



UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
W LUBLINIE

Wydział Filozofii i Socjologii

Kierunek studiów doktoranckich: **Nauki o poznaniu i komunikacji społecznej**
Dyscyplina: **Nauki socjologiczne**

Kamil Szymański

Nr albumu: 983749

Spoleczne i techniczne konteksty kreatywności – w świetle wybranych konceptji XX-wiecznych i najnowszych

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
dra hab. Leszka Kopciucha, prof. UMCS
dr hab. Urszuli Kusio, prof. UMCS

Promotor pomocniczy
dr Anna Tychmanowicz

Lublin 2022

Spis treści

Wstęp	4
Wprowadzenie	15
1. Rozumienie kreatywności – zagadnienia wstępne.....	15
2. Terminologia: kreatywność, twórczość, innowacja.....	16
3. Wybrane definicje kreatywności	26
4. Ujęcia badawcze kreatywności.....	32
5. Egalitarne i elitarne ujęcia kreatywności a perspektywa badawcza	38
Rozdział 1 Psychologiczne ujęcie społecznego wymiaru kreatywności	53
1. Historia psychologicznych badań nad kreatywnością	54
2. Kontekst społeczny w badaniach psychologicznych.....	61
2.1. Dean Simonton	64
2.2. Teresa Amabile	67
2.3. Józef Koziński.....	71
3. Systemowe ujęcie kreatywności Mihály Csíkszentmihályiego	75
3.1. Domena – obszar realizowania kreatywności	82
3.2. Pole – forma ewaluacji twórczości.....	93
3.3. Jednostka twórcza jako „wytwór” społeczny	100
4. Uwagi końcowe	106
Rozdział 2 Socjologia kultury wobec kreatywności – analiza wybranych stanowisk..	112
1. Socjologia kultury a badania nad kreatywnością.....	114
2. Czy mówienie o „nowej socjologii kreatywności” jest zasadne?.....	133
3. Socjologiczne ujęcie kreatywności w ramach modelu ASD	151
3.1. Podstawy teoretyczne	152
3.2. Model kreatywności ASD	160
4. Twórcy jako istotna grupa społeczna.....	168

4.1. Społeczna odrębność osób kreatywnych	170
4.2. Sfera gospodarcza jako szczególny obszar zapotrzebowania na kreatywność	175
4.3. Richarda Floridy koncepcja klasy kreatywnej	181
5. Podsumowanie	200
Rozdział 3 Kreatywność a technika	202
1. Czy można mówić o kreatywności technicznej?.....	207
1.1. Kreatywność jako predyspozycja uniwersalna	209
1.2. O powiązaniu kreatywności z domenami	213
1.3. Problemy i wątpliwości.....	216
1.4. Kreatywność techniczna – charakterystyka zjawiska	218
2. Wybrane mechanizmy rozwoju techniki.....	242
2.1. Rozwój jako rezultat działania „logiki” techniki	243
2.2. Rozwój techniki jako rezultat aktywności „specjalistów”	244
2.3. Społeczna konstrukcja techniki.....	246
3. Fenomen kreatywności w transhumanizmie	265
3.1. Kluczowe idee transhumanizmu	266
3.2. Przemiana transhumanistyczna jako przypuszczalny kres ludzkiej kreatywności.....	289
4. Uwagi końcowe.....	298
Zakończenie	300
Spis tabel i ilustracji	308
Bibliografia.....	309
Literatura źródłowa	309
Źródła internetowe	324

Wstęp

Każdy wielki postęp naukowy zrodził się z bezczelności wyobraźni

John Dewey

Jedną z niezwykle istotnych zdolności, jakie ma człowiek, jest zdolność przekształcania własnego otoczenia. Człowiek, jak wskazuje np. Immanuel Kant, był nieprzystosowany do życia w środowisku przyrodniczym¹. Był jednak w stanie, za pomocą swojego rozumu, wytworzyć odrębne od przyrodniczego środowisko – kulturę². Uwzględniając obecny poziom jej rozwoju można uznać, że samo jej istnienie stanowi najważniejszy z dowodów potencjału i zdolności twórczych człowieka. Zdolność ta ciągle manifestuje się w świecie, gdyż rzeczywistość społeczno-kulturowa bezustannie ulega zmianom. Ponadto, gatunek ludzki nieustannie staje przed wyzwaniem i problemami, które pochodzą nie tylko ze świata przyrodniczego, ale są też pokłosiem działań samego człowieka, stymulując go do kreatywnego działania w celu ich rozwiązania. Przyczynami tej aktywności są jednak nie tylko takie problemy, ale też ciekawość czy niekiedy nawet znudzenie. Niezależnie od charakteru tych przyczyn, wszystkie one stymulują człowieka do działań prowadzących do dalszych przemian.

Według Władysława Stróżewskiego, odmienne stanowisko, zakładające statyczność i niezmienność rzeczywistości, miało być sformułowane w historii filozofii tylko raz – przez Parmenidesa³. Koncepcja Parmenidesa jest radykalna. Jej przyjęcie prowadziło do zakwestionowania twórczej i sprawczej działalności człowieka. Owey zmienności niektórzy stają się nadać sens, czego przejawem są różne stanowiska historiozoficzne⁴, wartościujące ją się w sposób pozytywny lub negatywny. Jednak niezależnie od charakteru ocen filozofów, zmienność w świecie wynikająca z aktywności człowieka dowodzi nie tylko ludzkiej predyspozycji do wprowadzania zmian i transformacji otoczenia,

¹ Por. Immanuel Kant, „Idea powszechnej historii w aspekcie kosmopolitycznym”, tłum. M. Żelazny, w: *Rozprawy z filozofii historii*, red. Tomasz Kupś i Mirosław Żelazny (Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2005), 33; Por. także Zdzisław Jerzy Czarnecki, „Odkrywanie ludzkiego tworzenia”, w: *Kreatywność w edukacji, sztuce i biznesie*, red. Zdzisław Jerzy Czarnecki, Makary Stasiak i Leszek Kuras (Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, 2018), 15. [W przypisach i w bibliografii stosuję styl Chicago (CMOS)]

² Por. Antonina Kłoskowska, *Socjologia kultury* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 32.

³ Por. Władysław Stróżewski, *Dialektyka twórczości* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983), 61.

⁴ Por. Leszek Kopciuch, *Szkice systematyczne z filozofii dziejów* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2014), 45–47.

ale też – uwzględniając mnogość oraz rolę ludzkich wytworów – dowodzi znaczenia tej aktywności.

Wychodząc do mnogości obszarów kultury oraz pojawiających się w nich wytworów, można postawić pytanie o sens aktywności twórczej człowieka. Twórcy dążą do realizacji własnych intencjonalnych celów, ale też na każdym z tych obszarów działają w obrębie funkcjonujących w nich ram, norm, które nie pozostają obojętne zarówno dla ich działalności, jak i dla formułowanych przez nich celów. Ograniczenia te można jednak uznać za do pewnego stopnia „płynne”, gdyż za sprawą swej kreatywności człowiek nie rzadko przekracza istniejące ramy i normy. To właśnie tego typu działania pozwalają powiększać obszar wiedzy, narzędzi, środków przekazu informacji. Na bazie znaczenia, jakie ma w kulturowym świecie kreatywność, zasadne jest umieszczenia jej w centrum analiz, w celu lepszego poznania i zrozumienia jej złożonej natury.

Obecnie fenomen kreatywności staje się przedmiotem rosnącego zainteresowania ze strony naukowców⁵, którzy reprezentują różne dziedziny i dyscypliny. Ich analizy mogą przybierać zarówno formę systemową, tj. zmierzającą do „całościowego” wyjaśnienia znaczenia i oddziaływania kreatywności, jak też postać ujęć bardziej szczegółowych, zmierzających do rozpoznania i poddania analizie jej wybranych elementów. Wzrost zainteresowania badawczego wynika nie tylko z dostrzeżenia kulturowego znaczenia kreatywności, ale też z faktu, że stała się ona przedmiotem naukowej refleksji stosunkowo późno.

Trzeba bowiem podkreślić, że choć współcześnie mamy wyraźną świadomość twórczych ludzkich możliwości, to historyczne badania kreatywności pokazują rozdział pomiędzy systematyczną refleksją nad nią a świadomością, jaką na jej temat faktycznie ma człowiek. Choć już w filozofii starożytnej można odnaleźć refleksję nad ludzką twórczością, to jednak jej teoretyczne rozumienie nie było tożsame z tym, co o niej sądzono w praktyce. Według Władysława Tatarkiewicza, pojęcie twórcy na przestrzeni wieków przechodziło wiele przemian. „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 (...) Przez następne tysiąc lat nazwa była używana, ale wyłącznie w teologii: creator był synonimem Boga. (...) Dopiero w XIX wieku termin »twórca« wszedł do języka sztuki. (...) W XX wieku wyraz

⁵ Por. R. Keith Sawyer, *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation* (New York: Oxford University Press, 2012), V.

»twórca« zaczęto stosować do całej kultury ludzkiej, zaczęto mówić o twórczości w nauce, o twórczym polityku, o twórcach nowej techniki”⁶. Istotny był także sam sposób rozumienia kreatywności, który decydował o tym, czy jest ona dostępna dla człowieka, czy też jedynie dla Boga. Uznanie, że twórczość wiąże się koniecznie z *creatio ex nihilo*, prowadziło do „odebrania” jej człowiekowi. Poprzez rozpoznanie, że ludzkie wytwory, choć stanowią przekształcenie bytów już istniejących, także są przejawem aktywności twórczej, możliwe stało się powiązanie twórczości z człowiekiem.

Zdzisław J. Czarnecki podkreśla, że nawet jeśli nie było wcześniej używane literalnie pojęcie „twórczość”, to można wskazywać teksty, w których była jednak mowa o tym, co dla twórczości istotne. Jak twierdzi, dowody na to odnaleźć można w takich dziełach jak *Antygona* Sofoklesa czy *Protagoras* Platona⁷. Już ich autorzy dostrzegali „niedoskonałość” biologiczną człowieka, która zmuszała go do podejmowania twórczych działań w celu zniwelowania tych braków za pomocą wytworów techniki. Czarnecki, tak jak Tatkiewicz, podkreśla jednak, że w średniowieczu nastąpiła zmiana w sposobie myślenia o możliwościach kreatywnych człowieka⁸. Jak pisze, to dopiero w okresie między schyłkiem średniowiecza a początkiem renesansu możliwość ta została człowiekowi „zwrócona”, przy czym miano ją łączyć raczej z aktywnością rzemieślniczą niż ze sztuką: „Nie jest rzeczą przypadku, że idea ludzkiego tworzenia wiązała się przez długi czas bardziej ze sferą działań praktycznych bliższych rzemiosłu niż ze sztuką, w odniesieniu do której od czasów antycznych uważano, że ma charakter głównie imitacyjny”⁹. Na nowo dostrzeżona predyspozycja stała się przedmiotem fascynacji w renesansie, przejawiając się choćby w filozofii Tommaso Campanelli¹⁰ czy Francisca Bacona¹¹.

„Zwrócenie” człowiekowi kreatywności nie sprawiło jednak, że zaczęto ją interpretować jako powszechnie dostępną i „zwykłą” formę ludzkiej aktywności. Wciąż była rozumiana jako predyspozycja świadcząca o wyjątkowości osoby. Na takie szczególne znaczenie kreatywności wskazuje poniższa opinia: „Alchemicy starali się modyfikować materię, a ich najważniejszym celem było przekształcenie ołowiu w złoto. Można było to osiągnąć dzięki wykorzystaniu »kamienia filozoficznego«, substancji, która umożliwiała

⁶ Władysław Tatkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 302.

⁷ Czarnecki, „Odkrywanie ludzkiego tworzenia”, 14–15.

⁸ Por. tamże, 20.

⁹ Tamże, 21.

¹⁰ Tomasz Campanella, *Miasto słońca*, tłum. Rachmiel Brandwajn i Luba Brandwajn (Warszawa: Alfa, 1994), 89–90.

¹¹ Por. Francis Bacon, *Novum Organum*, tłum. Jan Wikarjak (Poznań: PWN, 1955), 159.

dokonania tej cennej transmutacji. Niestety, nie było takiego kamienia (...) Jeśli mamy wskazać coś porównywalnego do kamienia filozoficznego, jest ono tak oddalone od kamienia jak to tylko możliwe: to ludzki umysł. Za jego sprawą (nasączonego dużą ilością potu), człowiek przekształcił zwykły język w pieśń i sonet, arytmetykę w algebrę i rachunek, grecki atom w fizykę kwantową, geocentryczne kosmologie w kosmologię wielkiego wybuchu. Ludzka kreatywność, niewyraźna i ulotna, jak to się powszechnie mówi, jest właśnie tym kamieniem mocy”¹². Robert Weber i David Perkins porównują kreatywność do kamienia filozoficznego, który miał zapewnić człowiekowi nadprzyrodzone możliwości przekształcania materii. Warto zauważyć, że ta zdolność miała stać się dostępna człowiekowi nie za sprawą nadprzyrodzonej interwencji, lecz dzięki jego własnej pracy i wysiłkowi – tak jak zdobycie kamienia filozoficznego stanowiło jeden z głównych celów alchemików, który także mieli osiągnąć samodzielnie.

Kreatywność, szczególnie w XX i XXI wieku, staje się „zasobem”, którego znaczenie rozpoznawane jest zarówno w praktycznej aktywności ludzkiej, ale także staje się przedmiotem coraz większego zainteresowania badaczy. Warto zauważyć, że XX wiek to czas niezwykłych ludzkich osiągnięć. Nie sposób ich tu wszystkich przywołać, dla przykładu wspomnieć można o zbudowaniu komputera, pierwszej transplantacji nerki, odkryciu struktury DNA, wysłaniu w kosmos pierwszego satelity, a potem też i człowieka. Liczne dokonania tego okresu mogły mieć wpływ na to, że w nauce zaczęto zwracać badawczą uwagę właśnie na kreatywność. Zdaniem Arthura J. Cropleya, badania nad kreatywnością zaczęły nabierać szczególnego znaczenia w latach pięćdziesiątych XX wieku – właśnie z racji wyścigu kosmicznego rozgrywającego się między USA i ZSRR¹³. Rywalizacja, szczególnie w obszarze techniki, pokazała, jak istotne konsekwencje posiada przewaga militarna, którą można osiągnąć dzięki kreatywności. Pozytywny sposób myślenia o znaczeniu kreatywności rozszerzył się na inne sfery, w tym szczególnie na

¹² W dysertacji większość prac źródłowych, które będą przywoływane nie zostało wydanych w języku polskim. Z tego względu, zawarte w głównej treści pracy tłumaczenia są mojego autorstwa: „The alchemists of yore sought nothing less than to remake matter, a cherished objective being the conversion of lead into gold. This might be accomplished by the touch of the “philosopher’s stone,” a substance that could perform the precious transmutation. Alas, there was no such stone... If there is anything like the philosopher’s stone, it is as unstoned as something can get: It is the human mind. Through the use of the mind (lubricated with a good deal of sweat), human beings have transformed ordinary language into song and sonnet, arithmetic into algebra and the calculus, the Greek atom into quantum physics, geocentric cosmologies into the cosmology of the big bang. Human creativity, ineffable and evanescent as it is generally said to be, is the stone of power”. Robert J. Weber i David N. Perkins, „Introduction: The Unphilosopher’s Stone”, w: *Inventive Minds: Creativity in Technology*, red. Robert J. Weber i David N. Perkins (New York: Oxford University Press, 1992), 3.

¹³ Arthur J. Cropley, „Definitions of Creativity”, w: *Encyclopedia of Creativity*, red. Mark A. Runco i Steven R. Pritzker (London, UK: Academic Press, 2011), 511.

sferę gospodarczą, czego rezultatem było wzmożenie rozwoju techniki i nauki. Między innymi z tego względu XX wiek był to także czas przejścia od gospodarki industrialnej, powtarzalnej, do gospodarki, w której znaczenie nabiera wiedza i nowe, cenne także ekonomicznie wytwory.

