

Ewa Jakimowska

Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie

Codziennność i niecodziennność twórczości. (Re)konstrukcja pojęcia twórczości w kontekście wychowania

Wprowadzenie

Czy akt twórczy jest zjawiskiem w pewnym sensie pospolitym, które może zdarzać się codziennie i każdemu, czy też raczej stanowi zjawisko rzadkie i w tym sensie niecodzienne?

Odpowiedź na to pytanie zależna jest oczywiście od konceptualizacji samego pojęcia twórczości, ma jednak także pewne konsekwencje w ocenie możliwości wychowania do twórczości tj. intensyfikacji aktów twórczych jednostki poprzez wychowanie i edukację. Jeśli twórczość uważać za zjawisko rzadkie, niecodzienne, to i twórca jest kimś niezwykłym. Tym samym niezwykłą postacią jest ktoś, kto miałby nauczać postaw twórczych: mistrz czy nauczyciel. Pod znakiem zapytania staje też efektywność wychowania do tak rozumianej twórczości.

Jeśli natomiast uważać twórczość za zjawisko stosunkowo częste i powszechne, nic nie stoi na przeszkodzie, aby wychowanie do twórczości mogło być równie powszechne jak zwykła edukacja i aby dawało pozytywne wyniki w skali społecznej.

Dwa oblicza twórczości

Pytanie o to, czy twórczość to zjawisko codzienne czy niecodzienne, wiąże się więc z pytaniem o sensowność wychowania w tym zakresie. Wydaje się, że refleksja nad zjawiskiem twórczości, dokonująca się często na obszarach poszczególnych dziedzin (przede wszystkim sztuki, ale także nauki, rzemiosła itp.) od początku boryka się z pewną dwuznacznością:

twórczość raz ujmowana jest jako coś powszechnego, innym razem jako coś wyjątkowego. Oba podejścia czasem funkcjonują równolegle.

Jak zaznacza Władysław Tatarkiewicz, autor klasycznego już dzieła *Dzieje sześciu pojęć*, pojęcie twórczości w znaczeniu zbliżonym do współczesnego pojawiło się w kulturze europejskiej dopiero w XIX wieku i do początku XX wieku było łączone wyłącznie ze sztuką. „Grecy nie mieli terminów, które odpowiadałyby terminom *tworzyć* i *twórca* – pisze Tatarkiewicz – i rzecz można nie były im potrzebne”¹. Konceptualizacja obszaru twórczości odbywała się bowiem w oparciu o inne pojęcia, takie jak np. *mimesis* czy *techne*.

Mimo braku odpowiedniego terminu, refleksja starożytnych wnosi do konceptualizacji obszaru twórczości podstawowe rozróżnienie, zastosowane po raz pierwszy przez Platona do poezji. Wyróżnia on dwa jej rodzaje²:

- poezję naśladowczą, traktowaną jako *techne* (*Państwo*, X ks.), stosującą różne reguły poetyckiego rzemiosła w celu opisywania zmysłowego świata, oraz
- poezję *maniczną*, natchnioną – boskie szaleństwo (*mania*), nie mające nic wspólnego z naśladownictwem zmysłowego bytu (*Fajdros*), sięgające wglądem w nadzmysłowy świat idei. *Mania* to stan, który przydarza się poecie i w pewnym sensie jest od niego niezależny.

Tatarkiewicz, widzi w tym rozróżnieniu dwa krystalizujące się znaczenia twórczości: *maniczny* i *techniczny*³. Tym samym można je uznać za prefigurację dwu różnych wątków obecnych w późniejszych teoriach sztuki, a potem całej twórczości.

Pierwszy z nich to pojmowanie sztuki/twórczości jako pewnej umiejętności (*techne*), opartej na znajomości zasad jej uprawiania, które wiążą się z naśladownictwem (*mimesis*) pewnego wzorca, zwykle utożsamianego z naturą jako wyglądem rzeczy, ale także z prawami nią rządzącymi, lub też z umiejętnością wyabstrahowania z rzeczywistości jej cech ogólnych. Niezależnie od wielu wariantów znaczeniowych terminu *mimesis*, jakie pojawiały się w kulturze starożytnej i nowożytnej, można wskazać te cechy, które są im wspólne. *Mimesis*, po pierwsze, wymaga znajomości wzorca, który ma być naśladowany, niezależnie od tego, co miałyby ten wzorzec stanowić. Po drugie – wymaga też znajomości reguł jego reprezentacji oraz biegłości w ich

¹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 288.

² Tamże, s. 114.

³ Tamże, s. 114.

stosowaniu. Opiera się więc na poznaniu i pewnej „technice” prezentacji wyników takiego poznania.

Drugi wątek Platonowskiej refleksji to powiązanie twórczości z wyobraźnią, natchnieniem i metafizyczną inspiracją. Artysta, dzięki specyficznemu przeżyciu (natchnieniu), sięga poznaniem rzeczywistości niedostępnej dla zwykłych ludzi, wnika w ukrytą istotę świata⁴. Jest to jednak poznanie zupełnie innego typu: intuicyjne i emocjonalne. Sięga bezpośrednio metafizycznej rzeczywistości i trudno je ująć w reguły. Świat realny (natura) nie stanowi tu wspólnego wzorca dla twórczości. To poznanie czysto indywidualne, którego efektem może być powołanie do życia fikcyjnych światów, które podsuwa twórca jego wyobraźnia. Artysta cieszy się więc wolnością, choć ryzykuje brak uznania efektów swojej twórczości przez szersze grono odbiorców⁵.

