że książka ta wyjaśni mi jego istotę. Jednakże to, co w niej znalazłem, ogranicza się do stwierdzeń wprawdzie fascynujących, ale zbyt osobistych, to znaczy takich, które nie dają ogólnej wiedzy na temat twórczego działania. Zauważmy, że inaczej byłoby w przypadku książki pt. "Proces pływowy" lub "Procesy geologiczne".

Prowadząc badania nad skałami i ciernikami łatwo jest poznać, czy czyni się jakieś postępy, ale czy jest to możliwe w przypadku procesu twórczego? Metoda, którą Ghiselin posługuje się w swych badaniach - gromadzenie autobiograficznych wypowiedzi lub wyznań ludzi zaangażowanych w działalność powszechnie uważaną za twórczą - byłaby nieodpowiednia, gdyby przedmiotem naszych zainteresowań było powstawanie skał lub ruchy pływowe. Pokuszę się o stwierdzenie, iż to, czego można się dowiedzieć z książki Ghiselina, jest ściśle związane z wyznaniem danego geniusza, a wiedzy o kreatywności nie można budować na przykładzie jednej osoby twórczej i przenosić ją na innych lub wyciągać ogólne wnioski. Ale to byłaby przesada. Pojawiają się tendencje, które nie są właściwe jedynie osobie, która o nich opowiada. Tak więc kiedy Poincare daje świadectwo roli, jaką podświadomie odgrywa w myśleniu kreatywnym, powstaje dość ogólne stwierdzenie o umyśle przy pracy.

Istnieją pewne ogólne rzeczy, które z definicji wiemy o kreatywności. Postrzegamy ją jako przeciwieństwo rutyny czy przyzwyczajenia. Tworzyć znaczy tyle, co angażować się w przedsięwzięcia, których wyniki nie dają się poznać, zdefiniować lub przewidzieć, choć można je przeczuć. Trzymając się takiego toku rozumowania R. G. Collingwood proponuje kilka przekonujących uwag na temat kreatywności⁷. Interesuje go tworzenie, które nie jest osiągnięciem z góry wyobrażonych celów za pomocą określonych środków. Poeta nie wie co czuje, dopóki nie wysłowi się w swej poezji. Zgodnie z tym poglądem kreatywność jest procesem odkry-

wania siebie samego dla siebie i dla innych.

Collingwood odróżnia sztywną racjonalność polegającą na dobieraniu ściśle wyznaczonych środków do już istniejących celów - od kreatywności, wychodząc z założenia, że odkrywanie właściwych środków służących danemu celowi samo w sobie może być myśleniem kreatywnym. Jednakże nie może to być działalność dowolna. Kreatywność musi z czegoś brać swój początek. Na dobrą sprawę powinniśmy przyznać, że kreatywność dzieli los oryginalności, opisany szczegółowo przez Kanta: mianowicie naraża się na niebezpieczeństwo popadania w absurd. Geniusz, powiedział Kant, "jest 1/ talentem tworzenia tego, na co nie można podać żadnego określonego prawidła, a nie dyspozycją zręczności do nauczenia się tego, czego można się wyuczyć wedle jakiegoś prawidła; pierwszą jej właściwością musi zatem być oryginalność; 2/ wytwory genialności - skoro może istnieć też oryginalny nonsens - muszą być zarazem wzorami, czyli czymś egzemplarycznym"⁸.

IV

Brewster Ghiselin zadedykował swą książkę następująco:

"Jonowi i Michaelowi, a po namyśle także
człowiekowi z Porlock".

"Człowiek z Porlock" /Coleridge używa słowa "osobnik"/ jest interesującą postacią w annałach kreatywności. Pojawia się on w komentarzu, którym Coleridge poprzedził swój poemat "Kubla Chan albo widzenie we śnie". Coleridge opowiada, jak budząc się z "głębokiego snu, przynajmniej zmysłów zewnętrznych", w czasie którego "ułożył nie mniej niż od dwustu do trzystu linijek" - w tej chwili, na nieszczęście, przyszedł pewien człowiek z Porlock w interesie, odwołał go i zatrzymał z górą godzinę, a kiedy autor wrócił do swego pokoju, stwierdził, ku swemu niemałemu zdziwieniu i zmartwieniu, że chociaż jeszcze zachował pewne niejasne i mętne wspomnienie ogólnej treści widzenia, to przecież, oprócz jakiś ośmiu czy dziesięciu oderwanych linijek i obrazów, wszystko pozostałe znikło...