Wzrost znaczenia kreatywności można obecnie dostrzec także w biznesie i polityce. Na potrzebę jej stymulacji, rozwoju i stosowania wskazywali m. in. Barak Obama i Angela Merkel¹⁴. Jest zrozumiałe, że kreatywność odgrywa współcześnie szczególną rolę w rozwoju kluczowych dla gospodarki obszarów, takich jak nauka i technika. Wynika to z ich współczesnego powiązania, czego rezultatem było pojawienie się gospodarki innowacyjnej, opartej na tworzeniu nowych produktów (aktualnie przewidywane jest powstanie tzw. gospodarki 4.0¹⁵, polegającej np. na cyfryzacji łańcuchów dostaw między wytwórcami, dostawcami i konsumentami). Istotną rolę odgrywają także przedsiębiorstwa typu start-up; często funkcjonują one w obszarach nazywanych kreatywnymi lub innowacyjnymi, a celem jest tworzenie nowych produktów i usług, które potencjalnie mogą przynieść znaczące zyski ich inwestorom. Ponadto, w związku z procesami robotyzacji i automatyzacji pracy (między innymi za sprawą SI), a także pojawieniem się pytań o „dalsze losy pracy ludzkiej” formułowane są przewidywania, że to właśnie praca wymagająca kreatywności będzie zyskiwała na znaczeniu. Wraz z „kurczeniem się tradycyjnej” gospodarki przemysłowej, wrasta liczba przedsiębiorstw bazujących na innowacjach, co przekłada się na wzrost znaczenia takich zdolności ludzkich, jak krytyczne myślenie, kreacja i zdolność do formułowania nowych idei¹⁶. Zdaniem Richarda Floridy, znaczenie kreatywnych pracowników stale się zwiększa, co nie pozostaje obojętne dla stabilności ich zatrudnienia oraz możliwości znalezienia zatrudnienia. Nie jest to bez znaczenia w kontekście pojawiających się ostatnimi laty kryzysów¹⁷.

Gospodarka jest w swym wymiarze kreatywnym szczególnie związana z osiągnięciami naukowymi i technicznymi. Sądzę, że technika jest jednym z kluczowych obszarów w procesie rozwoju społeczno-kulturowego. Jej przemiany prowadzą nierzadko do prze-

¹⁴ Por. Monika E. Reuter, *Creativity - a Sociological Approach* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015), 6, DOI: 10.1057/9781137531223.0001

¹⁵ Por. Katarzyna Szczułpał-Vieweg, *Gospodarka 4.0. Takiej rewolucji jeszcze nie było* <https://www.forbes.pl/przywodztwo/na-czym-polega-gospodarka-40/t0lj840> [dostęp: 31.07.2020].

¹⁶ Por. World Economic Forum, *The future of jobs: employment, skills and workforce strategy for the fourth industrial revolution*. (Switzerland: World Economic Forum, 2016); Kamil Szymański, „Przyszłość pracy ludzkiej w czasach automatyzacji”, *Transformacje* 2017, nr 1-2 (92-93) (2017): 88–103.

¹⁷ Por. Richard L. Florida, *The Rise of the Creative Class: Revisited* (New York: Basic Books, 2012), VIII.

kształceń w innych obszarach; nowe wynalazki rozszerzają możliwości ludzkiej ingerencji w świat. W tym kontekście jest uderzające, że dotychczas większość badań nad kreatywnością dotyczyła obszarów sztuki i nauki. Pewne wyjaśnienie dla takiego stanu rzeczy podaje Roman Schulz: „Dopóki działalność twórcza w określonej dziedzinie uprawiana jest w niewielkiej skali, z małą intensywnością, bez samowiedzy, w sposób – by tak rzecz – wegetatywny, nie pojawia się w ogóle problem zdefiniowania jej natury jako twórczości”¹⁸. Schulz sugeruje przez to, że choć wynalazki odgrywają istotną rolę w życiu człowieka, to jednak aktywność wynalazców oraz powszechna świadomość ich roli w procesach przekształcania świata mogła pojawić się stosunkowo niedawno. Taką interpretację może potwierdzać fakt, że filozoficzna refleksja nad techniką także wykształciła się stosunkowo późno. Niektórzy filozofowie techniki za moment narodzin filozofii techniki uznają publikację dzieła Ernesta Kappa *Podstawy filozofii techniki (Grundlinien einer Philosophie der Technik)* w 1877 roku, inni zaś moment ten sytuują dopiero w połowie XX wieku¹⁹. Uwzględniając rolę, jaką technika odgrywa w ludzkim życiu, a także fakt niewielkiego zainteresowania tym zagadnieniem w kontekście badań nad kreatywnością, sadzę, że badania prowadzone w ramach tego typu perspektywy stają się zasadne i potrzebne.

Rozwój badań nad kreatywnością może skutkować nie tylko poszerzeniem naszej teoretycznej wiedzy, ale także uzyskaniem narzędzi do pobudzania działań kreatywnych. Niewykluczone, że niektórzy z intelektualistów mogą pytać o zasadność „przyśpieszenia” przemian w wymiarze społeczno-kulturowym, w szczególności w obszarze techniki, która oceniana jest różnie w różnych okresach. Skrajnie negatywnym podejściem do techniki cechowali się w XIX wieku luddyci²⁰, którzy dostrzegali w jej rozwoju szereg niebezpieczeństw, szczególnie możliwość utraty pracy, a przez to i źródła utrzymania. Krytycznym podejściem cechowali się także niektórzy filozofowie techniki w XX wieku, przedstawiciele tzw. humanistycznej filozofii techniki²¹, np. Lewis Mumford, Martin He-

¹⁸ Roman Schulz, *Twórczość: społeczne aspekty zjawiska* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990), 18.

¹⁹ Por. Val Dusek, *Wprowadzenie do filozofii techniki*, tłum. Zbigniew Kasprzyk (Kraków: WAM, 2011), 10; Rafał Lizut, „Techniki filozofia”, w: *Powszechna encyklopedia filozofii. Se - Ż*, red. Andrzej Maryniarczyk i Stanisław Bafia (Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2010).

²⁰ Por. Maciej Kryszczuk, „Neoluddyzm jako kategoria analityczna - próba konceptualizacji”, *Transformacje*, nr 1/2 (2018): 299–338.

²¹ Carl Mitcham uznaje istnienie dwóch tradycji w obrębie filozofii techniki, „humanistycznej filozofii techniki” oraz „inżynierskiej filozofii techniki”, odróżniając je pod względem celów, metod oraz charakteru prowadzonej w nich refleksji. O ile inżynierska filozofia techniki miała na celu analityczną refleksję nad techniką, to humanistyczna filozofia techniki cechowała się głównie etyczną oceną konsekwencji

idegger czy też reprezentanci szkoły frankfurckiej (np. Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse). Rozwój techniki, prowadzący do powstania nowych form produkcji, łączony jest z negatywnymi procesami w kulturze, jak konsumpcjonizm czy hedonizm (wiążą się one np. z produkcją masową). Krytyka techniki formułowana jest także z perspektywy ekologicznej²². Można jednak przyjąć, że taka krytyka nie dotyczy w większości samego rozwoju techniki, lecz raczej tylko niektórych jej wytworów – w ich społecznym i przyrodniczym oddziaływaniu.

Warto jednak pamiętać, że rozwój techniki, choć prowadzi też do skutków negatywnych, ma przed wszystkim efekty pozytywne. Obawy, które formułowali luddyci, dotyczące możliwości utraty pracy na skutek jej stopniowej automatyzacji, występują po dziś dzień – wiążą się z zachodzącym obecnie procesem robotyzacji pracy. Technika prowadzi jednak do powstawania nowych rodzajów pracy, przekształcając ją stopniowo ze żmudnej, monotonnej i powtarzalnej aktywności (np. produkcji fabrycznej) w pracę intelektualną, często określaną mianem kreatywnej. Problemy, jakie rodzi rozwój techniczny (np. wykorzystanie na masową skalę węgla do produkcji energii od czasów rewolucji przemysłowej prowadzi do dewastacji środowiska) także mogą zostać rozwiązane za sprawą techniki (np. poprzez tworzenie urządzeń pozwalających na wytwarzanie energii ze źródeł odnawialnych). Powstanie i rozwój komputerów oraz Internetu doprowadziło do poszerzenia globalnego dostępu do informacji i wiedzy. Technika odgrywa kluczową rolę w wymiarze militarnym oraz gospodarczym. Współcześnie trudno byłoby sobie wyobrazić, że moglibyśmy powszechnie zaakceptować teorię postulującą globalne zahamowanie rozwoju technicznego. Możliwe są jedynie etyczne korekty dotyczące konkretnych jej rozwiązań. Potrzebne stają się przede wszystkim badania nad kreatywnością, które w szczególności biorą pod uwagę znaczenie, rolę i procesy rozwoju w obszarze techniki.

Jak wspominałem, zdaniem Tatarkiewicza termin „twórczość” dopiero w XX wieku zaczęto łączyć z dziedzinami różnymi od sztuki. W tym stuleciu także i psychologowie, rozpoznając coraz wyraźniej konsekwencje możliwości twórczych człowieka, zaczęli się szczególnie interesować kreatywnością. Można uznać, że to wymiar praktyki nakłonił naukowców do podjęcia badań *stricto* nakierowanych na kreatywność. Już to tłumaczy, dlaczego w niniejszej pracy w szczególności odwołuję się do stanowisk

oddziaływania techniki na człowieka, kulturę oraz świat przyrodniczy. Por. Carl Mitcham, *Thinking through Technology: The Path between Engineering and Philosophy* (Chicago, Ill: University of Chicago Press, 1994), 19, 39.

²² Por. Dusek, *Wprowadzenie do filozofii techniki*, 200–205; Ewa Bińczyk, *Epoka człowieka: retoryka i marazm antropocenu* (Warszawa: PWN, 2018).

i teorii z XX i XXI wieku – są to bowiem czasy, gdy rola kreatywności oraz sposób jej postrzegania nabierają nowego charakteru, co nie pozostaje obojętne dla sposobów, jak się ją bada. Współcześnie badania nad kreatywnością podejmuje się w wielu różnych dziedzinach, począwszy od neurofizjologii, a skończywszy na filozofii²³. Już to dowodzi złożoności i wielowymiarowości kreatywności, gdyż to właśnie ta wielowymiarowość sprawia, że różni naukowcy analizują ją na wielu płaszczyznach, nierzadko przybierających również formę badań interdyscyplinarnych. Wzrost badawczego zainteresowania kreatywnością szczególnie dotyczył psychologii, która można pod tym względem uznać za dyscyplinę dominującą. Jak stwierdza R. Schulz: „Jest sprawą bezsporną, że największe zasługi w badaniach nad twórczością ma psychologia. Praktycznie biorąc, wszystko, co wiemy dziś na ten temat, pochodzi od psychologów”²⁴. Z tego względu naukowcy reprezentujący inne obszary, nierzadko odwołują się do wyników badań psychologii, np. w sposobie definiowania kreatywności lub przyjmują pochodzące z psychologii metody jej badania²⁵.

W psychologii początkowo dominowało jednostkowe ujmowanie kreatywności; tj. nakierowanie na analizę twórczych zdolności jednostki oraz jej procesów myślowych prowadzących do generowania nowych idei. Perspektywa ta była „naturalna” dla wersji psychologii zainteresowanej przede wszystkim badaniami nad jednostką i jej psychiką. Ważne jest też – gdy chcemy zrozumieć taką psychologiczną perspektywę – że poszczególne wytwory (wynaalazki, kompozycje, dzieła sztuki, teorie naukowe) kojarzone są najczęściej z konkretnym twórcą, który dzięki swym uzdolnieniom i predyspozycjom je wytworzył. Jak pisze W. Stróżewski: „Proces twórczy rozgrywa się między podmiotem twórczym a wytwarzanym dziełem”²⁶. W miarę postępu tej refleksji, niektórzy z psychologów zaczęli dostrzegać, że próby „jednostkowego” wyjaśnienia kreatywności, odwołującego się do analizy predyspozycji i działań jednostki, napotykały ważne trudności. Takie wytwory powstają wszak w określonym środowisku społeczno-kulturowym, zaś ich wartość poddawana jest weryfikacji przez użytkowników/konsumentów lub odbiorców. Okazało się, że tak jak nie można zanegować roli jednostki w działalności twórczej, tak też nie można wyjaśnić jej sukcesu w oderwaniu od wpływu społeczno-kulturowego. To ważna

²³ Por. Lars Ryhammar i Catarina Brolin, „Creativity Research: Historical Considerations and Main Lines of Development”, *Scandinavian Journal of Educational Research* 43, nr 3 (1999): 260, <https://doi.org/10.1080/0031383990430303>.

²⁴ Schulz, *Twórczość*, 249.

²⁵ Por. tamże, 251.

²⁶ Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, 206.

wskazówka dla dalszego rozwijania społecznego myślenia o kreatywności, którego celem staje się wyjaśnienie wpływu społecznego na kształtowanie jednostkowych predyspozycji i postaw twórczych, a ponadto także rozpoznanie relacji pomiędzy twórczością i jej rezultatami (produktami), a społeczną oceną i akceptacją wytworu.

W niniejszej pracy formułuję tezę, że uwzględnienie zarówno aspektów społecznych, jak i technicznych jest kluczowe dla zrozumienia fenomenu kreatywności (szczególnie współcześnie). Tezę tę uzasadniam dwojako. Po pierwsze, przeprowadzam rekonstrukcję i analizę różnych mniej lub bardziej znanych dwudziestowiecznych i najnowszych stanowisk teoretycznych – z obszaru psychologii, socjologii, filozofii, a także innych obszarów – których autorzy eksponują rolę czynników społecznych i technicznych. Po drugie, wykorzystuję argumenty formułowane w tych teoriach do wykazania bardziej ogólnej tezy, że ludzką kreatywność można zrozumieć tylko, gdy takie czynniki zostaną uwzględnione.

Pierwszym zatem celem pracy jest pokazanie, dlaczego kreatywność powinno się uznawać za fenomen społeczny. Choć indywidualność twórców odgrywa niezwykle istotną rolę, to działają oni w określonych kontekstach społecznych i kulturowych, które nie pozostają obojętne zarówno dla ich indywidualnych predyspozycji, jak i dla możliwości twórczych. Drugim celem badawczym jest pokazanie, dlaczego akurat technika zasługuje na szczególną uwagę w badaniach nad kreatywnością. W pracy będą formułowane także mniejsze, bardziej szczegółowe cele; będą one dookreślane w poszczególnych rozdziałach i podrozdziałach.

Potrzebę bardziej szczegółowej analizy technicznych kontekstów kreatywności można uzasadniać w różny sposób. Najważniejsze argumenty są następujące. Po pierwsze, technika towarzyszy człowiekowi od początków jego istnienia i w tym znaczeniu towarzyszy także ludzkiej kreatywności. Po drugie, technika oparta na naukowym przyrodoznawstwie stanowi niezwykle charakterystyczną cechę cywilizacji zachodniej; począwszy od nowożytności, praktyczne przekształcanie rzeczywistości, jakiego dokonuje człowiek Zachodu, a potem także człowiek w skali globalnej, jest zdominowane poprzez narzędzia oparte na rezultatach nauki. Wreszcie po trzecie, technika jest nie tylko *sposobem* realizowania tych celów, jakie człowiek sobie stawia, jest nie tylko *narzędziem*²⁷.

²⁷ Por. na ten temat Leszek Kopciuch, *Kreatywność a wartości* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2021), 132–34.

Jest raczej także, co współcześnie prezentuje się niezwykle wyraźnie, obszarem, gdzie cele te są konstytuowane; dowodzi tego współczesny transhumanizm.