Po Platonie i neoplatonikach, nawiązanie do *manicznej* koncepcji twórczości pojawiło się ponownie w romantycznych teoriach sztuki, inspirowanych idealistyczną filozofią, wedle której świat ludzkiego Ducha partycypuje w świecie Absolutu. Krecyjny geniusz ludzki uznany został za przedłużenie krecyjnych sił kosmosu. W tym ujęciu, twórczość – długo utożsamiana zakresem ze sztuką – wciąż wiązana była z poznaniem⁶. Podobnie jak u Platona, błysk intuicji, natchnienie, rozumiane jako stan frenetyczny, znamionujący genialnego twórcę, dawał mu dostęp do metafizycznej rzeczywistości. Tak rozumiany akt twórczy z pewnością nie był doświadczeniem „codziennym”. Niecodzienny był także jego owoc: dzieła wybitne i wyjątkowe.

Różne aspekty twórczości

Zauważmy, że te dwa sposoby ujmowania twórczości – jako rzemiosła, które można doskonalic oraz jako irracjonalnego doświadczenia, które przydarza się twórcy – wymagają zastosowania kryteriów oceny do zupełnie różnych aspektów twórczości.

W pierwszym przypadku ocena stosowana jest do wytworu. Efekt twórczy może ocenic każdy, kto dysponuje znajomością reguł stosowanych w danej dziedzinie (np. zna się na poezji, muzyce, określonym rzemiosle itp.) oraz poprzez porównanie z innymi tego typu wytworami, potrafi ocenic jego jakość (np. czy to poezja przeciętna, dobra, czy wybitna...). W ten sposób społeczność może kontrolowac i ocenic stopień odchylenia dzieła od wzorca

⁴ Tamże, s. 120-121.

⁵ Tamże, s. 97.

⁶ Por. S. Morawski, *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987, s. 32.

w sensie negatywnym (odrzuć jako produkt nie przynależny do twórczości) lub pozytywnym (oceniając produkt jako wybitny, oryginalny itp.).

W drugim przypadku kryterium twórczości zrelatywizowane zostaje do określonego przeżycia twórcy, które jako natchnienie, czy „boski szal” jest mu dostępne w introspekcji. *Mania* bowiem jest z założenia indywidualnym, niepowtarzalnym doświadczeniem, stanem, którym nie sposób intencjonalnie kierować. Akt twórczy dopiero wtórnie może być – choć nie musi – poddany społecznej ocenie.

Podział koncepcji twórczości na *mania* i *techné* zawiera w sobie dwa odmienne rodzaje kryteriów twórczości: intersubiektywne, społeczne, oraz czysto subiektywne, introspekcyjne. Twórczość więc może być pojmowana przedmiotowo lub podmiotowo. Albo kryterium stosowane jest do wytworu, albo do samego aktu⁷.

Twórczość jest ujmowana podmiotowo, gdy sprowadzona zostaje do postrzeganego przez sam podmiot przebiegu procesu twórczego. Wytwór – jako uzewnętrznienie tego procesu, podlegające intersubiektywnej ocenie – nie stanowi podstawy kryterium twórczości: stanowi je sam postrzegany subiektywnie akt twórczy⁸.

Twórczość jest natomiast ujmowana przedmiotowo, jeśli decyduje o niej społeczne funkcjonowanie „odpowiednio uzewnętrznionych efektów działalności jednostek”⁹. Kryterium twórczości stanowi tu społeczna interpretacja i ocena wytworu. Aby warunek ten mógł być spełniony, wytwór – po pierwsze – musi zostać uzewnętrzniony (a więc nie może sprowadzać się do psychicznego procesu), po drugie – podmiot musi zakomunikować o wyniku aktu twórczego odnośną społeczność, po trzecie zaś – społeczność musi zaakceptować wytwór jako efekt twórczy, tj. rozpoznać go jako taki¹⁰. Dodać należy, że ujęcie to nie usuwa poza nawias rozważań nad procesem, czy aktem tworzenia, jednak kryterium zaistnienia tego aktu stanowi zawsze wytwór zinterpretowany jako przynależny do twórczości: ujęcie podmiotowe jest więc tu zależne od rozstrzygnięć przedmiotowych¹¹.

Omówione różnice ujęć owocują odmiennym zakresem pojęcia: do twórczości ujmowanej podmiotowo należeć będzie wiele aktów w ogóle nie uzewnętrznionych lub wytworów, uznawanych za twórcze jedynie

⁷ Por. K. Drat-Ruszczak, *Twórczość w nauce*, w: *Filozofia a nauka. Zarys encyklopedyczny*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1987, s. 733.

⁸ Por. S. Morawski, *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* dz. cyt. s. 99.

⁹ Por. K. Drat-Ruszczak, *Twórczość w nauce*, dz. cyt. s. 733.

¹⁰ Tamże s. 736.

¹¹ Por. R. Schulz, *Twórczość – społeczne aspekty zjawiska*. PWN, Warszawa 1990, s. 242.

subiektywnie. Ujęcie przedmiotowe wikła się natomiast w ustalanie, jakiej kategorii bytu można w ogóle uznać za efekt twórczości (czy to tylko przedmioty, czy np. rodzaj kontaktu ze światem, rozwój osobowości itp.?) oraz jakie kryteria do nich zastosować, by odróżnić je od nie-twórczych (nie dość twórczych?)¹².