Historia ta jest dobrze znana, ale czy w nią wierzymy? Nie ma wątpliwości, że "osobnik" z Porlock rzeczywiście przyszedł,

ale w jakim stopniu przeszkodził w dokończeniu utworu? Tego nie możemy stwierdzić, choć biorąc pod uwagę, że Coleridge jest niepoprawnym twórcą wymówek, powinniśmy potraktować tę historię ze sceptycyzmem starego belfra. Niemniej jednak Coleridge jest mistrzem rozbijającego krytycyzmu. Zauważmy, że jego opowiadanie o niedokończonym poemacie samo w sobie jest doskonałym dziełem sztuki literackiej, które ostatecznie uwiecznia przybysza z Porlock. Jak wielu ludzi przychodzących w interesach może marzyć o tym samym?

Pierwsza część przedmowy Coleridge'a do poematu „Kubla Chan”, poprzedzająca opowieść o przybyszu z Porlock, również jest, lub powinna być, interesująca dla badania kreatywności. Już na samym początku Coleridge stwierdza, że poemat publikowany jest „raczej jako psychologiczna osobliwość niż z racji jakichkolwiek rzekomych zalet poetyckich”.

Te niepotrzebne przeprosiny pomagają mi sprecyzować kolejne uprzedzenie względem myślenia o kreatywności. U jego podłoża tkwi różnica, którą Coleridge wprowadza między zainteresowaniami psychologicznymi a zaletami poetyckimi. To właśnie ta różnica powoduje, że zagadnienie kreatywności wydaje się być bez znaczenia dla estetyki. Jeśli ktoś interesuje się problemami zalet poetyckich, to łatwo jest odsunąć to zagadnienie jako nie mające psychologicznego znaczenia dla kreatywności. Zatem będąc bardziej zainteresowanym problemami artystycznymi zalet i wartości, a także pozostając w zgodzie z antypsychologizmem współczesnej filozofii analitycznej, przyjąłem za rzecz oczywistą, że w badaniu kreatywności nie ma nic, z czym nie można by się uporać poprzez badania i analizę innych pojęć w estetyce, szczególnie tych dotyczących zalet, wyobraźni i znaczenia⁹. Jeżeli ktoś przedarł się przez te pojęcia, to pojęcie kreatywności nie jest mu już potrzebne. Ale to może być tylko uprzedzenie. Jeżeli tak, to jest to uprzedzenie, które - jak na ironię - popiera Coleridge.

Prawdę powiedziawszy na taki sposób rozumowania naprowadziły mnie niektóre uwagi Margaret Macdonald, one też stanowią podstawę moich uprzedzeń w stosunku do myślenia o kreatywności. Jej artykuł „Art and Imagination” /Sztuka i imaginacja/¹⁰ był

jednym z pierwszych, które przeczytałem podejmując studia estetyczne. Wracając do jej artykułu po wielu latach, potrafiłem zlokalizować słowa, które od tego czasu były odpowiedzialne za to, że unikam słowa "kreatywność". Autorka pisze: "Kiedy ktoś mówi o jakimś dziele, że jest wytworem wyobraźni, kreatywne, oryginalne, fantazyjne i temu podobne, to nie ma na myśli duchowego procesu, dzięki któremu zostało ono stworzone. /.../ Zastosowanie tych terminów uzasadnia się zaletami danego dzieła. Nie ma wątpliwości, że istnieje ważny psychofizyczny problem sposobu artystycznego tworzenia. /.../ Nie jest to jednak problem estetyczny i jest on nieistotny z punktu widzenia terminów krytycznych w sztuce"¹¹.

"Problem psychofizyczny" ... Daje się słyszeć lekceważący ton. Pojąłem w lot. Jako obiecujący student estetyki nie uważałem problemów psychofizycznych za swoje problemy, a komórek mózgowych za swoją sprawę. Natomiast poszedłem w ślady Margaret Macdonald wierząc, że estetyka nie dotyczy psychologii, ale pojęć ze sfery krytyki.

V

Twórczość jest jednym z sześciu pojęć, poza sztuką, pięknem, formą, odtwórczością i przeżyciem estetycznym, które stanowią treść pracy Władysława Tatarkiewicza "Dzieje sześciu pojęć"¹². Warto zauważyć, że Tatarkiewicz poświęca w swym szkicu nieco mniej miejsca twórczości niż pozostałym pojęciom, jednak nie powstrzymuje to autora od następującego ważnego stwierdzenia: przez wiele wieków "creator" był nazwą używaną wyłącznie w teologii, był synonimem Boga, nie był terminem filozoficznym; w XIX wieku termin "twórca" wszedł do języka sztuki, a dopiero w XX wieku wyraz "twórca" zaczęto stosować do całej kultury ludzkiej, zaczęto mówić o twórczości w nauce, o twórczym polityku, o twórcach nowej techniki¹³.