Właściwą analizę społecznych i technicznych kontekstów kreatywności poprzędzam *Wprowadzeniem*, w którym analizuję: 1) problemy terminologiczne związane z pojęciami „kreatywność”, „twórczość” i „innowacyjność”; 2) problem wielości sposobów rozumienia i definiowania kreatywności; 3) typy badań nad kreatywnością; 4) konsekwencje przyjęcia elitarnego lub egalitarnego rozumienia kreatywności.

Pierwszy rozdział dysertacji poświęcony jest analizie społecznego ujęcia kreatywności w obszarze psychologii. Jego pierwszy podrozdział ma na celu przedstawienie historii rozwoju badań nad kreatywnością, a zwłaszcza zarysowanie przejścia od ujęcia jednostkowego do ujęcia społecznego. W drugim podrozdziale przedstawiam i analizuję zasadność przyjmowania perspektywy społecznej, przy szczególnym uwzględnieniu płynących stąd zysków poznawczych. Badam przyczyny dominacji perspektywy jednostkowej, jak też analizuję przyczyny zamiany tej perspektywy na perspektywę społeczną. Trzeci podrozdział ma na celu przedstawienie i analizę systemowego ujęcia Mihály Csíkszentmihályiego, który jako pierwszy z psychologów przyjął w badaniach nad kreatywnością perspektywę wyłącznie społeczną; w szczególności uwzględniam trzy kluczowe dla jego stanowiska elementy: domenę, pole oraz jednostkę.

Drugi rozdział poświęcony jest społecznemu ujęciu kreatywności w obszarze socjologii. W pierwszym podrozdziale analizuję koncepcje, w ramach których rozpoznane zostały mechanizmy związane z wpływem, jaki na kreatywność wywiera otoczenie społeczno-kulturowe. W szczególności odwołuję się do badań Antoniny Kłoskowskiej oraz Romana Schulza; porównuję je też z ujęciami psychologicznymi, w celu wydobycia podobieństw i różnic. W drugim podrozdziale dokonuję krytycznej refleksji nad stanowiskami tych socjologów, którzy uważają że systematyczne badania nad „socjologią kreatywności” (tj. socjologicznymi badaniami skoncentrowanymi na tym fenomenie) powinny dopiero zostać zapoczątkowane. Trzeci podrozdział ma na celu charakterystykę i analizę systemowego ujęcia sformułowanego przez Toma R. Burnsa, Ugo Corte i Norę Machado. Badacze ci zaproponowali interdyscyplinarny model kreatywności, skoncentrowany na jej wymiarze społecznym. Ich koncepcja stanowi przykład możliwości syntezy badań socjologicznych i psychologicznych. Rozdział drugi zamykają analizy dotyczące społecznego znaczenia osób kreatywnych – jest to przykład odrębnego, ale równie istotnego socjologicznego podejścia do badań nad kreatywnością. Analizuję najpierw

sposób postrzegania osób twórczych przez Floriana Znanieckiego, uzupełniając jego rozważania analizą roli tego rodzaju osób we współczesnej gospodarce; następnie przedstawiam koncepcję „klasy kreatywnej” sformułowaną przez Richarda Floridę.

Trzeci rozdział rozpoczyna analiza kwestii zasadności wyodrębniania kreatywności technicznej. Kreatywność często postrzega się bowiem jako predyspozycję, która manifestuje się na różnych obszarach w „ten sam sposób”. Zarazem wielu współczesnych psychologów postuluje konieczność potrzebę oddzielania różnych form kreatywności. W pierwszym podrozdziale analizuję zatem dwa przeciwstawne stanowiska: pierwsze mówi o ogólnym charakterze kreatywności, drugie broni ścisłego powiązaniu kreatywności z różnymi dziedzinami. Na podstawie przeprowadzonych analiz stwierdzam, że należy wyróżniać różne formy kreatywności, w tym kreatywność techniczną, której charakterystyki dokonuję w dalszej części podrozdziału. W podrozdziale drugim analizuję trzy stanowiska dotyczące mechanizmów rozwoju techniki: 1) technika rozwija się niezależnie od człowieka; 2) za rozwój techniki odpowiadają innowatorzy; 3) rozwój techniki to proces, który zachodzi między twórcami i ich wytworami a odbiorcami dokonującymi szeregu wyborów oraz wywierającymi wpływ na twórcę, co podkreśla społeczny wymiar przekształceń wytworów technicznych. Moje analizy w szczególności koncentrują się na wariancie trzecim; odwołuje się tu do koncepcji SCOT (Social Construction of Technology). W ostatnim podrozdziale dokonuję charakterystyki i krytycznej oceny rozwijającego się i szeroko dyskutowanego obecnie nurtu transhumanistycznego, zestawiając go z badaniami nad kreatywnością.

Główną metodą stosowaną w niniejszej dysertacji jest analiza krytyczna i porównawcza oraz rekonstrukcja tekstu, które mają pomóc w realizacji postawionych w pracy celów. Dysertacja ma charakter teoretyczny. Odwołuję się w niej do stanowisk, które są kluczowe dla analizowanego problemu. Uzasadnienie ich doboru przedstawiam w poszczególnych rozdziałach. W pracy przyjmuję perspektywę występującą w zachodnim kręgu kulturowym, nie uwzględniam ujęć z innych kręgów. Z racji różnych dyscyplin, do których się odwołuję, terminologia i kluczowe pojęcia używane w pracy opierają się, z jednej strony, na rozumieniach proponowanych w tych koncepcjach, ale z drugiej strony, poszukuję ich wspólnych elementów, próbując również w ten sposób uzasadnić celowość badania kreatywności z różnych perspektyw. Praca ma charakter interdyscyplinarny.

Wprowadzenie

1. Rozumienie kreatywności – zagadnienia wstępne

Mimo rozwoju badań nad kreatywnością, tytułowe pytanie wciąż pozostaje zasadne – z racji złożoności kreatywności, jej wielowymiarowości oraz wielości obszarów, na których można dostrzec jej manifestacje. Prowadzono jej analizy w ramach różnych dyscyplin, co skutkowało mnogością ujęć (nierazko zawężonych do konkretnego wymiaru refleksji) i definicji. Dodatkowym źródłem problemów w jej interpretacji jest fakt, że pojęcie to pojawia się coraz częściej w języku potocznym. Terminu „kreatywność” używa się obecnie w odniesieniu do różnych aktywności i obszarów: pracy (kreatywny pracownik, kreatywny zawód); działań nakierowanych na pobudzenie lub intensyfikację posiadanych predyspozycji grupy lub całego społeczeństwa (np. kreatywne programy rozwoju potencjału wybranych grup zawodowych, regionów czy prowadzonych nawet w skali państw narodowych); określonych, indywidualnych predyspozycji jednostkowych, dopuszczając także możliwość ich rozwoju i stymulacji (poprzez szkolenia lub warsztaty z kreatywności)²⁸. Możemy spotkać się z takimi wyrażeniami, jak „kreatywna sprzedaż”, „kreatywny marketing”, „kreatywna księgowość” (przy czym niektóre są negatywne). Gdy jednak bezrefleksyjnie zaczyna się przypisywać kreatywność niepowiązanym z nią aktywnościom i obszarom, rodzi to nie tylko wątpliwości co do sensowności tego typu działania²⁹, lecz prowadzi też do rozmycia jej „właściwego” znaczenia. O obawach związanych z rozmywaniem się sensu kreatywności, właśnie z racji przypisywania jej obszarom, które nie powinny być z nią łączone, pisze pedagog Krzysztof Szmidt³⁰.

Kolejny problem wiąże się z występującym w języku polskim terminem „twórczość”³¹. Kreatywność i twórczość, jak zauważa Szmidt, traktowane są przez niektórych polskich badaczy jako synonimiczne. Zarówno Szmidt, jak i psycholog Edward Nęcka opowiadają się za ich odróżnieniem. Chociaż problem „właściwego” definiowania i używania wskazanych terminów na gruncie polskich badań nad kreatywnością może być

²⁸ Por. Leszek Kopciuch, *Kryzysy, kreatywność i wartości* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2015), 134–135.

²⁹ Por. Wiesława Limont, „Twórczość w aspekcie cyklu życia”, w: *Twórczość - wyzwanie XXI wieku*, red. Eliza Dombrowska i Aleksandra Niedźwiedzka (Kraków: Impuls, 2003), 18.

³⁰ Por. Krzysztof J. Szmidt, *Pedagogika twórczości* (Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007), 52.

³¹ Por. tamże, 80–82.

uznany za jeden z kluczowych, to jednak w kwestii tej nie wykształcił się jeszcze konsensus. W rozwiązaniu wskazanego problemu nie pomaga dodatkowo fakt, że amerykańscy psychologowie, wiodący aktualnie prym w badaniach nad kreatywnością, posługują się najczęściej tylko jednym terminem: „creativity”.

Trzeci problem wiąże się z brakiem jednej ugruntowanej definicji. Przykładowo, Szmidt przywołuje czternaście różnych definicji, formułowanych przez polskich i amerykańskich badaczy³². Różnice wynikają najczęściej z konkretnych, obranych przez nich perspektyw badawczych. Jedni formułują swe definicje z perspektywy wytworu lub procesu, inni jednak nie zgadzają się z takim ujęciem. Dla przykładu Mark Runco, psycholog-kognitywista specjalizujący się w badaniach nad kreatywnością, krytykuje utożsamianie kreatywności z wytworami. Uważa, że kreatywność powinna być utożsamiana z procesem³³. Dodatkowo, jednoznaczna definicja kreatywności utrudnia fakt, że sposoby jej ujmowania zmieniały się na przestrzeni wieków³⁴. Wskazywane problemy pokazują, jak złożonym i trudnym do wyjaśnienia fenomenem pozostaje kreatywność.

Ostatni, czwarty problem związany jest z ujęciami elitarnymi i egalitarnymi. Model elitarny przypisuje kreatywność tylko wybitnym, utalentowanym osobom, które dokonują wkładu w historyczny rozwój określonej dziedziny. Ujęcie egalitarne oznacza z kolei, że kreatywni są wszyscy ludzie, lecz skala ich możliwości twórczych występuje na różnych poziomach, od kreatywności „codziennej” do kreatywności wybitnej.

2. Terminologia: kreatywność, twórczość, innowacja

W języku polskim terminy „kreatywność” oraz „twórczość” są najczęściej ujmowane jako określenie predyspozycji człowieka. Sposób oraz powszechność ich stosowania rodzi problem semantyczny, dotyczący zakresu wskazanych pojęć. Niektórzy badacze

³² Por. tamże, 77–79.

³³ Por. Mark A. Runco, „Creativity as a Dynamic, Personal, Parsimonious Process”, w: *Dynamic Perspectives on Creativity: New Directions for Theory, Research, and Practice in Education*, red. Ronald A. Beghetto i Giovanni E. Corazza, 2019, 182–83.

³⁴ Por. Andrei G. Aleinikov, „Humane Creativity”, w: *Encyclopedia of Creativity*, red. Mark A. Runco i Steven R. Pritzker (London, UK: Academic Press, 2011), 840; Mark A. Runco i Robert Albert, „Creativity Research. A Historical View”, w: *The Cambridge Handbook of Creativity*, red. James C. Kaufman i Robert J. Sternberg (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010), 5, <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511763205>; Schulz, *Twórczość*, 15–16.

uważają te terminy za synonimiczne, inni z kolei dążą do ich oddzielenia. Zarówno filozof Władysław Stróżewski, jak i pedagog Roman Schulz zwracają uwagę na wieloznaczny charakter długo istniejącego i używanego w języku polskim pojęcia „twórczość”³⁵. Problem z jej definicją łączy się też z mnogością powiązań zachodzących pomiędzy nią a obszarami jej manifestacji. Schulz stwierdza: „Sfera zjawisk oznaczanych tym pojęciem leży na pograniczu zainteresowań różnych dyscyplin naukowych: psychologii, socjologii, filozofii, teorii kultury. Być może dlatego jest ona stosunkowo słabo spenetrowana. Kłopoty z pojęciem twórczości przedstawia się czasem tak, jak gdyby ich jedynym źródłem była nasza niekompetencja językowa (...). Nie jest to prawda. Nasze trudności z określeniem natury twórczych tkwią głębiej. Po prostu nie mamy teorii obejmującej taki krąg zjawisk”³⁶.

Nie inaczej jest ze słowem „kreatywność”, zapożyczonym z języka angielskiego. Sposób definiowania poszczególnych, kluczowych pojęć wpływa nie tylko na to, jak są rozumiane, ale ma także znaczenie dla metod prowadzonych analiz. Wśród polskich psychologów zajmujących się kreatywnością nie istnieje obecnie zgoda co do znaczenia i definicji wskazanych terminów³⁷. Dodatkowo, terminy „kreatywność” i „twórczość” współwystępują także z określeniem „innovacyjność”, wykorzystywanym w dyskursie naukowym, artykułach prasowych czy po prostu w biznesie.

W *Słowniku języka polskiego* możemy przeczytać, że termin „kreatywność” oznacza „tworzący coś nowego lub oryginalnego”³⁸. Termin „twórczość” definiowany jest jako: „1. »tworzenie czegoś, zwłaszcza dzieł sztuki«, 2. »ogół dzieł stworzonych przez kogoś, zwykle przez artystę«”³⁹. Można zauważyć, że termin „kreatywność” w tym przypadku odnosi się do osoby realizującej swe predyspozycje twórcze. Z kolei termin „twórczość” przyjmuje formę abstrakcyjnego procesu, co sugeruje słowo „tworzenie” odnoszące się do pewnej formy działania. Ponadto, twórczość łączyć można z rezultatami tego rodzaju aktywności, wytworami działania twórczego. Jak twierdzi językoznawca Mirosław Bańko, terminy „kreatywny” i „twórczy” są synonimiczne (przynajmniej w języku

³⁵ Por. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, 11; Schulz, *Twórczość*, 11.

³⁶ Schulz, *Twórczość*, 11.

³⁷ Por. Maciej Karwowski, „Kreatywność - feeria rozumień, uwikłań, powodów. Teoretyczno-empiryczna prolegomena”, w: *Kreatywność (nie tylko) w klasie szkolnej*, red. Maciej Karwowski i Aleksandra Gajda (Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, 2010), 12.

³⁸ *Słownik języka polskiego*, PWN, hasło: kreatywność. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/kreatywno%C5%9B%C4%87.html> [dostęp: 21.05.2019].

³⁹ *Słownik języka polskiego*, PWN, hasło: twórczość. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/tw%C3%B3rczy.html> [dostęp: 21.05.2019].

ogólnym). Natomiast w odniesieniu do terminów „kreatywność” i „twórczość” taka relacja nie występuje⁴⁰. Nie wyjaśnia on jednak powodów, dlaczego ich oddzielenie jest zasadne.

Biorąc pod uwagę problemy występujące w definicjach na gruncie języka polskiego, warto je porównać z definicjami występującymi w języku angielskim. Jak sądzi Szmidt, w języku angielskim odpowiednikiem polskiego wyrażenia „twórczość” jest „creativeness”⁴¹. Zarówno słownik Webstera⁴², jak i słownik Cambridge⁴³ przy definicji pojęcia „creativeness” odsyłają do terminu „creative”. Sugeruje to, że angielskie terminy odnoszące się zdaniem Szmidta do „twórczości” (*creativeness*) oraz „kreatywności” (*creative*), w języku angielskim są wyrazami synonimicznymi. Jak twierdzi językoznawca i badacz kreatywności Andrei Aleinikov, w języku angielskim rozumienie i definiowanie terminów zmieniało się na przestrzeni dziejów. Termin „creator” w języku angielskim, wywodzący się z łacińskiego *creatus*, zaczął być używany dopiero w XIII wieku. Początki terminu „creative” datowane są na rok 1678 rok, zaś „creativity” dopiero na 1875 rok⁴⁴. Dlatego Aleinikov stwierdza: „Luki pomiędzy datami ilustrują trudności intelektualne związane z przejściem od pojęcia »Stwórca« (od dużej litery) do cechy osobowej wyrażanej w postaci przymiotnika (twórczy/kreatywny), a następnie na kolejny poziom abstrakcji przy rzeczownikach »twórca» (*creativeness*) i »kreator» (*creativity*) jako możliwości bycia twórczym, i ostatecznie ponownie do »stwórcy« (od małej litery), czyli osoby mogącej »tworzyć« to co nowe, niezależnie od posiadanej profesji”⁴⁵. Termin „creative” jest w tym przypadku przymiotnikiem, zaś „creativity” rzeczownikiem.