Oba ujęcia łączą się też z odmiennym zapleczem filozoficznym: indywidualizmem lub antyindywidualizmem w poglądach dotyczących człowieka i tworzonej przez niego kultury.

Podejście indywidualistyczne – jak pisze Krystyna Drat-Ruszczak¹³ – charakterystyczne jest dla praktyki badań psychologicznych, w których twórczość utożsamiana jest z procesem tworzenia, a zainteresowania zmierzają do jego wyjaśnienia, a także do ustalania cech osobowości twórcy oraz warunków zewnętrznych sprzyjających wystąpieniu twórczości. Zalicza tu obok koncepcji Wallasa, psychologię postaci (*teoria Gestalt*), psychoanalizę Freuda i neopsychanalizę oraz tzw. heurystykę (psychologiczną¹⁴).

Skrajnie indywidualistyczne koncepcje czynią z twórczości nadrzędną wartość humanistyczną i prowadzą do swoistego pankreacjonizmu. Twórczość jest tu rozpatrywana w kategoriach postawy wobec świata, stylu życia, którego sensem jest realizacja tkwiących w człowieku twórczych potencji. Realizacja ta przybiera formę „autentycznej” egzystencji w świecie, nie musi więc zostać uzewnętrzniona, a społeczna ocena tej postawy może zostać uznana za wręcz szkodliwą jako hamująca warunki swobodnej samorealizacji. Nurt ten zdobył duże uznanie, zwłaszcza pod koniec lat 60, bazując na refleksji takich myślicieli jak Bergson, Heidegger, Husserl, a także Cassirer czy Koestler¹⁵. Do listy tej z pewnością należy dodać Nietzschego, jako prekursora myśli postmodernistycznej oraz samych postmodernistów takich jak Foucault, Derrida, Lyotard, Klossowski i inni.

Orientacje antyindywidualistyczne akcentują natomiast społeczną ważność twórczości, tym samym pozostawiając poza nawiasem to, co jedynie subiektywnie twórcze.

Dzieła sztuki uznaje się tu za wytwory zbiorowej świadomości, nie istniejące poza społeczeństwem i jego kulturą. „Poza społeczeństwem, poza

¹² Por. S. Morawski S, *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* dz. cyt. s. 123-125.

¹³ K. Drat-Ruszczak, *Twórczość w nauce*, dz. cyt. s. 733.

¹⁴ Zob.: odróżnienie heurystyki psychologicznej i logicznej w: A. Góralski A, *Heurystyka, czyli ars inveniendi*, w: *Teoria twórczości*, Wydawnictwo APS, Warszawa 2003, dz. cyt. s. 53-58.

¹⁵ K. Drat-Ruszczak, *Twórczość w nauce*, dz. cyt. s. 734-735; por. też W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt. s. 305.

panującymi w nim konwencjami, poza upodobaniami usankcjonowanymi opinią grupową, poza wspólnie w rozwoju ustalonymi normami piękna, dzieło sztuki jest rzeczą, nie wyróżnia się niczym z reszty świata (rzeźba jest tylko kawałkiem kamienia, książka – zszywką papieru itp.) – rekonstruuje to stanowisko Maria Gołaszewska, zaliczając do jego zwolenników H. Taine’a, J. Dewey’a, czy L. Goldmana¹⁶.

Twórczość niecodzienna

W obu tych ujęciach zupełnie inaczej przedstawia się pozycja twórczości niecodziennej, rzadkiej, wyjątkowej. Tej, która, nie reprodukuje wartości dotychczasowej kultury, ale wręcz z nimi zrywa. Jeśli przyjąć, że społeczność dąży do równowagi, a więc reprodukcji stosunków – wartość takiej twórczości może zostać oceniona negatywnie, mimo że – po upływie czasu – mogłaby zostać zaakceptowana. Zauważmy ten paradoks: jeśli utożsamimy z dobrem trwałość pewnych społecznych wartości – to działanie, polegające na ich zastąpieniu radykalnie różnymi wartościami, nie będzie uważane za przejaw twórczości. Warunkiem zinterpretowania dokonania jako czegoś twórczego jest bowiem zgodność systemów wiedzy i wartości twórcy oraz jego odbiorców¹⁷. Przekraczając kompetencje interpretacyjne odnośnej społeczności, radykalnie nowa twórczość musi być oceniona negatywnie przez wyznawców starego paradygmatu¹⁸. W takiej sytuacji „dobro w sensie bio-społecznym (homeostaza) można by traktować jako wartość wobec twórczości odrębną i konkurencyjną” – uważa Stefan Morawski¹⁹. Problem ten znika, jeśli za kryterium twórczości uznać subiektywne doświadczenie podmiotu tworzącego.

Wątek twórczości niecodziennej, radykalnej, podjęli niektórzy postmoderniści. Poprzez Nietzschego, łączy on postmodernistyczne koncepcje z romantyczną teorią twórcy, jako jednostki wybitnej i rzadkiej, a przy tym zbuntowanej przeciw społecznym wartościom. Nie sposób przy tym uniknąć pytania o możliwość przekazu takiej postawy. Z racji wyjątkowości samego twórcy, odpowiedź nie jest prosta.

Filozof-artysta jako twórca i wzór twórczości

Rozwijając nietzscheańską koncepcję filozofa-artysty, francuski postmodernista, Jean-Noël Vuarnet do takich niezrozumianych buntowników

¹⁶ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1984, s. 256.