Nie jestem osamotniony w swych wątpliwościach dotyczących kreatywności. Pod koniec krótkiego rozdziału na ten temat Tatarkiewicz stwierdza: "/.../ twórczość nie jest pojęciem wzorowym. Sam wyraz twórczość jest wieloznaczny, zmieniał bowiem ciągu dziejów swe znaczenie; a znaczenie końcowe, dziś aktu-

alne, jest /by użyć Kartezjańskiego rozróżnienia/ co najwyżej jasne, ale na pewno niewyraźne. Mimo to nie ma powodu pozbywać się pojęcia twórczości: nie jest pojęciem roboczym, jest natomiast użytecznym hasłem. Porównując sztukę z wojskiem powiemy, że nie jest jak szabla czy karabin, ale - jest jak sztandar. Sztandary są również potrzebne, na pewno na uroczystościach, a niekiedy nawet w bitwach"¹⁴.

Tatarkiewicz zauważa, że zblżenia między sztuką i twórczością "nie było, póki piękno definiowało sztukę. Gdy rozluźnił się związek sztuki z pięknem, umocnił się jej związek z twórczością. Dawniej zakładano: nie ma sztuki bez piękna. Dziś raczej: nie ma sztuki bez twórczości"¹⁵. Autor cytuje trafny argument G. Morpurgo-Tagliabue: "pojęcie twórczości otworzyło /.../ nowy okres w dziejach teorii sztuki: sztuka była naśladowaniem w okresie klasycznym, była ekspresją w okresie romantycznym, a sztuka pojęta jako twórczość - to nasz okres"¹⁶ Mam co do tego wątpliwości, gdyż moim zdaniem, sztuka jako twórczość należy do okresu romantycznego na równi ze sztuką jako ekspresją, a nie jako jej spadkobierczyni.

Czasami mam ochotę przedstawić związek między sztuką i kreatywnością w czasie przeszłym, gdyż obawiam się, że obecnie znów mogą się od siebie rozdzielić. Podczas próby upierania się przy widocznym związku między pewnymi rodzajami sztuki współczesnej i kreatywności pojawia się intelektualne zakłopotanie i skrepowanie. Pogląd ten podziela Percy Wyndham Lewis. "Obojętność - powiedział - to pierwszy warunek sztuki"¹⁷.

W każdym razie wydaje mi się, że jest to jedno z wyzwań, jakie wiele modernistycznych dzieł rzuca naszemu myśleniu o sztuce: wydaje się, że pojęcie kreatywności nie jest najwłaściwszym terminem w przypadku myślenia przynajmniej o niektórych z tych dzieł. Jeżeli tak jest, to skala czasowa podana przez Tatarkiewicza powinna być zmodyfikowana. Pisze on: "Przez blisko tysiąc lat nazwy twórczość nie było ani w filozofii, ani w teologii, ani w sztuce europejskiej. Grecy nie posiadali w ogóle odpowiedniego wyrazu; Rzymianie posiadali, ale nie stosowali go w żadnej z tych dziedzin. Był to dla nich termin języka potocznego, creator znaczył tyle, co ojciec, a creator urbis - tyle co

założyciel miasta. /.../ Przez następne tysiąc lat nazwa była używana, ale wyłącznie w teologii. /.../ Dopiero w XIX wieku termin twórca wszedł do języka sztuki"¹⁸.

Proponuję modyfikację tej chronologii: moim zdaniem, związek między sztuką i twórczością, o którym Tatarkiewicz mówi, że narodził się w XIX wieku, jest w sztuce naszego stulecia utraczony ponownie. Uważam, że kreatywność, która wydaje się tak istotna dla sztuki, gdy postrzega się ją z punktu widzenia postaw romantycznych, może okazać się kwestią tymczasową, żeby nie powiedzieć - ograniczoną, charakterystyczną dla takiej sztuki, od której odsuwają się wszelkie współczesne wydarzenia w dziedzinie sztuk pięknych. Jeżeli kreatywność w sztuce może historycznie pojawić się z nicości, to w podobny sposób może też zniknąć w przyszłości. Być może ten czas już nastał. Kreatywność to nie tylko to, co zostało uwydatnione przez Romantyków; może ona charakteryzować ich sztukę i literaturę. Nie twierdzę, że kreatywność jest wyłącznie wytworem romantyzmu, nie przeczę też, że inna sztuka - starożytna czy współczesna może być uznana za kreatywną. Trzeba to jednak udowodnić. Jestem sceptykiem i nie widzę sensu, by nazywać te dzieła sztuki kreatywnymi dziełami sztuki.