Problemy z klarownym rozróżnieniem terminów „twórczość” i „kreatywność” mogą być wynikiem przeniesienia terminu „kreatywność” z języka angielskiego do języka polskiego. Przykładowo, książka specjalizującego się w badaniach nad kreatywno-

⁴⁰ Por. Mirosław Bańko. *Kreatywny czy twórczy?* <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/kreatywny-czy-tworczy;1673.html> [dostęp: 21.05.2019].

⁴¹ Por. Szmidt, *Pedagogika twórczości*, 2013, 76.

⁴² Merriam-Webster Dictionary, hasło: creative. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/creativity> [dostęp: 03.06.2019]

⁴³ Cambridge Dictionary, hasło: creative. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/creativity?q=creativity> [dostęp: 03.06.2019].

⁴⁴ Por. Aleinikov, „Humane Creativity”, 840.

⁴⁵ „The gaps between the dates also illustrate the intellectual difficulties of moving from Creator (uppercase) to a characteristic as an adjective (creative), then to the next level of abstract nouns creativeness and creativity, as an ability to be creative and, finally, down to creator (lowercase) as a creative person, regardless of profession”. Aleinikov, tamże, 840.

ścią psychologa Jamesa C. Kaufmana, *Creativity 101*, została wydana w Polsce pod tytułem *Kreatywność* (tłum. Mieczysław Godyń)⁴⁶. W wstępie napisanym przez redaktora naukowego książki, psychologa i pedagoga Macieja Karwowskiego, pojawia się opinia, że terminy „kreatywność” i „twórczość” bywają traktowane jako synonimiczne, choć ich zakres nie pokrywa się w całości⁴⁷. Porównując fragmenty z polskiego i angielskiego wydania książki Kaufmana dostrzegalne są różnice, jak i pewne problemy natury translacyjnej. W oryginalnym wydaniu fragment poświęcony rozumieniu kreatywności brzmi następująco: „Creativity research is much more than a basic definition and the concept of divergent thinking. When I talk about creativity, am I talking about a beautiful piece of art or an ingenious computer program (...). Maybe, instead, I’m talking about how a creative person behaves”⁴⁸. Fragment ten przetłumaczony na język polski brzmi zaś: „Badanie twórczości to coś znacznie więcej niż podstawowa definicja i pojęcie myślenia dywergencyjnego. Czy kiedy mówię o twórczości, to mam na myśli piękne dzieło sztuki, czy też genialny program komputerowy? (...) Może wobec tego przez »kreatywność« rozumiem sposób, w jaki zachowuje się osoba twórcza”⁴⁹. W przytoczonych fragmentach możemy zauważyć, że odpowiednikiem terminu „creativity” jest termin „twórczość”, zaś „creative” odpowiada „kreatywności”. Tłumaczenie to jednak nie pokrywa się z tłumaczeniem tytułu tego dzieła. Podobnie jak sugerowały to definicje zawarte w Słowniku Języka Polskiego PWN, termin „kreatywność” występuje tu w formie cechy osobowej, natomiast „twórczość” odnosi się do wytworów aktywności ludzkiej.

Karwowski proponuje zupełnie inny sposób rozumienia terminów „kreatywność” i „twórczość”. Jego zdaniem, termin „twórczość” powinien odnosić się do zdolności „generowania wytworów oryginalnych i wartościowych”⁵⁰, przy czym twórczość jest tu fenomenem elitarnym. Przypisać ją możemy jedynie tym wytworom, które miały istotne znaczenie w historii. Z kolei termin „kreatywność” odnosi się do cechy ludzkiej, która w tym ujęciu jest bardziej „uniwersalna” i egalitarna – dostępna każdemu człowiekowi w „życiu codziennym”. Karwowski zakłada także, że kreatywność może być stopniowana, przez co najwyższy jej poziom przyjmuje formę twórczości. Dodatkowo kategoria

⁴⁶ Por. James C. Kaufman, *Kreatywność*, tłum. Mieczysław Godyń (Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, 2011); James C. Kaufman, *Creativity 101* (New York: Springer Pub., 2009).

⁴⁷ Por. tenże, *Kreatywność*, 8.

⁴⁸ Tenże, *Creativity 101*, 21.

⁴⁹ Tenże, *Kreatywność*, 29.

⁵⁰ Karwowski, „Kreatywność - feeria rozumień, uwikłań, powodów. Teoretyczno-empiryczna prolegomena”, 13.

kreatywności przynależy jedynie podmiotom, co oznacza, że przypisywanie kreatywności społecznościom, instytucjom, wytworom jest niewłaściwe⁵¹.

Inny sposób odróżnienia tych pojęć proponuje Nęcka: „Twórczość w tym znaczeniu to zdolność osoby do produkowania wytworów, charakteryzujących się koniunkcją dwóch cech: nowości i wartości. Aby uniknąć nieporozumień, związanych z wieloznacznością słowa »twórczość«, coraz częściej używa się w tym przypadku terminu »kreatywność«. Kreatywność przejawia się zwykle w jakiejś formie obserwowalnego zachowania, polegającego na produkcji nowych i wartościowych wytworów”⁵². Nęcka przyjmuje, że kreatywność to cecha osobowa, twórczość zaś przynależy do wytworu⁵³ lub służy do określenia procesu prowadzącego do jego powstania. Zauważa, że niekiedy termin „kreatywność” utożsamiany jest z aktywnością codzienną, zaś twórczość wiązana jest z działalnością „wybitną”⁵⁴.

Szmidt przyjmuje podobny do Nęcki sposób rozróżnienia tych terminów. Definiuje kreatywność jako „zdolność człowieka do w miarę częstego generowania nowych i wartościowych wytworów (rzeczy, idei, metod działania itp.)”⁵⁵. Tak jak Karwowski, Szmidt zaznacza, że: „(...) kreatywny jest lub może być człowiek, nie zaś wytwór czy organizacja społeczna lub produkcyjna. Jeśli pojęcie kreatywności ma mieć sens pedagogiczny, powinno być zarezerwowane do nazywania **zachowań i cech człowieka** (...). W tym znaczeniu kreatywność mogłaby być synonimem postawy twórczej jako trwałej dyspozycji życiowej przejawiającej się w różnorodnych zachowaniach innowatora i odnosiłaby się do personologicznego wymiaru twórczości. W przeciwnym razie może być uznana za termin niczym nie różniący się od twórczości i tworzenia, a posługiwanie się nim w tym znaczeniu będzie mnożeniem niepotrzebnych bytów”⁵⁶. Szmidt zawęża znaczenie kreatywności, uznając ją za cechę dostępną wyłącznie indywidualnym osobom, a nie np. zespołom twórczym. Dodatkowo, jego zdaniem, kreatywność nie jest cechą wrodzoną, lecz można ją formować i rozwijać (np. przez wychowanie lub edukację).

⁵¹ Por. Karwowski, 14.

⁵² Edward Nęcka, *Psychologia twórczości* (Gdańsk: Gdańskie Wydaw. Psychologiczne, 2003), 19.

⁵³ Por. tamże, 13.

⁵⁴ Por. Edward Nęcka, Magdalena Grohman, i Aleksandra Slabosz, „Creativity Studies in Poland”, w: *The International Handbook of Creativity*, red. James C. Kaufman i Robert J. Sternberg (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 273.

⁵⁵ Por. Szmidt, *Pedagogika twórczości*, 2013, 83.

⁵⁶ Tamże, 83.

Choć Szmidt stara się oddzielić twórczość od kreatywności, to zarazem posługuje się terminem „człowiek twórczy”, który definiuje w sposób pokrywający się z jego rozumieniem kreatywności: „Kreatywność to twórczość rozumiana personalnie jako działalność lub postawa człowieka twórczego. W tym sensie oba określenia człowieka – »twórczy« i »kreatywny« – traktuję zamiennie”⁵⁷. Przez to próba odróżnienia obu tych terminów może nie być efektywna. Jeżeli kreatywność rozumie się jako cechę osobową, to aby nie mnożyć pojęć (co Schmidt postuluje), potrzebna byłaby rezygnacja z używania terminu „twórczość” w odniesieniu do osoby. Inaczej, termin „kreatywność” odnosi się wyłącznie do wymiaru osobowego, zaś termin „twórczość” może odnosić się do procesu, wytworu, środowiska jak i wymiaru osobowego. Wydaje się więc, że przeprowadzona przez Schmidta próba odróżnienia obu terminów ostatecznie nie okazuje się skuteczna. Choć rozumienie terminu „kreatywność” zostało przez niego istotnie zawężone, to jednak w kontekście osoby oba te terminy mogą być wciąż stosowane zamiennie, co może budzić wątpliwości.

Potrzeba doprecyzowania terminologii bierze się także stąd, że terminy te występują w oficjalnych dokumentach państwowych i unijnych, a ich rozumienie bywa różnorodne. Przykładowo, w raporcie *Analiza potrzeb i rozwoju przemysłów kreatywnych*⁵⁸, przygotowanym na zlecenie Ministerstwa Gospodarki, możemy zauważyć, że tzw. „sektory kreatywne” definiowane są następująco: „Sektory kreatywne są szeroko rozumiane jako kreatywne przedsiębiorstwa, które są w szczególności zorientowane na rynek, a zajmują się kreacją, produkcją, dystrybucją i/lub rozprzestrzenianiem kreatywnych dóbr i usług poprzez media”⁵⁹. Dostrzec tu można utożsamienie możliwości firmy z potencjałem kreatywności pracowników. Ponadto, definicja ta wychodzi poza aktywność twórczą, włączając w jej ramy także produkcję i dystrybucję, czyli działalność, która nie zawsze musi wymagać kreatywności (np. produkcja masowa istniejącego od dawna wytworu). Z tego względu termin „kreatywność” wychodzi ponad wymiar osobowy, co mogłoby budzić wątpliwości wśród wcześniej przywoływanych badaczy. Pojęcie „sektora kreatywnego” pojawia się także w raporcie *Analiza potencjalnych sektorów kreatywnych Mazowsza – wskazanie 5 najważniejszych sektorów/branż w aspekcie budowania inicja-*

⁵⁷ Tamże, 83.

⁵⁸ Por. Marta Mackiewicz, Beata Michorowska, i Agata Śliwka, „Analiza potrzeb i rozwoju przemysłów kreatywnych” (Warszawa: ECORYS Polska Sp. z o.o, 2009).

⁵⁹ Tamże, 7.

tyw *klastrowych*, który został przygotowany na zlecenie Urzędu Marszałkowskiego Województwa Mazowieckiego⁶⁰. Termin ten wykorzystywany jest także w programach unijnych, czego przykładem może być program Kreatywna Europa⁶¹, mający na celu finansowe wsparcie projektów i instytucji związanych z obszarami kultury lub mediów.

Definityjne odróżnienie kreatywności i twórczości wydaje się potrzebne także dlatego, że złożoność i zasobność pojęcia „twórczość”⁶² prowadzi często do komplikacji związanych z koniecznością doprecyzowania rozumienia tego terminu oraz wskazania kontekstu, w jakim jest on wykorzystywany. Wymagałoby to wypracowania konsensusu wśród naukowców prowadzących analizy nad tym fenomenem. Warto jednak pamiętać, że nawet konsensus w obrębie języka polskiego w zakresie definicji obu pojęć, będzie obowiązywał wyłącznie w ramach tego języka. Amerykańscy psychologowie, wiodący obecnie prym w analizach nad kreatywnością, w dalszym ciągu będą się posługiwali głównie jednym terminem „creative”.

W wypadku terminu „innovacyjność”, jego rozumienie i definicja przysparzają mniej problemów. Choć innowacyjność powiązana jest z kreatywnością lub twórczością, to jej znaczenie nie jest tak uwikłane w konteksty i problemy definityjne i translatorskie. Jak możemy przeczytać w *Cambridge Dictionary*, termin „innovate” definiowany jest jako wprowadzanie zmian lub nowych idei⁶³. Z kolei *Oxford Dictionary* podaje, że termin „innovate” oznacza wprowadzanie zmian w czymś ustalonym, np. poprzez wprowadzenie nowych metod, pomysłów lub produktów⁶⁴. Słownik PWN podaje, iż słowo „innowacja” oznacza „wprowadzenie czegoś nowego; też: rzecz nowo wprowadzona”⁶⁵. Zachodzi tu więc pewne podobieństwo, ale kontekst tych terminów pozostaje inny. O ile kreatywność to tworzenie czegoś nowego (najczęściej przez określonego twórcę lub twórców), to innowacyjność eksponuje aspekt „wprowadzania” lub „wdrażania”. Tego rodzaju rozumienie terminu „innovacyjność” wydaje się także dość powszechne w obrębie nauki, zwłaszcza w ekonomii.

⁶⁰ Por. Sylwia Dudek-Mańkowska, Mirek Grochowski, i Aleksandra Balkiewicz-Żerek, „Analiza potencjalnych sektorów kreatywnych Mazowsza – wskazanie 5 najważniejszych sektorów/branż w aspekcie budowania inicjatyw klastrowych” (Warszawa: AGERON POLSKA, 2012).

⁶¹ Por. *Program Kreatywna Europa, czyli unijne granty na kulturę i sektor audiowizualny*, <https://kreatywna-europa.eu/o-programie/informacje/> [dostęp: 14.06.2019].

⁶² Por. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, 16.

⁶³ *Cambridge Dictionary*, hasło: innovate. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/innovate> [dostęp: 22.05.2019].

⁶⁴ *Oxford Lexico Dictionary*, hasło: innovate. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/innovate> [dostęp: 22.05.2019].

⁶⁵ *Słownik języka polskiego*, PWN, hasło: innowacja. <https://sjp.pwn.pl/sjp/innowacja;2561627.html> [dostęp: 22.05.2019].

Obecny sposób rozumienia „innovacyjności” wywodzi się z analiz przeprowadzonych przez XX-wiecznego austriackiego ekonomistę Josepha Schumpetera⁶⁶ w dziele pt. *Teoria rozwoju gospodarczego*. Twierdzi on, że innowacja jest działaniem prowadzącym do powstania nowego dobra: nowej metody technologicznej, nowego rynku zbytu, nowego źródła surowca (materiału) lub nowej organizacji zarządzania, która to zmiana ma stanowić wynik podjęcia inicjatywy prowadzącej do zmiany przez samego przedsiębiorcę⁶⁷. Nowe elementy pozwalają na zwiększenie konkurencyjności na rynku poprzez obniżenie kosztów, wprowadzenie do sprzedaży nowego produktu, itp. Jak pisze ekonomistka Lidia Kaliszczak: „Innowacja jest postrzegana jako strategiczny instrument służący do budowania i poszerzania zdolności organizacji. Jest kluczem do postępu i rozwoju, jest także źródłem wynalazków we wszystkich sferach życia, społeczności, technologii i administracji”⁶⁸.