¹⁷ Por. K. Drat-Ruszczak, *Twórczość w nauce*, dz. cyt. s. 737.

¹⁸ Por. S. Morawski, *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* dz. cyt. s. 129.

¹⁹ S. Morawski, *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* dz. cyt. s. 128.

zalicza Giordana Bruna, markiza de Sade, Franza Kafkę czy Friedricha Nietschego. To postaci, które swoją twórczością kontestują współczesną im rzeczywistość, poprzez stworzenie systemu wartości rewolucyjnie nowych. Ich wizja drastycznie nie przystaje do oficjalnie akceptowanej. Dyskurs filozofa-artysty może różnić się od oficjalnego „na płaszczyźnie religijnej, politycznej, naukowej czy seksualnej” – mówi Vuarnet – a „zatem Giordano Bruno wyklucza (...) Kościół, Sade – Rodzinę, a Nietzsche – Pracę”²⁰.

Negując w ten sposób przyjęte systemy wartości, filozof-artysta wyklucza zarazem autorytet, który je uprawomocnia. Taka postawa nie jest dla niego bezpieczna. Jest ona równoznaczna z zanegowaniem społecznego porządku i tym samym władzy, która ten porządek wspiera. Dlatego też „filozof-artysta, jako skazany na nieakceptowalność i odrzucający nie wyjawiony cynizm uznanych zbiorowych wyobrażeń”²¹, często ląduje w więzieniu, popada w szaleństwo, lub też kończy na stosie, który – jak w przypadku G. Bruna – staje się „ostatnią przygodą twórcy”²².

Czy można wychowywać do tak rozumianej twórczości?²³ Vuarnet uważa, że w pewnym sensie jest to możliwe. Nie chodzi jednak o to, by uczeń podejmował przesłanie mistrza, lecz aby był gotów do stworzenia własnej, oryginalnej wizji, nie czując się ograniczony treściami, które już funkcjonują w kulturze. Chodzi o przekaz samej twórczej postawy, opartej na świadomości absolutnej wolności twórcy wobec społecznych ograniczeń i o nastawienie na radykalną zmianę²⁴. Istotą refleksji Vuarneta nad wychowaniem jest więc fundamentalne dla postmodernistów pytanie: „czy wychowanie może być samo w sobie wychowaniem do wolności?”²⁵. Aby było ono możliwe, twórca nie może narzucać żadnych treści wychowankom: musi być gotów ukazać ich umowność, tak jak ukazuje umowność wszelkich usankcjonowanych społecznie dogmatów. „Bądźcie, jeśli możecie, źródłem swych ocen – zdaje się mówić twórca – bowiem wartości nie mają żadnego transcendentnego źródła, są tylko kulturowym wytworem”²⁶.

²⁰ J. N. Vuarnet, *Filozof-artysta*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000 s. 18.

²¹ Tamże, s. 181.

²² Tamże, s. 112.

²³ Więcej na ten temat w: E. Jakimowska, *Koncepcja filozofa-artysty jako odpowiedź na kryzys postmodernistycznego pedagoga*, w: S. Sztobryn S, M. Wasilewski, M. Rojek, [red], *Metamorfozy filozofii wychowania od antyku do współczesności*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2012, t IV, s. 205-215.

²⁴ J. N. Vuarnet, *Filozof-artysta*, dz. cyt., s. 67.

²⁵ Tamże s. 66.

²⁶ Tamże s. 157.

Działanie wychowawcze filozofa-artysty musi więc odbywać się na dwóch płaszczyznach: w odniesieniu do treści kultury, których niepodważalność jest tu negowana oraz w odniesieniu do własnych wizji, które muszą być również traktowane jako umowne. Wychowawca niczego nie narzuca. Jego zadaniem jest wyzwolenie twórcy, w każdym, na kogo może mieć wpływ i skłonienie go do samodzielnego tworzenia bez przesądzenia o treści tego, co ma być tworzone. Chce on uwolnić innych od obowiązku powielania jakichkolwiek wzorów: etycznych, estetycznych, poznawczych, czy obyczajowych, narzucanych w kulturze jako „oczywiste” i niepodważalne. Dlatego jego system wychowawczy opiera się „na parodii i autoparodii, na inicjacji i antyinicjacji”²⁷, a sam twórca, jak mówi filozof, to „autor bez autorytetu”, „antymędrzec”, który „będąc tyleż destruktozem, co kreatorem, przekształca i zawłaszcza, robi coś ponownie i parodiuje”, to co właśnie zostało stworzone²⁸. Cel tego wychowania jest więc tylko formalny i polega na nauczaniu wedle stworzonych wartości i jednoczesnym ironicznym kwestionowaniu obiektywizmu tego nauczania, na ironii i autoironii, rozumianej jako demaskacja umowności i arbitralności wszelkich wartości, także tych nauczanych. Ironiczny dystans do własnych propozycji oraz ciągły ruch myśli, ciągła auto-transgresja, chroni twórczość filozofa-artysty od przemawiania z pozycji niepodważalnego autorytetu i narzucania swoich wartości innym. Dzięki temu ujawnia swoim wychowankom umowność wszelkich ról społecznych, także roli pedagoga. To wychowanie do radykalnej twórczości przez radykalnego twórcę, który czując się wolny w tworzeniu, chce tę wolność przekazać innym. Tym samym filozof-artysta „przyznaje rację kreatorom, to znaczy twórcom nowych wartości, jakiegokolwiek by one były” – powiada Vuarnet²⁹.