Kiedy mówimy o kreatywności artystycznej, przywołujemy się pojęć, które nie tylko noszą piętno romantyzmu, pojęć takich jak oryginalność, indywidualność, wyraźne odróżnienie sztuki od rzemiosła, imaginacja, geniusz, a także wzniosłość¹⁹, ale które także są w specyficzny sposób stosowane w dziełach sztuki romantycznej.

Jeżeli przejmujemy od Romantyków raczej mistyczny pogląd na kreatywność, postrzegając ją jako pewien rodzaj magicznego procesu, za pomocą którego są przeobrażane lub przekształcane poszczególne elementy /nie wiemy jak/ w nową całość lub substancję /jak gdyby stworzone dzieło sztuki było, mówiąc w przenośni, rezultatem pomyślnych poszukiwań kamienia filozoficznego/, to nie będzie to trafny albo zachęcający sposób podejścia do wielu współczesnych dzieł sztuki. Niestosowne byłoby traktowanie strojów, ruchomych dekoracji, sztuki konceptualnej lub minimalnej jako twórczych, choć nie zamierzam tu atakować

tych dzieł. Wszystkie rodzaje przymiotników będą w ich przypadku właściwe. Współczesne prace eksperymentalne są pomysłowe, intrygujące, przedsiębiorcze, dowcipne, inteligentne, wynalazcze, rozumne - ale nie kreatywne.

VI

Ostatniego źródła wrogości do kreatywności należy szukać w socjologii sztuki, rozważanej szczególnie z perspektywy feministycznej. Tak więc podkreśla się, że kreatywny artysta zawsze musi być mężczyzną, a przyczyn tego stanu rzeczy należy upatrywać w warunkach społecznych, w jakich uprawiana jest sztuka. Janet Wolff w swej książce "The Social Production of Art" atakuje "humanistyczne pojęcie" źródłowego doświadczenia wyprzedzającego to, co społeczne²⁰. Według autorki twierdzenie, że twórczość artystyczna powinna zostać oddzielona od całej pozostałej działalności praktycznej jako przypadek szczególny, okryty nieco tajemnicą, jest błędne. Konstruuje ona swą książkę tak, by "odejść od wyobrażenia artysty - jako-twórcy. /.../ artysta odgrywa o wiele mniejszą rolę w tworzeniu dzieła, niż stara się nas o tym przekonać nasze zdroworozsądkowe postrzeganie artysty jako geniusza, ulegającego boskiemu natchnieniu"²¹. Dalej czytamy: "nadmierne uwydatnianie roli indywidualnego artysty jako wyjątkowego twórcy dzieła jest mylące, ponieważ pomija się wielu innych ludzi zaangażowanych w tworzenie jakichkolwiek dzieł, a także odwraca się uwagę od różnorodnych zasadniczych i decydujących procesów społecznych"²².

VII

Obecnie moją skłonność do unikania tematu kreatywności można podsumować za pomocą stwierdzenia, że choć temat ten pozwala każdemu, kto interesuje się estetyką, rozwijać go w wielu kierunkach, zakłopotanie przychodzi wtedy, gdy trzeba dokładnie określić, na czym polega kwestia kreatywności. Ściśle mówiąc, czym jest rzeczywiście problem kreatywności, o którym czasem wspominają ludzie? Istnieje wiele pytań związanych z kreatywnością,

które można postawić, ale nie wiem jakie pytanie mogłoby być zasadnicze. W rzeczywistości kreatywności nie można traktować jako problemu - co zrobiono by z jego rozwiązaniem, gdyby takie istniało i jakiego problemu rozwiązanie takie miałoby dotyczyć? Kreatywność jest raczej jak zdrowie i szczęście - coś, za co się dziękuje. Odkrywam w tej skłonności do czczenia, a nie wyjaśniania kreatywności, jak bardzo podatny pozostaję na wpływy romantyków i jak silnie działa na mnie ich urok.