Również Runco postuluje konieczność odróżnienia innowacji od kreatywności. Jedną z różnic między nimi polega na tym, że innowacja (w przeciwieństwie do kreatywności) to wdrożenie nowego elementu w określone ramy⁶⁹ (np. w firmie) – element ten nie musi być jednak nowy w szerszym, społeczno-kulturowym wymiarze. Dla przykładu, gdyby pewna firma zmieniła swój sposób produkcji, np. rezygnując z pracowników fizycznych na rzecz robotów, dokonałaby innowacyjnej zmiany w ramach swej organizacji, choć zapewne nie zostałaby to uznane za działanie kreatywne, gdyż praktyka ta jest znana i coraz częściej wdrażana przez inne firmy. Kolejną różnicą wskazywaną przez Runco występuje na poziomie cech łączonych z tymi terminami. Najważniejszą cechą innowacji ma być użyteczność, dopiero później nowość. Główną zaś cechą kreatywności ma być najpierw nowość, dopiero potem użyteczność⁷⁰. Stanowisko to wynikać ma z łączenia kreatywności głównie z działalnością artystyczną, zaś innovacyjności z działalnością ekonomiczną lub techniczną.

Pojęcie innowacji funkcjonuje także w socjologii, np. w badaniach Roberta K. Merton. Termin ten, w jego rozumieniu, nacechowany jest negatywnie, gdyż służy do okre-

⁶⁶ Por. Lidia Kaliszczak, „Kreatywność i innovacyjność w kształtowaniu wartości rynkowej oraz przewagi konkurencyjnej przedsiębiorstw”, *Przedsiębiorstwo i Region*, nr 5 (2013): 80.

⁶⁷ Por. Joseph Alois Schumpeter, *Teoria rozwoju gospodarczego*, tłum. Joanna Grzywicka i Janusz Górski (Warszawa: Państwowe Wydaw. Naukowe, 1960), 103–104.

⁶⁸ Kaliszczak, „Kreatywność i innovacyjność w kształtowaniu wartości rynkowej oraz przewagi konkurencyjnej przedsiębiorstw”, 81.

⁶⁹ Por. Mark A. Runco, *Creativity: Theories and Themes: Research, Development and Practice* (Amsterdam; Heidelberg: Elsevier, 2009), 382.

⁷⁰ Por. tamże, 383.

ślenia aktywności, która charakteryzuje się wykorzystywaniem instytucjonalnie zakazanych środków w celu osiągnięcia istotnych kulturowo celów⁷¹. Merton analizował zachowania przestępcze, których celem było zdobycie środków finansowych, wyznaczających status społeczny. Przez to niektórzy ludzie naruszają istniejące normy i porządek społeczny w celu osiągnięcia swych celów kulturowych. Warto jednak zauważyć, że choć Merton postrzega innowację w sposób negatywny, to w każdym przypadku – zarówno negatywnym, jak i pozytywnym (np. gospodarczym) – innowacja cechuje się zaburzeniem istniejącego ładu, norm i przyzwyczajęń. Naruszając istniejące normy (co zazwyczaj jest wartościowane negatywnie z perspektywy „stałości” systemu społecznego), twórcy mogą zarazem przez to działanie wprowadzać nowe formy aktywności lub produkty w istniejące ramy kulturowe. Innowacja w postaci robotyzacji produkcji jest korzystna dla konsumenta (mniejsze ceny wytworzenia produktu), lecz negatywna dla współczesnego pracownika, który dotąd realizował daną pracę.

Odróżniając kreatywność od innowacyjności, warto również przeanalizować ich znaczenie w kontekście badań ekonomicznych i socjologicznych, gdyż innowacyjność to pojęcie istotne dla obu tych perspektyw. Zdaniem Camerona M. Forda⁷², badania prowadzone w ekonomii i socjologii często nie dotyczą kreatywności (rozumianej jako „powoływanie do istnienia”), lecz innowacyjności (rozumianej jako wdrażanie nowego produktu w ramy kultury/organizacji). David Cropley⁷³ uważa zaś, że innowacyjność jest logiczną konsekwencją procesu twórczego prowadzącego do powstania wytworu (szczególnie w obszarze techniki). Jednak także on oddziela kreatywność od innowacyjności (rozumianej jako wprowadzanie wytworu na rynek lub do użytku społecznego) – choć w złożonym procesie kreatywnym elementy te są powiązane.

W kontekście powyższych rozważań można dostrzec, że choć innowacyjność i kreatywność nie są tożsame, to jednak są ze sobą istotnie powiązane. Nawet jeśli odróżnimy procesy kreatywne od procesów innowacyjnych, czyli procesy twórcze od procesów „wdrażania”, to bez „tworzenia” nie mielibyśmy wytworu, który moglibyśmy wdrożyć w ramy kultury. Z kolei samo wytworzenie produktu wymaga późniejszej jego oceny

⁷¹ Por. Robert K. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, tłum. Ewa T. Morawska, Jerzy Wertenstein-Żuławski i Jerzy Józef Wiatr (Warszawa: PWN, 1982), 205.

⁷² Por. Cameron Ford, „A Theory of Individual Creative Action in Multiple Social Domains”, *The Academy of Management Review* 21, nr 4 (1996): 1112, <https://doi.org/10.2307/259166>.

⁷³ Por. David Cropley, *Creativity in Engineering: Novel Solutions to Complex Problems*. (Burlington: Elsevier Science, 2015), 4–5.

i ewentualnie akceptacji⁷⁴. Choć utożsamianie kreatywności i innowacyjności mogłoby zostać uznane przez niektórych za bezzasadne, gdyż dotyczą one różnych form działania, to jednak zakwestionowania powiązania pomiędzy nimi także jest błędne. Warto zauważyć, że kreatywność ujmowana jest w ramach wielu perspektyw, jednak w badaniach nad nią centralnym elementem analiz pozostaje człowiek jako podmiot twórczy. W przypadku innowacyjności za kluczowy element uznawany jest produkt, zaś analizy poświęcone są np. skutkom, jakie wytwarza jego pojawienie się na rynku lub w sztuce. Tak więc perspektywy badawcze dotyczące tych procesów także różnią się od siebie, co może stanowić argument na rzecz próby ich syntezy w ramach badań społecznych.

Innowacyjność stanowi więc skuteczną aplikację idei, teorii lub produktu w obrębie rynku, organizacji lub środowiska⁷⁵. Choć kreatywność związana jest z działaniami prowadzonymi do pojawienia się nowości, to aktywność mająca na celu umocowanie danego wytworu w sektorze gospodarczym, najczęściej „produktu” na rynku (wśród konsumentów), jest działaniem innowacyjnym. „Innowacja (*innovation*) to wdrożenie nowego lub znacząco udoskonalonego produktu (wyrobu lub usługi) lub procesu, nowej metody marketingowej lub nowej metody organizacyjnej w praktyce gospodarczej, organizacji miejsca pracy lub stosunkach z otoczeniem”⁷⁶. Definicja ta sugeruje, że innowacją możemy nazwać wdrażanie nowych zmian na obszarach o charakterze gospodarczym, np. w firmach. Innowacje mogą przybierać także formy inne niż rozwój i wdrażanie nowości w przedsiębiorstwach. Mogą być także realizowane w wymiarze społecznym, co określane jest mianem „innowacji społecznej”. Termin ten odnosi się do działania prowadzącego do wzrostu społecznego dobrobytu dzięki wdrożeniu określonej nowości⁷⁷. Jak piszą Andrzej Bukowski, Seweryn Rudnicki i Jan Strycharz, za przykłady tego typu innowacji można uznać Internet (zwiększający dostęp do wiedzy), nowy lek (mający po-

⁷⁴ Zagadnienie to jest szeroko dyskutowane w obrębie badań nad psychologią. Por. tamże, 64.

⁷⁵ Por. Kateryna Novikova i Monika Wiśniewska, „Twórczość a innowacja w świetle wybranych koncepcji w naukach społecznych i humanistycznych”, *Journal of Modern Science*, nr 3 (2017): 68–69, <https://doi.org/10.13166/jms/76999>.

⁷⁶ Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju, Wspólnoty Europejskie, i Urząd Statystyczny, *Podręcznik Oslo: pomiar działalności naukowej i technicznej : zasady gromadzenia i interpretacji danych dotyczących innowacji* (Warszawa: Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Departament Strategii i Rozwoju Nauki, 2008), 48.

⁷⁷ Por. Andrzej Bukowski, Seweryn Rudnicki, i Jan Strycharz, „Społeczny wymiar innowacji”, *Zarządzanie Publiczne / Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie*. 2012 (2012): 14.

zytywny wpływ na zdrowie jego użytkowników), jak też program aktywizacji społeczności⁷⁸. Współcześnie termin „innowacja” pozostaje w szczególności związany z obszarem gospodarki i przemysłu, gdzie „nowość” ma służyć osiągnięciu zysku poprzez usprawnienie produkcji (nowe zasady pracy), wprowadzenie nowego produktu (wzrost konkurencyjności) itd. Oznacza to, że ludzka zdolność generowania nowych wytworów (kreatywność) prowadzi do pojawienia się produktu, który w procesie innowacji zostaje zaimplementowany w ramach organizacji, firmy czy środowiska.

3. Wybrane definicje kreatywności

Różne problemy, które pojawiają się, gdy chcemy zdefiniować kreatywność, mogą wyjaśniać, dlaczego jest tak wiele jej definicji. Nie bez znaczenia jest też fakt, że badacze kreatywności reprezentują różne dyscypliny. Wielość definicji występuje też jednak w ramach poszczególnych dyscyplin (np. w psychologii). Szmidt, jak już wcześniej pisałem, przywołuje czternaście różnych definicji kreatywności⁷⁹, co nie oznacza jednak, że wymienia wszystkie, które do tej pory sformułowano. Pierwszy problem związany ze sposobem definiowania kreatywności wyraża się w pytaniu, czy jest ona cechą uniwersalną? (np. czy kreatywność naukowca jest tą samą kreatywnością, jaką posiada kompozytor lub kucharz). Zdaniem Arthura J. Cropleya, australijskiego psychologa, coraz więcej badaczy zgadza się co do tego, że kreatywność należy definiować przez pryzmat określonych obszarów, takich jak sztuka czy nauka⁸⁰. Wychodzi on z założenia, że każdy z obszarów ludzkiej aktywności ma swoją specyfikę i zasady działania. Nie bez znaczenia jest także odmienny charakter wytworów – jak oceniać i zestawiać ze sobą najnowszą sztukę teatralną i nową teorią filozoficzną lub najnowszy model smartfona pod kątem ich kreatywnego znaczenia?

Mnogość definicji sprawiła, że podjęto próbę ich ujednoczenia i uniwersalizacji w ramach tzw. „standardowej definicji kreatywności”⁸¹. Miała być ona w założeniu na

⁷⁸ Por. tamże, 14.

⁷⁹ Por. Szmidt, *Pedagogika twórczości*, 2013, 77.

⁸⁰ Por. Cropley, „Definitions of Creativity”, 513.

⁸¹ Por. Mark A. Runco i Garrett J. Jaeger, „The Standard Definition of Creativity”, *Creativity Research Journal Creativity Research Journal* 24, nr 1 (2012): 92, <https://doi.org/10.1080/10400419.2012.650092>.

tyle ogólna, by wyjaśniać fenomen kreatywność w różnych obszarach ludzkiej działalności. Definicja ta brzmi następująco: „Kreatywność wymaga jednocześnie oryginalności i skuteczności”⁸². Definicja ta może jednak być zbyt nieprecyzyjna, by ujmować niuansy kreatywności na różnych obszarach, jak też oddawać różnorodność powstających w nich wytworów.

W dalszej części przedstawię i przeanalizuję wybrane definicje kreatywności; ich dobór podyktowany jest zarówno renomą badaczy, którzy je formułują, jak i odmiennością samych tych definicji. Wybieram definicje, które są na tyle oryginalne, że warto są porównania z definicją „klasyczną” – w celu pokazania możliwych niuansów. Prezentacja tych definicji ma trzy główne cele. Po pierwsze, pozwoli na wyraźniejsze określenie problemów pojawiających się przy definiowaniu kreatywności. Po drugie, pozwoli na pokazanie występujących między nimi podobieństw i różnic. Po trzecie, umożliwi pokazanie konsekwencji, jakie za sobą pociąga wybór konkretnej definicji. W szczególności przywoływać będę definicje psychologów, gdyż to w psychologii występuje największe zainteresowanie tym fenomenem, co przekłada się, rzecz jasna, na liczbę badań.

Według Teresy Amabile, psycholog i teoretyk zarządzania oraz jednej z prekursorów społecznych badań nad kreatywnością, definicje kreatywności zależą od celów, ze względu na które są formułowane. Formułuje ona dwie definicje, które określa mianem definicji teoretycznej i operacyjnej. Każda z nich spełnia inną funkcję. Pierwsza realizuje „wymóg naukowości”, formułując obiektywne kryteria, które należy spełnić, by móc uznać jakiś wytwór za kreatywny. Druga definicja znajduje zastosowanie w trakcie praktycznych badań nad kreatywnością, wprowadzając subiektywną ocenę „sędziów”, związaną z oszacowaniem tego, czy dany produkt jest kreatywny. Brzmiały one kolejno: 1. „Produkt lub odpowiedź zostaną uznane za kreatywne, gdy (a) są one zarówno nowymi, jak i właściwymi, użytecznymi, poprawnymi lub wartościowymi działaniami związanymi na określone zadanie, jak i (b) proces twórczy jest heurystyczny, a nie algorytmiczny”⁸³. 2. „Produkt lub rezultat jest kreatywny w takim stopniu, w jakim odpowiedni,

⁸² „Creativity requires both originality and effectiveness”. Tamże, 92.

⁸³ „A product or response will be judged as creative to the extent that (a) it is both a novel and appropriate, useful, correct or valuable response to the task at hand, and (b) the task is heuristic rather than algorithmic”. Teresa M. Amabile, *Creativity in Context: Update to The Social Psychology of Creativity* (Oxford: Westview Press, 1996), 35.

niezależni od siebie obserwatorzy zgadzają się co do tego, że jest on kreatywny. Odpowiednimi obserwatorami są osoby posiadające wiedzę dotyczącą domeny, w której produkt został stworzony”⁸⁴.

Obie definicje uzupełniają się. Definicja operacyjna podkreśla znaczenie oceny zewnętrznej wytworu – cecha kreatywności zostaje przypisana pewnemu wytworowi wtedy, gdy oceniający zgadzają się co do zasadności jej przypisania. Kryteria dotyczące tej oceny wskazuje z kolei definicja teoretyczna, wedle której kluczowa w ocenie jest nowość i użyteczność wytworu. Z definicji sformułowanych przez Amabile korzysta Józef Koziółcki⁸⁵, który również dostrzega zasadność wprowadzenia kontekstowych wersji definicji, w zależności od sposobu prowadzonych badań.

Kolejną definicję zaproponował Robert J. Sternberg, amerykański psycholog i psychometra oraz Todd Lubart, psycholog pracujący na Uniwersytecie Paryskim. „Kwalifikujemy jakiś wytwór jako twórczy, jeśli jest on a) nowy i b) stosowny. Te dwa składniki są konieczne w kreatywności. Nowy produkt to taki, który jest statystycznie rzadki – jest różny od wytworów, które inni ludzie są w stanie wytworzyć. (...) Produkt musi także spełniać pewną funkcję – musi być właściwą odpowiedzią na sformułowane pytanie – musi być użyteczny. Istnieje zakres stosowności od minimalnie zadowalającego do pełnego spełnienia stawianych wymogów. Coś, co jest nowatorskie, ale nie pasuje do ram danego problemu, nie jest kreatywne – jest po prostu dziwne (i nieistotne)”⁸⁶. Według Sternberga i Lubarta, sama nowość nie jest wystarczająca. Wtwór powinien spełniać także określone wymogi, jakie obowiązują w obszarze, w ramach którego powstaje⁸⁷.

⁸⁴ „A product or response is creative to the extent that appropriate observers independently agree it is creative. Appropriate observers are those familiar with the domain in which the product was created or the response articulated. Thus, creativity can be regarded as the quality of products or responses judged to be creative by appropriate observers, and it can also be regarded as the process by which something so judged is produced”. Teresa M. Amabile, „Social Psychology of Creativity: A Consensual Assessment Technique”, *Journal of Personality and Social Psychology* *Journal of Personality and Social Psychology* 43, nr 5 (1982): 1002, <https://doi.org/10.1037/0022-3514.43.5.997>.