Taka oferta niewątpliwie nie jest dla każdego. Czy wobec tego „traktować trzeba to posłanie jako przemawiające i mogące przemawiać wyłącznie do samotników – odciętych od wszelkich związków z grupami, nawet fikcyjnymi?” – zastanawia się Vuarnet³⁰. Rzeczywiście, w tym ujęciu, przesłanie mistrza, tak jak przesłanie artysty, może być kierowane jedynie do „jednostkowych przypadków”³¹. Filozof-artysta nie kształtuje cudzych podmiotowości, lecz jedynie otwiera możliwość kształtowania własnej podmiotowości tym, którzy okażą się na tyle silni, by ową wolność przyjąć³². Nie interesuje

²⁷ Tamże s. 157.

²⁸ Tamże s. 108.

²⁹ Tamże s. 157.

³⁰ Tamże s. 156.

³¹ Tamże s. 156.

³² Tamże s. 66.

go bowiem zdobycie „wyznawców”, czy naśladowujących go „sobowtórów”³³. Jednak, pomimo, że nie traktuje swych wychowanków instrumentalnie, w praktyce zawsze grozi mu niebezpieczeństwo zawłaszczenia jego myśli i uczynienia z niej nowego dogmatu³⁴.

Niewątpliwie filozof-artysta sam jest twórcą niecodziennym. I niecodziennym wychowawcą. Koncepcja ta ukazuje, jak trudne jest stworzenie modelu wychowania do twórczości radykalnej i przełomowej. Zakwestionowanie w tej filozofii obiektywnego waloru wszelkich prawd doprowadza do tego, że również wszelkie nauczane treści muszą być wzięte w ironiczny cudzysłów. Mimo wyraźnych podobieństw, Vuarnetowski filozof-artysta różni się jednak od romantycznego modelu twórcy, który poprzez akt twórczy łączył się z Absolutem. Nie ma bowiem żadnego Absolutu, żadnej niepodważalnej Prawdy, choć misja twórcy w pewnym sensie jest ta sama: swoją postawą daje on świadectwo ontologii, którą wyznaje, w tym wypadku negatywnej.

„Odkrywanie Tego Samego” i „odkrywanie Innego”

Można dostrzec w koncepcji Vuarneta przeciwstawienie sobie dwu rodzajów twórczości: niecodziennej, buntowniczej twórczości filozofa-artysty i tej zwyczajnej, codziennej, która na różne sposoby powiela konwencje i dominujące w społeczeństwie wartości. Te dwie postacie twórczości obecne są też w refleksji innych postmodernistycznych filozofów.

W swoim eseju dotyczącym inwencji twórczej, Jacques Derrida zauważa obecność obu sposobów rozumienia twórczości we współczesnej kulturze³⁵. Zauważa też coś więcej: pewną ich agonizację. Wychodząc od analizy znaczenia pojęcia twórczej inwencji, Derrida buduje oryginalną, dychotomiczną koncepcję twórczości, odkrywając przy okazji paradoksy naszych marzeń o jej urzeczywistnieniu. Trudno o bardziej wyraziste przeciwstawienie twórczości codziennej, która zalewa współczesną kulturę i tej aż tak bardzo niecodziennej, że w pewnym sensie „niemożliwej”.

Na początku Derrida zauważa swoisty renesans terminu „inwencja” (*invention*) na gruncie różnych dziedzin. „Słowo to – pisze – pojawia się w słowniku, w tytułach książek, retoryce życia publicznego, krytyce literackiej, polityce, a nawet w języku sztuki, moralności i religii”³⁶. Ta zagad-

³³ Tamże s. 152.

³⁴ Tamże s. 159.

³⁵ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, w: Nycz. R. (red), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

³⁶ Tamże s. 88.

kowa popularność skłania go do refleksji nad znaczeniami tego terminu funkcjonującymi we współczesnej kulturze.

„Inwencja” – przekonuje filozof – wiąże się z dwoma nieco odrębnymi grupami znaczeń. Po pierwsze – inwencja to pomysłowość, odkrywczość czy wynalazczość, a więc pewna dyspozycja podmiotu. To także pewien akt: wynajdywania czy odkrywania oraz jego efekt: wynalazek albo odkrycie³⁷. Po drugie – inwencja to także „wymysł” czy „zmyślenie” – odpowiednio jako dyspozycja, akt i wytwór. A więc dyspozycja do zmyślenia, akt zmyślenia i jego efekt: wymysł, fikcja czy – jak mówi Derrida – bajka (*fable*)³⁸.

Pierwsza grupa znaczeń wiąże się raczej z odkryciem naukowym czy technicznymi innowacjami, druga – z tworzeniem fikcji, sztuką. Tej semantycznej niejednoznaczności, nie wykazują inne, bardziej konkretne terminy, takie jak np. „odkrywać (*découvrir*), wytwarzać, ustanawiać” itp.³⁹. Derrida sądzi, że popularność „inwencji” wiąże się właśnie z tą niejednoznacznością: jest wyrazem pewnego pragnienia, które „mieści się dokładnie w różnicy pomiędzy znaczeniami: odkrywać/tworzyć, odkrywać/wyobrażać sobie, odkrywać/wytwarzać, odkrywać/ustanawiać itd.” Można je określić jako pragnienie nowości⁴⁰.