Przypisy:

¹Jest to skrócona wersja artykułu przedstawionego na konferencji w Bishop Grosseteste'a College w Lincoln /Anglia/, we wrześniu 1984 r. Konferencja dotyczyła edukacji estetycznej i kreatywności. Artykuł w swej oryginalnej formie opublikowany został pod tytułem "On Steering Clear of Creativity: Notes for a Lecture" w książce J. S. Hutton /ed./: Report of the 1984 Aesthetic Education Conference, 7-10 September 1984. Lincoln 1986, ss. 1-24. Artykuł ten został następnie odczytany: w Society for Philosophical Aesthetics w Nottingham University; przed studentami i pracownikami University of Wales w Gregynog, Powys; na dyplomowym seminarium filozoficznym w Sussex University; na dyplomowym seminarium filozoficznym w Edinburgh University i w Królewskim Instytucie Filozofii w University of Newcastle. Pragnę wyrazić swą wdzięczność wszystkim uczestnikom tych spotkań za ich krytycyzm i uwagi.

²B. Ghiselin /ed./: The Creative Process: A Symposium. California U.P. 1952 i New American Library. Mentor Paperback Division 1955. Istnieje bogata literatura na temat kreatywności. Do najcenniejszych pozycji zaliczyłbym: M.C. Beardsley: On the Creation of Art. "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1965; D. Best: Can Creativity be Taught? British Journal of Educational Studies" 1982; H. Osborne: The Concept of Creativity in Art. "British Journal of Aesthetics" 1979, vol. 19, nr 3; L. Briskman: Creative Product and Creative Process in Science of Art. "Inquiry" 1980, vol. 23, nr 1; A. Harrison: Making and Thinking: A Study of Intelligent Activities. Hassocks 1978.

³M.C. Beardsley, W.K. Wimsatt Jr.: The Intentional Fallacy. J. Margolis /wyd./: Philosophy Looks at the Arts. Temple University Press 1978, s. 297-298.

⁴P.B. Shelley: Obrona poezji. W: A Kowalczykowa /red./: Manifesty Romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja. Warszawa 1975, s. 101.

⁵Stwierdzenie, że imaginacja implikuje symulowanie zawdzięczam swemu koledze, A.D. Nuttallowi. Jednak nie odpowiada on za

sposób, w jaki z tego stwierdzenia skorzystałem, ani za nieporozumienia, które spowodowałem używając jego też podanych pierwotnie na seminarium poświęconym filozofii i angielskiemu romantyzmowi na University of Sussex.

⁶Zdaję sobie sprawę, że jest to kontrowersyjna uwaga i że istnieją wiele filozoficznych nieporozumień co do związku między tym, co wyobrażane a tym, co rzeczywiste. Sartre, na przykład, wprowadza wyraźną różnicę między tym, co wyobrażane a tym co postrzegane. Z drugiej strony, Collingwood wierzy, że imaginacja jest obojętna i nie zainteresowana różnicą między rzeczywistym a nierzeczywistym. Ja również nie zgadzam się z Collingwoodem, ponieważ według niego niektóre stworzone rzeczy, mianowicie dzieła sztuki, nie są rzeczami rzeczywistymi /por. R.G. Collingwood: *The Principles of Art*. Clarendon Press, Oxford 1938/.

⁷Tamże.

⁸I. Kant: *Krytyka władzy sądenia*. Warszawa 1986, s. 232.

⁹Zob. H. Osborne: *Assessment and Stature*: "British Journal of Aesthetics" 1984, vol. 24, nr 1.

¹⁰M. Macdonald: *Art and Imagination*. Proc. Arist. Soc., vol. LIII, 1952-1953, s. 205-226.

¹¹Tamże, s. 224-225.

¹²W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1988.

¹³Tamże, s. 295-296.

¹⁴Tamże, s. 311.

¹⁵Tamże, s. 309.

¹⁶Tamże, s. 299.

¹⁷Cyt. za "Quaderno 9. Futurismo /Vorticismo". Università di Palermo, s. 75.

¹⁸W. Tatarkiewicz: *Dzieje ...*, op. cit., s. 295.

¹⁹Boski twórca tworzy wspaniały wszechświat, artysta-człowiek, przez analogię, ale nie naśladownictwo, tworzy wspaniałe dzieła sztuki. W historii estetyki dziwny jest fakt, że to, co wspaniałe, zniknęło zarówno ze sztuki jak i z dyskusji o niej, lub w każdym razie nabrało mniejszego znaczenia, jakie miało dla romantyków i ludzi z epoki królowej Anny. Czy pozostało coś wspaniałego w poezji po Wordsworth'cie? W malarstwie po Turnerze? W muzyce po Mahlerze?

²⁰J. Wolff: *The Social Production of Art*. Macmillan 1981, Wstęp, s. 3. Rozdział pierwszy nosi tytuł "Social Structure and Artistic Creativity".

²¹Tamże, s. 25.

²²Tamże, s. 137.