⁸⁵ Por. Józef Koziółcki, *Koncepcja transgresyjna człowieka* (Warszawa: PWN, 1987), 83.

⁸⁶ We describe a product as creative when it is (a) novel and (b) appropriate. These two elements are necessary for creativity. A novel product is one that is statistically unusual — it’s different from the products that other people tend to produce. A product must also serve some function — it must be an appropriate answer to some question — it must be useful. There is a range of appropriateness from minimally satisfactory to extremely good fulfillment of problem constraints. Something that is novel but doesn’t fit the constraints of the problem at hand is not creative — it’s just bizarre (and irrelevant). Robert J. Sternberg i Todd I. Lubart, *Defying the Crowd: Simple Solutions to the Most Common Relationship Problems*. (New York, NY: Free Press, 1995), 11–12.

⁸⁷ Znaczenie istnienia ram, w jakich mieścić się musi kreatywny produkt analizowana jest chociażby przez Jamesa Kaufmana. Por. Kaufman, *Kreatywność*, 27–29.

Według psychologa Stanisława Popka, nie można uniknąć odwołań do oceny eksperckiej jako istotnego czynnika służącego ewaluacji nowych wytworów. Pisze on: „Najbardziej ogólne definicje twórczości zakładają, że twórczość jest procesem prowadzącym do powstania nowego dzieła, uznanego przez pewną grupę ludzi jako zadowalające lub użyteczne w określonym czasie”⁸⁸. Warto zauważyć, że definicja Popka wprowadza temporalny charakter „cechy twórczości”, przypisanej danemu wytworowi przez określoną grupę ludzi w danym przedziale czasowym. Oznacza to, w jego ujęciu, że cecha kreatywności jest niestała, może być nadawana lub odbierana w zależności od przemian, jakie zachodzą w danej grupie (np. pod względem liczebności, zmiany przekonań lub wartości).

Ostatnia z definicji została zaproponowana przez trzech naukowców specjalizujących się w badaniach nad kreatywnością: Jonathana A. Pluckera (teoretyka rozwoju osobowości z Johns Hopkins University), Ronalda A. Beghetto (pedagoga z Arizona State University) i Gayle’a T. Dowa (psychologa z Christopher Newport University). Ich definicja posiada systemowy charakter, ponieważ zawierają się w niej główne elementy, które zostały rozpoznane jako składowe kreatywności. Uznają oni, że dotychczasowe definicje skupiające się jedynie na „wycinku” obszarów jej występowania wymagają uzupełnienia i proponują następującą definicję: „Kreatywność jest interakcją pomiędzy predyspozycjami jednostki, procesem i środowiskiem, kiedy osoba lub grupa osób stwarza obserwowalny produkt, który jest zarówno nowatorski, jak i użyteczny w określonym kontekście społecznym”⁸⁹. W swej definicji uwzględniają oni nie tylko „standardowe” cechy – jak nowość i użyteczność – lecz uzupełniają je także o dodatkowe elementy, takie jak predyspozycje osobowe, które realizowane są w określonym środowisku społeczno-kulturowym. Dodatkowo zwracają uwagę na możliwość działania twórców w grupie w celu realizacji pewnej idei. Kreatywność w tym ujęciu staje się złożonym zjawiskiem stanowiącym rezultat występowania wielu elementów, zarówno podmiotu-twórcy, jego działania oraz otoczenia, w którym je realizuje. Z racji złożoności, definicja ta nie musi

⁸⁸ Stanisław Poppek, *W kręgu aktywności twórczej* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2015), 18.

⁸⁹ „Creativity is the interaction among aptitude, process, and environment by which an individual or group produces a perceptible product that is both novel and useful as defined within a social context”. Jonathan Plucker, Ronald Beghetto i Gayle Dow, „Why Isn’t Creativity More Important to Educational Psychologists? Potentials, Pitfalls, and Future Directions in Creativity Research”, *Educational Psychologist* 39, nr 2 (2004): 90, https://doi.org/10.1207/s15326985ep3902_1.

być akceptowana przez wszystkich badaczy. Może ona rodzić także pytania, w jaki sposób powinno badać się ową kreatywność, jeśli jest wynikiem interakcji wielu różnych elementów?

Przytoczone definicje pokazują, że choć w wielu z nich występują elementy wspólne (czego dowodzi chociażby istnienie „standardowej definicji”), których zestawianie ze sobą jest nieprzypadkowe. Pierwszym z nich jest „nowość” (choć niektórzy posługują się terminem „oryginalność”). Jak twierdzi Copley, zaraz po II wojnie światowej estetycy zajmujący się problemem kreatywności zgodzili się co do tego, że głównym, stałym elementem definicji kreatywności powinna być właśnie nowość danego wytworu. Nowość, w ujęciu psychologicznym, rozumiana jest jako wywołanie u obserwatora danego wytworu stanu zaskoczenia⁹⁰. Kategoria nowości powiązana jest więc z indywidualnym doświadczeniem jednostki, co może prowadzić do problemów związanych z oceną wytworów. Przykładowo, afrykańska maska sprzedawana w Europie może budzić podziw jako dzieło sztuki, jednak dla osoby żyjącej w jednym z państw w Afryce, może być to zwykły, powszechny przedmiot, który nie wywołuje zaskoczenia. Choć sama kategoria „nowości” również jest uwikłana w różnorodne konteksty, np. czasu, miejsca, stosunku do innego wytworu, to z racji jej powszechnego występowania w definicjach kreatywności można uznać, że jej przyjęcie nie powinno budzić kontrowersji, choć wymagałoby rozwiązania związanych z nowością problemów teoretycznych, np. kwestii relatywności kategorii nowości (coś jest nowe dla X); lub pytanie o to, jak duża musi być skala zmiany (w przedmiocie czy człowieku), by mówić o „nowości”.

Sama kategoria nowości okazuje się jednak niewystarczająca⁹¹. Zawężenie definicji wyłącznie do nowości może bowiem skutkować sytuacją, że obserwator (lub oceniający ekspert) styka się z czymś zaskakującymi, choć nieużytecznym. Zlecając zespołowi inżynierów zaprojektowanie nowego rodzaju samochodu oraz zostawiając im „wolną rękę” w ich twórczych działaniach, moglibyśmy otrzymać zdumiewające rezultaty, jak np. samochód z kwadratowymi felgami i oponami, jeżdżący wyłącznie do tyłu, czy wydający zabawne, piskliwe dźwięki podczas jazdy. Bez wątpienia, tego typu pojazd szybko stałby się przedmiotem zainteresowania opinii publicznej ze względu na swoją oryginalność, jednak ze względu na swoją znikomą użyteczność nie zyskałby uznania konsumentów. Już to pokazuje, że sama nowość nie wystarczy. Z tego względu badacze uzupełniają

⁹⁰ Por. Copley, „Definitions of Creativity”, 512.

⁹¹ Por. Kaufman, *Kreatywność*, 28.

definicje kreatywności o element użyteczności, pozwalający na odrzucanie tego, co „dziwaczne” i niespełniające wyznaczonych celów.

Opisując drugi element kreatywności, różni badacze posługują się różnymi kategoriami. Sternberg i Lubart korzystają z kategorii „stosowności”, Poppek – z pojęcia „użyteczności”, zaś Leszek Kopciuch, filozof podejmujący m.in. aksjologiczną refleksję nad kreatywnością, podobnie jak Nęcka, pisze o „wartościowości”⁹². Dlatego, o ile w stosunku do elementu nowości występuje powszechna zgoda wśród badaczy, to w stosunku do drugiego, dodatkowego, takiego konsensusu już nie ma. Dodatkowo każdy z elementów skutkuje zupełnie innym sposobem ujmowania kreatywności. Przykładowo korzystanie z kategorii „użyteczności” prowadzi do relatywnego ujmowania dzieł, gdyż coś co dla osoby X będzie użyteczne, dla osoby Y już takie być nie musi. Zachęcanie do nabycia autonomicznego samochodu sportowego z niskim zawieszeniem będzie na pewno bardziej skuteczne, jeśli zaoferujemy je osobom mieszkającym na terenach o rozbudowanej i dostosowanej do używania tego pojazdu infrastrukturze drogowej, niż gdybyśmy zaproponowali je osobom zamieszkującym np. tereny Syberii. Nowoczesny samolot może okazać się niewystarczająco atrakcyjnym produktem, jeśli potencjalni kupcy nie mają dostępu do lotniska.

Choć mogłoby się wydawać, że wartościowość, użyteczność czy stosowność są sobie bliskie, to jednak wybór jednego z tych terminów pociąga za sobą dalsze konsekwencje. Przykładowo, w badaniach nad kreatywnością pojawia się kwestia tzw. ciemnej strony kreatywności (*dark side of creativity*)⁹³. Przy uytliarystycznym kryterium użyteczności, za przykład aktywności kreatywnej można uznać wytworzenie przedmiotów budzących wątpliwości moralne; tak było chociażby z bronią atomową. Maria Gołaszewska sugeruje nawet, że także wytwory artystyczne „mogą stać się czynnikiem szkodliwym, że sztuka może oddziaływać niekorzystnie na członków danej społeczności”⁹⁴. Kategoria użyteczności czy przydatności może nie przystawać do kreatywnych wytworów sztuki, które rzadko spełniają powyższe kryteria, w przeciwieństwie do „wytworów” powstających w obrębie nauki czy artefaktów technicznych. Wskazanych problemów można uniknąć, jeśli się przyjmie, że drugim elementem definicji kreatywności powinna

⁹² Por. Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 13; Kopciuch, *Kryzysy, kreatywność i wartości*, 2015, 137.

⁹³ Por. David Cropley, *The dark side of creativity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010); Kamil Szymański, „Wątpliwości wokół wartościowania kreatywności”, *Kultura i Wartości*, nr 24 (2017): 89–106, <http://dx.doi.org/10.17951/kw.2017.24.89>.

⁹⁴ Maria Gołaszewska, *Zarys estetyki : problematyka, metody, teorie* (Warszawa: PWN, 1986), 156.

być „wartościowość”. Jednak w tym przypadku także pojawiają się komplikacje związane z rozumieniem wartościowości, wartościami czy wartościowaniem⁹⁵. Przykładowo, wytwory sztuki mogą zostać uznane za wartościowe za sprawą ich wartości estetycznych, a wytwory techniki wartościowe z racji ich użyteczności praktycznej.

4. Ujęcia badawcze kreatywności

Kolejny problem pojawiający się w badaniach nad kreatywnością związany jest z mnogością sposobów jej manifestacji. Kiedy poprosimy jakąś osobę o podanie przykładu, czym jej zdaniem jest kreatywność, prawdopodobnie uzyskane odpowiedzi będą sugerować, że desygnatami tego pojęcia są wytwory lub osoby. Potoczne ujmowanie kreatywności nie jest ani nieuzasadnione, ani zaskakujące. To właśnie z kreatywnymi wytworami oraz ich twórcami stykają się ludzie najczęściej, np. gdy korzystają z rezultatów twórczej pracy (choćby gdy odwiedzają wystawy artystyczne lub używają najnowszych rozwiązań technicznych). Można uznać to za powszechne doświadczenie, choć wśród teoretyków występują stanowiska zakładające możliwość interpretacji kreatywności jako potencjału, który nie musi być urzeczywistniony⁹⁶. Najczęściej to jednak wytwór decyduje o tym, czy mamy możliwość uznania jakiejś osoby za kreatywną. Współcześnie powstaje także inny jeszcze problem: część z badaczy rozważa przypisanie możliwości twórczych Sztucznej Inteligencji⁹⁷.

⁹⁵ Por. Kopeciuch, *Kreatywność a wartości*, 49–52.

⁹⁶ Por. Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 23–24.

⁹⁷ Stanowisko to wiąże się z toczącą się w przestrzeni naukowej oraz publicystycznej debatą nad rolą rozwoju robotyki i Sztucznej Inteligencji. Dostrzegalna staje się ich stale zwiększająca się rola w procesach przekształcania świata, które niektórzy uznają za autonomiczne w stosunku do człowieka. Szczególne znaczenie mają formułowane w ramach tego dyskursu przewidywania co do pojawienia się silnej Sztucznej Inteligencji, która miałaby posiadać „świadomość”. Przewiduje się, że w przypadku jej zaistnienia sprawcze możliwości człowieka i jego „dominująca rola” ulegną ograniczeniu. Por. Yuval Noah Harari, *Homo deus: krótka historia jutra*, tłum. Michał Romanek (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018); Ray Kurzweil, *Nadchodzi osobliwość: kiedy człowiek przekroczy granice biologii*, tłum. Anna Nowosielska i Eliza Chodkowska (Warszawa: Kurhaus Publishing, 2013); Nick Bostrom, *Superinteligencja: scenariusze, strategie, zagrożenia*, tłum. Dorota Konowrocka-Sawa (Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2016).

Potoczne rozumienie kreatywności (odniesione do wytworów lub ich twórców) nie pozwala na uwzględnienie wszystkich jej aspektów. Obecnie najczęściej przywoływanym sposobem ujmowania kreatywności jest definicja określana mianem 4`P⁹⁸. Zaproponował ją XX-wieczny pedagog Ross L. Mooney⁹⁹, który wskazał cztery obszary, na których można prowadzić analizy kreatywności: 1) kreatywny produkt (*product*); 2) kreatywna osoba (*person*); 3) kreatywny proces (*proces*); 4) kreatywne otoczenie lub środowisko (*press*). Zgodnie z tym ujęciem, kreatywność jest złożonym zjawiskiem, a próby jej wyjaśnienia prowadzone wyłącznie z jednej perspektywy mogą okazać się niewystarczające, choć niektórzy psychologowie, jak np. Runco, dokonują zawężenia kreatywności do wybranego wymiaru (w przypadku Runco – do procesu).

Badania nad kreatywnością podejmuje się także z perspektywy zdolności poznawczych, osobowości jednostki twórczej, stymulatorów rozwojowych oraz wpływu społecznego. Niektórzy psychologowie prowadzą badania nad kreatywnością w ramach trzech paradygmatów: psychometrycznego, psychodynamicznego i eksperymentalnego¹⁰⁰. Z racji powszechności i teoretycznej atrakcyjności klasycznego ujęcia 4`P, do którego odwołuje się wielu współczesnych psychologów kreatywności, jak np. David Cropley (badacz innowacji i kreatywności, specjalizujący się w analizach nad kreatywnością techniczną) czy Arthur J. Cropley, w niniejszej pracy również przyjmuję schemat 4`P jako właściwy sposób rozumienia kreatywności. Perspektywa ta pozwala dostrzec, że kreatywność jest zjawiskiem złożonym, jak też rozpoznać kluczowe, moim zdaniem, elementy ją konstytuujące. W dalszej części pracy dokonam charakterystyki elementów składających się na perspektywę 4`P. W podziale tym wyróżnia się kilka różnych sfer związanych z kreatywnością – podmiotową, przedmiotową, społeczną i procesualną, które wzajemnie się przenikają, pozwalając na ujmowanie i badanie kreatywności z wielu perspektyw. Kolejną zaletą tego podziału jest to, że nie jest on zamknięty. W jego ramach formułowane są nowe ujęcia, czego rezultatem jest np. koncepcja 6`P.

⁹⁸ Termin „4P” występuje w języku angielskim z tego względu, że wszystkie formy jakie może przyjmować kreatywność zaczynają się od litery „p”. Por. Ruth Richards, „Four Ps of Creativity”, w: *Encyclopedia of Creativity*, red. Mark A. Runco i Steven R. Pritzker (London, UK: Academic Press, 2011), 733–42.