Nowość – z założenia – to coś, co nie powieli tego, co już było. Inwencja jest właśnie „zdarzeniem nowości, które powinno zadziwiać – w momencie jego nadejścia żaden status nie powinien czekać na zredukowanie go do *tego samego*”, tj. tego, co już zaistniało⁴¹. Inwencja polega więc na „pewnej nieprawomyślności”, zerwaniu z dotychczasowym stanem rzeczy. Zakłóca ona utarte konwencje, przekracza status i program, który można by jej przypisać: to „coś nieoczekiwanego”, „coś innego”.

Nowość inwencji – aby została uznana – musi być jednak rozpoznana przez członków wspólnoty społecznej i instytucji, w obrębie której się pojawia. Nadanie jej statusu czegoś „nowego” jest możliwe tylko wówczas, gdy zostanie porównana z tym, co już obecne w kulturze⁴². Zdarzenie „nie uzyska statusu inwencji” – mówi Derrida – jeśli nie dokona się „socjalizacja tego, co odkryte”, a ta może zostać zagwarantowana tylko przez system konwencji, zapewniających odkryciu „wpisanie we wspólną historię, przynależność do pewnej kultury: dziedzictwa, spuścizny, tradycji pedagogicznej, dyscypliny

³⁷ Tamże s. 82.

³⁸ Tamże s. 82.

³⁹ Tamże s. 88.

⁴⁰ Tamże s. 88.

⁴¹ Tamże s. 90.

⁴² Tamże s. 91.

i łańcucha pokoleń⁴³. Dlatego też inwencja „nigdy nie może być całkowicie prywatna” – zauważa filozof.

Derridiańska analiza ujawnia więc dylemat, znany z poprzednich rozważań: twórca albo respektuje społeczne kryteria i tworzy nie przekraczając możliwości interpretacyjnych odnośnej społeczności, albo, tworząc coś radykalnie nowego, neguje społeczną przestrzeń, w której zdarzenie inwencji „nabiera sensu i prawomocności”, jej „środowisko odbioru”. Z jednej strony – inwencja nie może się obyć bez społecznego uznania, z drugiej zaś – jeśli coś ma być „autentyczną innowacją”, to środowisko „z definicji nie powinno być nigdy gotowe na przyjęcie” tak rozumianej nowości – powiada autor⁴⁴. Posługuje się tu oczywiście dwojakim rozumieniem nowości: radykalnej i umiarkowanej.

Stosownie do tych dwóch rodzajów „nowości”, o inwencji można także mówić w dwojakim sensie: jako odkrywaniu czegoś, co mieści się w pewnym „horyzoncie społecznych oczekiwań”, oraz czegoś, co poza te oczekiwania wykracza, jest zupełnie inne, niż to, co już było. Te dwa rodzaje inwencji nazywa Derrida „odkrywaniem Tego Samego” oraz „odkrywaniem Innego”.

Nietrudno zauważyć, że historia ludzkiej kultury to przede wszystkim „odkrywanie Tego Samego”. Derrida wiąże ten fakt z filozoficznym zapleczem, które umożliwiło rozwój naukowo-techniczny współczesnej cywilizacji. Od czasu Kartezjusza inwencja pojmowana jest jako odkrywanie prawdy bezpośrednio w podmiocie, a później – od czasu Kanta – jako „wytwarzanie” jej wedle uniwersalnych, podmiotowych reguł.

Nowożytna nauka i technika są właśnie owocem eksploracji owego „instrumentarium”, tkwiącego w ludzkim rozumie. To dzięki jego poznaniu staje się możliwe niejako „programowanie inwencji”, planowanie odkryć i wynalazków na niespotykaną wcześniej skalę, także w innych dziedzinach. „Inwencja to wytwarzanie powtarzalności i maszynierii do reprodukcji (...) niezliczonej liczby egzemplarzy – mówi Derrida – dostępnych poza miejscem inwencji dla rozmaitych podmiotów, w różnych kontekstach. Instrumentaria owe mogą składać się albo z prostych lub skomplikowanych narzędzi, albo z procedur wypowiedzeniowych, metod, formuł retorycznych, gatunków poetyckich, stylów artystycznych (...)” itp. To *mimesis* rządzi kolejnymi powtórzeniami. W efekcie powiela się wciąż „to samo”, wedle tych samych reguł⁴⁵. Nie ma tu miejsca na zaskoczenie – mówi Derrida – współcześnie

⁴³ Tamże s. 84.

⁴⁴ Tamże s. 87.

⁴⁵ Tamże s. 95.

nawet przypadek, w pewnym sensie, jest „nieprzypadkowy”⁴⁶. Taka inwencja jest więc ciągłym odkrywaniem „Tego Samego”, tego co – aby być odkryte – musi być wcześniej w pewnym sensie „przewidziane”.

A jednak – pobrzmiwające w semantycznym polu „inwencji” pragnienie „odkrywania Innego”, świadczy wedle Derridy o mającym się dokonać przełomie. Wyraża ono tęsknotę za inną, niesłuchaną inwencją – łamiącą wszelkie reguły, tworzącą to, co bezwzględnie nowe. Chodzi o „nadejście całkiem innego odkrywania, o którym marzymy, odkrywania całkiem innego, które pozwoliłoby nadejść wciąż nie dającej się przewidzieć inności (*altérité*), dla której żaden horyzont oczekiwań nie wydaje się oczywisty, gotowy i dostępny” – powiada Derrida⁴⁷. Byłaby to „odkrywczość (*invention*), wzbraniająca się przed dyktatem, rządzeniem, i programowaniem” ze strony wszelkich konwencji – twierdzi Derrida – już nie „inwencja Tego Samego”, ale „inwencja Innego” (*invention de l'Autre*) i jako taka „byłaby nie na miejscu, nie na czasie, nie w porę, bezczelna i transgresywna”⁴⁸.