⁹⁹ Por. Ross L. Mooney, „A Conceptual Model for Integrating Four Approaches to the Identification of Creative Talent”, w: *Scientific creativity its recognition and development*, red. Frank Barron i Calvin W. Taylor (New York; London: Wiley, 1963), 331.

¹⁰⁰ Por. Seana Moran, „The Roles of Creativity in Society”, w: *The Cambridge Handbook of Creativity*, red. Robert J. Sternberg (New York: Cambridge University Press, 2014), 74.

Wyróżnione w koncepcji 4’P elementy kreatywności mogą wyznaczać kierunki bardziej szczegółowych badań nad jej fenomenem. Pierwszym jest wytwór (idee czy produkty). Według Runco jak i Kaufmana, skupienie się na wytworze to najbardziej obiektywny¹⁰¹ sposób badania kreatywności. Może on polegać na ocenie poziomu kreatywności danego wytworu przez posiadających odpowiednią wiedzę ekspertów (np. wykorzystując ujęcie CAT sformułowane przez T. Amabile). Z nimi wiąże się najczęściej używana definicja kreatywności, sugerująca analizę wytworów jednocześnie nowych i użytecznych.

Drugim elementem kreatywności, wyznaczającym możliwy sposób jej badania, jest wymiar podmiotu – osobowość i cechy świadczące o możliwości kreatywnego działania. Analizy dotyczące podmiotu kreatywnego obejmują charakterystykę „kreatywnej osobowości”, jak też wskazanie istotnych dla kreatywności atrybutów osobowych¹⁰². Badania prowadzone w tym ujęciu dotyczyć mogą analiz cech osobowości, które mogą sugerować zdolność do myślenia kreatywnego, takich jak ekstrawertywność, nonkonformizm, szerokie zainteresowania, pewność siebie czy chęć działania kreatywnego¹⁰³. Przykładowo, dla Sternberga i Lubarta najważniejsze elementy wpływające na kreatywność osoby to: inteligencja, wiedza, środowisko, motywacja i sposób myślenia¹⁰⁴. Amabile sugeruje, że do kreatywności potrzebne są: umiejętności istotne dla dziedziny, umiejętności istotne dla kreatywności oraz motywacja zadaniowa. Dzięki rozpoznaniu cech świadczących o kreatywności lub też sugerujących kreatywne predyspozycje, tego typu osoby już we wczesnym etapie rozwoju mogłyby zostać objęte specjalną „opieką” w celu rozwijania posiadanych przez nie predyspozycji.

Trzecim elementem kreatywności jest proces, który prowadzi do pojawienia się „czegoś nowego”. Teoretycy podejmujący analizy w ramach tej perspektywy starają się zrozumieć mentalne mechanizmy funkcjonujące w momencie podejmowania twórczych

¹⁰¹ Por. Mark A. Runco, Aaron Kozbelt i Ronald Beghetto, „Theories of Creativity”, w: *The Cambridge Handbook of Creativity*, red. James C. Kaufman i Robert J. Sternberg (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010), 24, <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511763205>; Kaufman, *Kreatywność*, 32.

¹⁰² Por. Aleksandra Gruszka i Min Tanh, „The 4P’s Creativity Model and Its Application in Different Fields”, w: *Handbook of the Management of Creativity and Innovation: Theory and Practice*, red. Min Tang i Christian Heinrich Werner (Singapore: World Scientific Publishing Co. Pte Ltd., 2017), 59.

¹⁰³ Por. Gregory J. Feist i Frank X. Barron, „Predicting Creativity from Early to Late Adulthood: Intellect, Potential, and Personality”, *Journal of Research in Personality*. 37, nr 2 (2003): 66, [https://doi.org/10.1016/S0092-6566\(02\)00536-6](https://doi.org/10.1016/S0092-6566(02)00536-6).

¹⁰⁴ Por. Sternberg i Lubart, *Defying the Crowd*.

działań¹⁰⁵; takie analizy często prowadzi się w ramach studiów z zakresu kognitywistyki¹⁰⁶. Refleksji poddawane są mechanizmy poznawcze, pozwalające odróżnić myślenie twórcze od myślenia nie-twórczego, jak też rola procesów świadomych i nieświadomych. Tego typu analizy są niezwykle trudne, gdyż wymagają badań prowadzonych w długich odcinkach czasu (miesiącach, latach), najczęściej za pomocą wywiadów lub obserwacji działalności badanych twórców. Niewykluczone jednak, że rozwój techniki przyczyni się w przyszłości do znacznego rozwoju tego typu obserwacji, np. dzięki rozwojowi urządzeń do EEG. Jednak nawet wtedy twórcy musieliby pozostawać pod ciągłą obserwacją, gdyż „proces kreatywności” jest procesem niezwykle skomplikowanym, przebiegającym czasem na poziomie podświadomości.

Jeden z najczęściej przywoływanych i modyfikowanych schematów procesu kreatywnego został zaproponowany przez Grahama Wallasa, brytyjskiego pedagoga, psychologa, politologa oraz działacza społecznego i politycznego, działającego na przełomie XIX i XX wieku. Schemat ten składa się z czterech faz: „przygotowanie”, „inkubacja”, „iluminacja” i „weryfikacja”¹⁰⁷. Najważniejszy element, iluminacja, ma być momentem „narodzin” nowej idei. Iluminacji nie można przewidzieć, jej pojawienie się nie ma charakteru intencjonalnego. Ośnienia możemy doznać w trakcie spaceru, oglądania filmu czy nawet w czasie kąpieli. Stąd uchwycenie tego istotnego momentu jest tak trudne. Właśnie ten moment, prowadzący do generowania nowych idei, stanowi kluczowy punkt badań nad kreatywnością w ramach elementu procesu. Analizy dotyczące procesu mogą dotyczyć zarówno procesu kognitywnego, myślowego generowania nowych idei (np. poprzez myślenie dywergencyjne), ale także, jak postaram się dalej wykazać, mogą ujmować proces już nie w wymiarze jednostkowym i psychologicznym, lecz jako działanie realizowane w wymiarze społecznym.

Czwarty element kreatywności to środowisko; wiąże się z nim kolejny możliwy sposób analiz kreatywności – badania wpływu środowiska na twórczość. Mogą być one prowadzone zarówno z perspektywy psychologii społecznej, jak i pedagogiki, kulturoznawstwa czy socjologii. W porównaniu do badań dotyczących produktu, procesu czy osoby, badania dotyczące wpływu środowiska pojawiły się stosunkowo późno, gdyż

¹⁰⁵ Por. Runco, Kozbelt i Beghetto, „Theories of Creativity”, 24.

¹⁰⁶ Por. np. John R. Hayes, *Cognitive Processes in Creativity* (Berkeley, 1990); Keith Sawyer, „The Cognitive Neuroscience of Creativity: A Critical Review”, *Creativity Research Journal* 23, nr 2 (2011): 137–54, <https://doi.org/10.1080/10400419.2011.571191>; James C. Kaufman i John Baer, *Creativity and Reason in Cognitive Development* (Cambridge University Press, 2006).

¹⁰⁷ Por. Runco, *Creativity*, 19.

długo uważano, że kreatywność można w pełni wyjaśniona przez pryzmat podmiotu¹⁰⁸. Obecnie jednak tego typu perspektywa zyskuje na wadze, ponieważ – jak podkreśla Runco – uświadomiono sobie znaczący wpływ środowiska na kreatywność¹⁰⁹. Zauważono, że środowisko, w którym przebywają, rozwijają się i działają twórcy może mieć istotny wpływ – zarówno pasywny, jak i aktywny – na ich wytwory oraz ich kreatywne postawy czy działalność – zarówno jako stymulatory, jak i jako „hamulce”. Zagadnienie to będzie jedną z głównych kwestii analizowanych w niniejszej pracy.

Warto zaznaczyć, że koncepcja 4`P jest wciąż rozwijana poprzez dodawanie do kolejnych „P”. Nowym elementem wprowadzonym do tego ujęcia jest na przykład element perswazji (*persuasion*). Taką modyfikację zaproponował psycholog Dean Simon-ton. Perswazja kreatywna jest zdolnością do wpływania poprzez nowe idee czy też produkty na świadomość odbiorców, którzy poprzez styczność z tego typu wyjątkowymi wytworami mogą przypisać danym twórcom posiadanie wyjątkowych zdolności¹¹⁰. Inną perspektywą jest zaproponowana przez Runco możliwość analiz kreatywności jako pewnej formy potencjału (*creative potentials*)¹¹¹. Stawiana jest ona przez Runco w opozycji do poprzednich pięciu ujęć, które określa on mianem kreatywnych działań (*performances*). Jego zdaniem, klasyczna koncepcja 4`Ps, powiększona o element perswazji (do 5`P), nie wyczerpuje możliwych ujęć kreatywności. Nowe ujęcie miałyby na celu rozpoznawanie kreatywnego potencjału wśród młodzieży, który może znaleźć realizację w dorosłym, twórczym życiu. Badaniom poddawani byłiby uczniowie oraz studenci, w celu rozpoznania, jakie predyspozycje i cechy mogą świadczyć, że dana osoba osiągnie w przyszłości sukces twórczy. Rozpoznanie potencjału mogłoby sygnalizować konieczność podjęcia konkretnych działań, np. otoczenia danej osoby specjalną opieką lub zmiany sposobu jej nauki, co w większym stopniu stymulowałoby niezależne, twórcze myślenie.

Konkludując dotychczasowe analizy, badania nad kreatywnością stanowią wyzwanie nie tylko z racji złożoności i wieloaspektowości tego fenomenu, lecz także z racji mnogości sposobów ujmowania kreatywności przez różnych badaczy, którzy reprezentują różne obszary analiz. Nęcka i Popek uważają, że pojęcie kreatywności powinno być zarezerwowane dla posiadanej przez człowieka predyspozycji do tworzenia. Jeśli jednak

¹⁰⁸ Por. Moran, „The Roles of Creativity in Society”, 77.

¹⁰⁹ Por. Runco, *Creativity*, 154.

¹¹⁰ Por. tamże, 248.

¹¹¹ Por. Mark A. Runco, „Creativity and Education”, *New Horizons in Education* 56, nr 1 (2008).

akceptujemy stanowisko 4`P, mylące mogłoby być przyjęcie, że produkt, proces i środowisko są twórcze, natomiast człowiek już jest kreatywny (chyba, że ma to na celu specjalne wyróżnienie właśnie tego elementu). W ramach stanowiska przyjętego przeze mnie w pracy zakładam jednak, że środowisko jest równie istotne, jak jednostka twórcza. Za interesujące można uznać stanowisko Karwowskiego, gdyż wprowadza on mechanizm oceny i odróżnienia dzieł twórczych od kreatywnych, a mechanizm ten jest jednym z najistotniejszych w kontekście społecznych badań nad kreatywnością.

Z tego względu proponuję odrębne ujęcie kreatywności i twórczości. Z racji stosunkowej nowości terminu „kreatywność”, a także wielości znaczeń, jakie przypisują mu różni teoretycy, sądzę, że pojęcie to jest obecnie bardziej plastyczne niż utrwalone w języku polskim pojęcie „twórczość”. Możliwe jest zachowanie dotychczasowego znaczenie pojęcia „twórczość”, które łączone jest z poszczególnymi elementami kluczowymi dla tej działalności, jak proponuje Stróżewski¹¹². Posługuje się on takimi terminami, jak twórcze wytwory, twórczy proces i twórcza dyspozycja jednostki, nie uwzględniając jednak aspektu społecznego, choć element ten również mógłby być dodany jako twórcze środowisko lub środowisko stymulujące twórczość. Sądzę, że zasadne jest przyjęcie tego rodzaju powiązania terminu „twórczość” ze szczegółowymi elementami aktywności twórczej. Tym sposobem, pojęcie kreatywności zostaje zarezerwowane dla mówienia w sposób „całościowy” o tym fenomenie, w sensie uwzględniającym wszystkie znane (i rozpoznane jako kluczowe) dotychczasowo elementy. Oznacza to, że nie mówilibyśmy o twórczości „jako takiej”, lecz o kreatywności „jako takiej”, w której zawierają się poszczególne, twórcze elementy. Mówiąc o kreatywności nie wykluczalibyśmy żadnego z elementów istotnych dla tego fenomenu, termin ten miałby charakter systemowy.

Formułując takie rozumienie kreatywności, w pracy przyjmuję także definicję, którą zaproponowali Plucker, Beghetto i Dow; definicja ta stwierdza, że „kreatywność jest interakcją między predyspozycjami jednostki, procesem i środowiskiem, kiedy osoba lub grupa osób wytwarza obserwowalny produkt, który jest zarówno nowatorski, jak i użyteczny w określonym kontekście społecznym”. W ramach tego stanowiska, przykładowe zdanie „psychologowie zajmują się badaniem kreatywności” oznaczałoby nie tylko to, że zajmują się oni analizami interakcji między rozpoznanymi elementami, ale także, że w ramach tych analiz prowadzi się syntetyczne analizy wszystkich kluczowych ele-

¹¹² Por. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, 16.

mentów, które mają znaczenie dla zrozumienia kreatywności. Z kolei tytuł niniejszej dysertacji wskazywałby, że badania dotyczą kreatywności jako złożonego fenomenu, jednakże koncentrują się na tym istotnym elemencie, jakim jest wpływ społeczny. Również w tym sensie, skupiają się na szczególnym rodzaju kreatywności (w tym kontekście rozumianej jako „całokształt” obszarów twórczej działalności człowieka), jaką jest kreatywność techniczna.

5. Egalitarne i elitarne ujęcia kreatywności a perspektywa badawcza

Ostatnim z zagadnień, które wymaga zarysowania już na wstępie, jest pytanie o to, komu należy przypisywać kreatywność? Pytanie to można postawić także w inny sposób: czy kreatywność jest cechą wyjątkową, czy też jest dostępna dla wszystkich? Według K. Szmidta, jest to jedno z najważniejszych pytań w badaniach nad kreatywnością¹¹³. Część z psychologów przyjmuje, że zdolność kreatywności dostępna jest wszystkim ludziom. Inni uważają, że kreatywność powinno się przypisywać tylko nielicznym, wyjątkowym twórcom, którzy mają znaczące dokonania i wywierają wpływ na przekształcenia w obrębie kultury. Każda tych z perspektyw znacząco wpływa na sposób definiowania kreatywności, a także na możliwe perspektywy teoretyczno-badawcze. W literaturze przedmiotu występuje szereg określeń: twórczość przez małe „t” i duże „T”¹¹⁴ (posługują się nim badacze używający pojęcia twórczość – w odniesieniu do kreatywności analogicznie mówilibyśmy o kreatywności przez małe „k” lub duże „K”). Niektórzy badacze, jak Runco czy psycholożka edukacji Ruth Richards, określają te ujęcia mianem kreatywności codziennej i wybitnej (*everyday and eminent creativity*)¹¹⁵. Polscy psychologowie posługują się także terminami „kreatywność elitarna” i „kreatywność egalitarna”¹¹⁶. Jeszcze inną kategorię proponuje Margaret Boden, która wyróżnia kreatywność-P (*P-creativity*): ta zaś oznacza kreatywność psychiczną, badaniami której zainteresowani są w szczególności psychologowie. Wyróżnia także kreatywność-H (*H-creativity*), czyli

¹¹³ Por. Szmidt, *Pedagogika twórczości*, 2007, 69.

¹¹⁴ Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 19.

¹¹⁵ Runco, *Creativity*, X; Ruth Richards, „Everyday Creativity”, w: *Encyclopedia of Creativity*, red. Mark A. Runco i Steven R. Pritzker (London, UK: Academic Press, 2011), 683–87.

¹¹⁶ Edward Nęcka, *Psychologia twórczości* (Gdańsk: Gdańskie Wydaw. Psychologiczne, 2003), 19.

kreatywność historyczną¹¹⁷, którą zainteresowani są badacze przyjmujący szerszą, społeczno-historyczną perspektywę.