Derridiańska analiza wydobywa na światło dzienne dwie odmienne koncepcje twórczości:

Inwencja w pierwszym znaczeniu to „odkrywanie Tego Samego” (*invention du Même*). Wiąże się z akceptowaną społecznie nowością i dlatego właśnie „odkrywanie Tego Samego” jest odkrywaniem tego, co możliwe do przewidzenia. Efektem jest tu powstawanie niewielkich różnic, powielanie na różne sposoby „tego samego” i „podobnego”, a więc – z innego punktu widzenia – jedynie symulowanie nowości.

Inwencja w drugim znaczeniu to „odkrywanie Innego” (*invention de l'Autre*). Inne nie jest nawet tym, co nowe, gdyż nie jest możliwe do wyobrażenia przed swoim nadejściem. Samo „nadejście innego” jest nieprzewidywalne i przypadkowe. Inne nie musi zostać społecznie przyswojone, a nawet zauważone. Jego wartość polega bowiem na zerwaniu.

Ta „inna” inwencja, „inna” twórczość, opiera się na fikcji, zmyśleniu, bajce. Tylko „bajkowe powtórzenie” wychodzi poza model, a w zasadzie go przekreśla łamiąc dotychczasowe reguły. Tworzy własną konwencję i własne zasady. Brak modelu, wzorca, który miałby ograniczać inwencję powoduje, że w efekcie ma tu szansę ujawnić się różnica naprawdę znacząca, otwierająca nowe przestrzenie myślenia, tworząca światy naprawdę nowe – inne.

⁴⁶ Tamże s. 97.

⁴⁷ Tamże s. 98.

⁴⁸ Tamże s. 86.

Choć Derrida odcina się od krytyki, nietrudno zauważyć, że w opis obu rodzajów inwencji wkradają się wartościowania. To „odkrywanie Innego” przełamuje bariery w myśleniu i wszelkiej twórczości, do tego odkrywania „tęskni” współczesna kultura.

Podobnie, jak u Vuarneta, twórczość rozumiana jako „odkrywanie Innego” nie może być w żaden sposób nauczana, ani ćwiczona w celu osiągnięcia określonych rezultatów. Możliwe jest tylko przekazanie pewnej postawy otwarcia na to, co dotychczas niemożliwe. Derrida mówi, że na nadejście tak radykalnych nowości możemy się jedynie przygotować, afirmując przypadkowość takiego spotkania. Ale „czy to możliwe?” – pyta na koniec filozof – i odpowiada: „oczywiście, że nie i właśnie dlatego jest to jedyne możliwe odkrycie”⁴⁹.

Podsumowanie

Koncepcja twórczości jako „odkrywania Innego” wskazuje na trwałość platońskich intuicji: obok działalności twórczej takiej, jaką znamy z codzienności, mniej lub bardziej wybitnej w ramach danej dziedziny, zdarzają się rzadkie przebłyski czegoś absolutnie nowego, co zmienia oblicze świata i czego nie sposób przewidzieć. Trudno orzec co powoduje takim twórcą: czy nadmysłowa moc Idei, Absolut, czy Derridiańska *różnia*? Istotne jest to, że w jakiś sposób twórczość taka łączy się z twórczą zasadą świata. Opowieść o niej możliwa jest na gruncie filozofii, nie sposób jednak wykorzystywać tej opowieści, by generować tak rozumiane odkrycia.

Nic natomiast nie stoi na przeszkodzie, aby twórczość rozumiana jako „odkrywanie Tego Samego” była przekazywana, nauczana i ćwiczona. Platon rozumiał ją jako *techné*, Derrida także mówi o „technicznym instrumentarium”, które ją umożliwia. W obu przypadkach, jej funkcja jest mimetyczna: wedle Platona sztuka naśladuje naturę, wedle Derridy powiela to, co stworzone w kulturze, tworząc niezliczone kopie różniące się niewielkimi przekształceniami. Istotna jest możliwość sformułowania reguł takiej twórczości.

Reguły te pozwalają na ćwiczenie, nauczanie i generowanie twórczości. U podstaw takiego podejścia leży jednak konieczność „demitologizacji” zjawiska twórczości⁵⁰, tj. odrzucenia wszelkich koncepcji „ośnienienia i natchnienia”, a więc tych, które idą w ślady platońskiej koncepcji manicznej oraz Derridiańskiej koncepcji „odkrywania Innego”. Wedle zwolenników

⁴⁹ Tamże s. 105.

⁵⁰ E. Nęcka [red], *Trening twórczości*, GWP, Gdańsk 2008, s. 11.

nauczania i ćwiczenia twórczej inwencji „znacznie łatwiej zrozumieć twórczość i jej niezwykle przejawy, odwołując się do zwyczajnych procesów percepcji, myślenia, pamięci, czy też szerzej – przetwarzania informacji, niż do mechanizmów z natury swej niezwykle, rzadkich lub przypadkowych”.

Ci sami autorzy mają jednak świadomość, że „w odniesieniu do twórczości dojrzałej, a zwłaszcza wybitnej, humanistyczny egalitaryzm byłby nie na miejscu”, wiedzą bowiem „jak rzadkie i cenne są przejawy twórczości na najwyższym poziomie. (...) Nikt się nie spodziewa, że w wyniku treningu twórczości (...) może powstać nowy Mozart lub Einstein. W takim treningu tkwią natomiast olbrzymie możliwości stymulacji myślenia twórczego i aktywności twórczej u osób przeciętnych, zwłaszcza u dzieci, młodzieży szkolnej i studentów”⁵¹.

Pomimo deklarowanej „demitologizacji” nie zostaje tu jednak pominięta zasadnicza różnica między twórczością codzienną, a twórczością rzadką i wybitną. Podział ten respektowany jest także w ramach idei heurystyki, rozumianej jako metodologia twórczości. Według Andrzeja Góralskiego, heurystyka to wiedza „o sposobach przygotowywania, urzeczywistniania i oceny dokonań twórczych”, a także umiejętność „nabywania i przekazu tego rodzaju wiedzy”⁵². Idea heurystyki łączy więc poznawanie reguł twórczości z ich wdrażaniem w pedagogicznej praktyce. Idea ta zdaje się nie przekreślać platońskiego rozróżnienia na dwa, zasadniczo różne rodzaje twórczości, z których jeden dotyczy działań twórczych, które mogą i powinny być trenowane w trakcie edukacji i wychowania, drugi natomiast musi pozostać do pewnego stopnia metafizyczną tajemnicą, szczęśliwym trafem, a czasem nawet przekleństwem niepokornego twórcy. Jest oczywiste, że aktywności twórczej tego drugiego rodzaju, nie sposób efektywnie nauczać ani trenować.

„Sam człowiek i jego świat definiują się poprzez zdolność do inwencji w podwójnym sensie: fikcyjnej opowieści i innowacji technicznej lub techniczno-epistemicznej” – mówi Derrida⁵³. Tę fikcyjną opowieść rozumie jako niecodzienną transgresję w stronę świata, który jeszcze nie istnieje, jeszcze jest dopiero marzeniem i jeszcze nie należy do nas. W tym sensie nie daje się generować wedle znanych dotychczas reguł. Możemy jedynie otworzyć się na tę fikcyjną opowieść, która ma szansę dopiero się objawić.

⁵¹ Tamże, s. 11.

⁵² A. Góralski, *Heurystyka, czyli ars inveniendi*, w: *Teoria twórczości*, Wydawnictwo APS, Warszawa 2003, s. 54.

⁵³ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. Markowski M. P., w: Nycz. R. (red), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 90.

Bibliografia:

- Derrida J., *Psyché. Odkrywanie Innego*, w: Nycz. R. (red), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Drat-Ruszczak K., *Twórczość w nauce*, w: *Filozofia a nauka. Zarys encyklopedyczny*, Ossolineum, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1987.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1984.
- Góralski A., *Heurystyka, czyli ars inveniendi*, w: *Teoria twórczości*, Wydawnictwo APS, Warszawa 2003.
- Jakimowska E., *Koncepcja filozofa-artysty jako odpowiedź na kryzys postmodernistycznego pedagoga*, w: Sztobryn S., Wasilewski M., Rojek M., [red], *Metamorfozy filozofii wychowania od antyku do współczesności*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2012, t IV.
- Morawski S., *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1987.
- Nęcka E. [red], *Trening twórczości*, GWP, Gdańsk 2008.
- Schulz R., *Twórczość – społeczne aspekty zjawiska*, PWN, Warszawa 1990.
- Vuarnet J-N, *Filozof-artysta, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.
- Tatarkiewicz W. *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975, s. 288.

**The everyday life and non-everyday life of creativity.
A (re)construction of the concept of creativity in the context
of education**

The history of the concept of creativity contains a certain semantic dualism, depending on which aspect of creativity the criterion is being applied to.

Either the criterion of creativity is seen in subjective experience, the creator's state of consciousness as expressed in introspection, or it is a social assessment – a value bestowed on the results of creative activity by others.

These two types of criteria have accompanied reflections on creativity from Plato to contemporary philosophy of postmodernism, and carry with them a whole host of consequences.

One of them is the question of whether creative activity can be rationalised sufficiently for it to be taught. What criterion of creativity would such a view have to assume?

Keywords: creativity, criteria of creativity, postmodernism, heuristics.

**Codziennność i niecodziennność twórczości.
(Re)konstrukcja pojęcia twórczości w kontekście wychowania**

Historia pojęcia twórczości zawiera w sobie pewien semantyczny dualizm, zależny od tego, do jakich aspektów twórczości stosuje się jej kryterium.

Albo za kryterium twórczości uzna się subiektywne przeżycie, stan świadomości twórcy, ujmowany w introspekcji, albo ocenę społeczną – wartość nadawaną przez innych efektom twórczego działania.

Te dwa rodzaje kryteriów towarzyszą refleksji nad twórczością od Platona po współczesną filozofię postmodernizmu i pociągają za sobą szereg konsekwencji.

Jedną z nich jest pytanie o to, czy twórczą aktywność można zracjonalizować na tyle, aby móc jej nauczać. Jakie kryterium twórczości taki pogląd musiałby zakładać?

Słowa kluczowe: twórczość, kryteria twórczości, postmodernizm, heurystyka.