Przy egalitarnym charakterze kreatywności, kreatywne postawy i zachowania można obserwować np. wśród ludzi robiących zakupy, sprzątających w domu, naprawiających samochód. Takie zachowania są dostępne prawie dla wszystkich, choć nie wszyscy nieustannie z nich korzystają. Nauczyciel pokazujący uczniom, w jaki sposób zapamiętać najważniejsze informacje z trudnego do opanowania obszaru, również może dokonać tego w sposób kreatywny. Według Runco, kreatywność wpisana jest w życie człowieka, przez co mnogość ludzkich działań ma charakter kreatywny¹¹⁸. Oznacza to jednak, że wyznacznikiem i punktem odniesienia dla oceny kreatywności staje się jednostka. Nie znaczy to, że każda działalność człowieka wykazuje taką samą kreatywność – badacze przyjmujący perspektywę egalitarną, np. Nęcka czy Szmidt, uznają, że są różne poziomy kreatywności¹¹⁹. Kreatywność nauczyciela może nie być równa kreatywności Mozarta czy Leonarda da Vinci, choć sposób przekazywania wiedzy uczniom może być kluczowy dla ich dalszego rozwoju. Psychologowie i pedagogowie często przyjmują tę perspektywę, gdyż pozwala ona uznać, że każdy człowiek jest kreatywny (tak jak każdy jest inteligentny), choć w różnym stopniu; zasadne stają się wtedy próby rozwoju tej predyspozycji. Niektórzy z badaczy twierdzą wręcz, że tylko koncepcja egalitarna jest zasadna, gdyż nie ma dowodów na istnienie kreatywności elitarniej (kreatywności przez duże „K”)¹²⁰.

W ujęciu elitarnym przyjmuje się, że cechę kreatywności powinno się przypisywać jedynie tym wytworom i ich twórcom, których określone grono ekspertów uznało za wybitnych, tj. którzy przyczynili się do istotnych zmian i przekształceń w kulturze lub jakimś jej wybranym obszarze – np. w sztuce, nauce. Perspektywa ta w większym stopniu łączy się ze sferą społeczną, gdyż rozpoznanie „wybitności” wytworu lub jego twórcy dokonywane jest w wymiarze społecznym – a przez to status wytworu i jego twórcy zmienia się (np. zyskuje powszechne uznanie). Rozpoznanie „wybitności” musi być dokonane „z zewnątrz”, tj. przez określoną grupę społeczną, która posiada do tego predyspozycje. Ich ocena może podlegać także weryfikacji ze strony kolejnych pokoleń. Predyspozycja

¹¹⁷ Margaret A. Boden, „Creativity in a Nutshell”, w: *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, red. Margaret A. Boden (Florence (Kentucky): Routledge, 2005), 2.

¹¹⁸ Runco, *Creativity*, X.

¹¹⁹ Por. Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 19–20; Szmidt, *Pedagogika twórczości*, 2007, 70.

¹²⁰ Por. Peter Merrotsy, „A Note on Big-C Creativity and Little-c Creativity”, *Creativity Research Journal* 25, nr 4 (2013): 474.

do kreatywności w tym kontekście staje się dostępna jedynie dla ograniczonej liczby osób. Przykładem rozpoznania tego rodzaju osób jest np. przyznanie Nagrody Nobla. Warto jednak zauważyć, że sama Nagroda Nobla, uważana za jedną z najbardziej prestiżowych form uhonorowania działalności twórczej, posiada swoje znaczenie dzięki powszechnej zgodzie co do jej statusu. Jeśli doszłoby w jakikolwiek sposób do utraty posiadanego przez nią znaczenia, to przestałaby być wyznacznikiem wybitności, mimo że mogłaby w dalszym ciągu być przyznawana. Koziński, w odniesieniu do wybitnych twórców stosuje termin „osoby długiego trwania”¹²¹. Wprowadza to kontekst historyczny, gdyż jedną z najważniejszych form upamiętnienia działalności twórców jest podtrzymywanie pamięci o nich i ich dokonaniach. Thomas Carlyle, XIX-wieczny szkocki historyk i filozof, pisał: „historia tego, czego ludzkość w tym świecie dokonała, jest w gruncie rzeczy historią wielkich ludzi, którzy na to pracowali”¹²².

Nieoczekiwaną konsekwencją koncepcji elitarniej jest możliwość zakwestionowania kreatywności wśród dzieci¹²³ (czego dokonuje np. M. Csikszentmihályi). Takie podejście spotka się z poważną krytyką, np. ze strony pedagogów lub psychologów¹²⁴. Dokładniejsze analizy stanowiska Csikszentmihályiego pokazują, że choć kategoria kreatywności zostaje zarezerwowana dla wybitnej działalności człowieka w wymiarze kulturowym, to nie neguje on, że inne osoby mogą zostać uznane np. za pomysłowe. Mało prawdopodobne jest jednak, by dzieci były zdolne do wkładu na tyle istotnego, że prowadziłby on do przekształceń w obrębie danej dziedziny (np. w fizyce czy filozofii), z racji braku odpowiedniej wiedzy. W ujęciu Csikszentmihályiego, dzieci mogą przejawiać „pomysłowe” zachowania, np. podczas zabaw, jednakże ich działalność występuje w małej skali (w grupie rówieśników lub rodziny), przez co nie przekłada się na rozwój kultury.

Przyjmując stanowisko egalitarne, można by uznać, że kreatywność jest na tyle istotnym i wartościowym elementem (niezależnie od osiąganego rezultatu – tj. poziomu wytworu), że sama w sobie uzasadnia potrzebę prowadzenia nakierowanych na nią badań. Takie podejście występuje w humanistycznych nurtach psychologicznych badań nad kreatywnością¹²⁵; do takiego nurtu Szmidt zalicza psychologa Abrahama Masłowa, według którego kreatywność ma charakter autoteliczny: cenny jest sam proces, bez względu na

¹²¹ Józef Koziński, *Transgresja i kultura* (Warszawa: Żak, 2002), 230.

¹²² Thomas Carlyle, *Bohaterowie*, tłum. Mariusz Nieroda (Kraków: Zielona Sowa, 2006), 5.

¹²³ Por. Mihaly Csikszentmihályi, „Culture, Time, and the Development of Talent”, w: *The Systems Model of Creativity*, red. Mihaly Csikszentmihályi (Claremont: Springer, 2016), 27–30.

¹²⁴ Por. Szmidt, *Pedagogika twórczości*, 2007, 71; Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 20.

¹²⁵ Por. Szmidt, *Pedagogika twórczości*, 2007, 69.

rezultat¹²⁶ manifestujący się w świecie kulturowym. Tym sposobem Maslow kwestionuje znaczenie mechanizmu oceny społecznej, co można też uznać za zakwestionowanie samej kreatywności elitarniej.

Aby ocenić takie podejście, odwołam się najpierw do propozycji formułowanych przez Leszka Kopciucha, który zwraca uwagę na specyficzną wartość działania kreatywnego i daje temu wyraz formułując mocną i słabą wersję imperatywu kreatywistycznego: „Postępuj zawsze tak [– w wersji mocnej. „Postępuj jak najczęściej tak” – w wersji słabej – K. Sz.], by sposób twojego postępowania zawierał także elementy nowości – zarówno po stronie sposobu działania, jak i celu, ale zarazem tak, by cel twojego postępowania dał się dostatecznie uzasadnić również przez rozum nieinstrumentalny”¹²⁷. Zdaniem Kopciucha, niewłaściwym jest postrzeganie aktywności twórczej wyłącznie z perspektywy celu, czego źródła upatruje już w podziale zaproponowanym przez Arystotelesa na to, co autoteliczne i to, co instrumentalne¹²⁸. Zauważa, że wiele celów jest rozciągniętych w czasie, przez co proces twórczy może zachodzić poprzez realizację „mniejszych” celów, prowadzących do uzyskania ostatecznego zamysłu. Podobne stanowisko przyjmuje także Hans Joas¹²⁹. W tym sensie, w toku działania niektóre z celów mogą zostać rozpoznane i uświadomione sobie przez twórcę dopiero w toku realizacji zaplanowanego już działania.

Kopciuch akcentuje również autoteliczną wartość samego działania kreatywnego, nie odmawiając jednak, jak Maslow, roli oraz znaczenia celowi, a więc i wytworowi. Kreatywność wartościowana jest tu z perspektywy aktywnego podmiotu, który zarazem realizuje swe predyspozycje do działania twórczego, jak i sam zwrotnie siebie zmienia – np. napisanie dzieła literackiego sprawia, że dany twórca rozwija swoje zdolności pisarskie (czy nawet staje się pisarzem). Wartościowe może być także działanie samo w sobie. Jak pisze Kopciuch: „Wartość instrumentalna (wartości instrumentalne) nie wyczerpuje jednak całej aksjologicznej strony działania. Po pierwsze, można podać przykłady sytuacji, w których wartości instrumentalne usamodzielniają się i nabierają charakteru autotelicznego. Wartość twórczego działania Mozarta nie redukuje się do bycia fundamentem wartościowego obiektu (powstającego w efekcie tworzenia), ma bowiem takie walory, jak wirtuozeria lub błyskotliwość, a te odbieramy jako cenne same w sobie”¹³⁰.

¹²⁶ Por. Abraham Maslow, „The creative attitude”, *The Structurist* 3, 1963, 4–10.

¹²⁷ Kopciuch, *Kryzysy, kreatywność i wartości*, 2015, 186.

¹²⁸ Por. tamże, 148.

¹²⁹ Jego koncepcję analizuję w drugim rozdziale.

¹³⁰ Kopciuch, *Kryzysy, kreatywność i wartości*, 2015, 166.

Twierdzi, że dzięki wyabstrahowaniu tych istotnych elementów, jesteśmy w stanie dostrzec wartość poszczególnych składowych kreatywności.

Akceptując stanowisko Kopciucha, akceptujemy zarazem znaczenie zarówno aktu, jak i celu (co może być w ramach ujęcia psychologicznego określane mianem produktu). Choć podkreśla on występującą niekiedy płynność celów, to jednak, jak twierdzi, aby widzieć kreatywność jako aktywność sensowną, musi być ona myślana w ramach struktury „środek-cel”¹³¹. Każda aktywność twórcza wymaga dobrania odpowiednich środków oraz taktyki, która pozwoli na osiągnięcie twórczego sukcesu. Przykładowo, napisanie doktoratu wymaga zdobycia odpowiedniej wiedzy, umiejętności krytycznej analizy oraz warsztatu pisarskiego. Jednak w odniesieniu do stanowiska Masłowa możemy spytać, czy wartościowe jest sam proces i doświadczenie pisania doktoratu, czy też finalne dzieło które zostanie poddane ocenie? Gdybym w trakcie pisania napotkał trudności związane z jego ukończeniem, to czy sam fakt tego, że byłem uczestnikiem studiów III stopnia, jak i tego, że doktorat został przeze mnie niemalże ukończony (lub został ukończony, jednak uznałem, że jest to wystarczające osiągnięcie, nie decydując się na rozpoczęcie procedury recenzyjnej), cały proces studiów byłby wartościowany tak samo, jak w przypadku tych osób, które obroniły swoje dysertacje? Czy potencjalny pracodawca podczas rekrutacji doceniłby sam fakt podjęcia próby i wysiłku, czy też nie uwzględniłby on tego z racji braku „finalizacji” w postaci pozytywnej obrony i uzyskania stopnia doktora? W tym kontekście wydaje się, że sam fakt aktywności jest niewystarczający. Dodatkowo, dochodzi tu istotny mechanizm oceny doktoratu, przebiegający w wymiarze społecznym, który ma na celu „odsianie” teorii, które nie mogą zostać zaakceptowane (pseudoteorie lub teorie spiskowe).

Warto także zwrócić uwagę na rozpoznane przez Kopciucha dwa warianty nowości (tak istotnej dla kreatywności) w wymiarze działalności twórczej: nowość może występować zarówno na poziomie celu (produktu), jak i na poziomie jego realizacji¹³². Możliwa jest sytuacja, że realizacja jest nowatorska, choć produkt nie jest nowy. Wyobraźmy sobie bowiem, że rzeźbiarz tworzący od lat te same figury, pod koniec życia zaczyna eksperymentować z różnymi technikami ich wykonywania (np. rezygnuje on z obróbki ręcznej na rzecz mechanicznej), jednakże rezultaty zawsze wyglądają „identycznie”. Nieoczekiwanie rzeźbiarz umiera. Skutkiem tego, odbiorcy jego wcześniejszych dzieł nie są w stanie dotrzeć do nowości występującej w jego wytworach które po sobie pozostawił,

¹³¹ Por. tamże, 149.

¹³² Por. tamże, 150.

przez co nie mogą przypisać im elementu twórczości. W tym sensie, element, jakim jest produkt dostępny dla innych osób, jest kluczowy w ramach społecznego ujęcia kreatywności. Dlatego: „Wartości [działania – K. Sz.] te mają zasadniczo charakter niesamoistny, gdyż są oparte na fundamencie wartości przysługujących internowanemu celowi działania. Innymi słowy, działanie jest wartościowym instrumentem ze względu na wartościowość swojego celu”¹³³.

Możemy dostrzec także znaczenie rozwoju predyspozycji do dalszej działalności twórczej. Przykładowo, twórca tworząc produkty których w założeniu nie ma na celu poddania ocenie społecznej (ćwicząc kunszt w domu lub pracowni) jednocześnie rozwija swe umiejętności, które jednak powinny znaleźć ujście w pewnym produkcie, skierowanym do odbiorców. W ramach społecznego ujęcia kreatywności, umiejętności twórcy stają się cenne dla społeczeństwa dopiero wtedy, gdy zostaną wykorzystane do wytworzenia określonego produktu. Zakładając nawet, że predyspozycja do wybitnego, kreatywnego działania może być przez nas rozpoznana i oceniona¹³⁴ (np. w badaniach kognitywnych rozpoznających określone procesy myślowe), nie implikuje to, że osoba będzie te predyspozycje realizowała. Odwołam się tu do obserwacji Simontona. Podaje on przykład felietonistki Marilyn vos Savant, która według Księgi Rekordów Guinnessa ma najwyższe IQ na świecie (228)¹³⁵. Simonton zauważa, że mimo to kobieta ta nie posiada żadnych społecznie istotnych osiągnięć (poza posiadaniem tytułu najinteligentniejszego człowieka). Jej wybitna inteligencja stałaby się niezwykle wartościowa i użyteczna, gdyby została sprzęgnięta z określoną działalnością kreatywną: naukową, artystyczną itp. Sam fakt posiadania predyspozycji do „bycia wybitnym” nie implikuje, że ogół uzna daną osobę za wybitną. Jeżeli przyjąć, że kreatywność musi przyjąć formę komunikowalnego (tj. dostępnego dla innych osób) dzieła, to „nierozpoznany geniusz”, według Simontona, to oksymoron¹³⁶. Stanowisko to nie odnosi się jednak do twórców, którzy uzyskali sławę po śmierci. Koncepcja takiego potencjału do wybitności jest nie do przyjęcia w ramach społecznego ujęcia twórczości, gdyż to dopiero sukces twórczy w obszarze społecznym

¹³³ Tamże, 165.

¹³⁴ Już na początku psychologicznych badań nad kreatywnością starano się łączyć ową zdolność z jakąś obiektywną, posiadaną przez człowieka cechą. Wielu psychologów starało się dowiedzieć, że zdolność do bycia kreatywnym jest powiązana z ilorazem inteligencji. Również Sternberg analizował możliwość powiązania pomiędzy poziomem inteligencji IQ a potencjałem do kreatywnych działań. Przyjęcie tego typu założenia pozwalałoby mierzyć za pomocą testów potencjał kreatywny, który niekoniecznie musiałby objawiać się w praktyce - w wytworach. Sternberg i Lubart, *Defying the Crowd*, 93.

¹³⁵ Por. Dean Simonton, *Origins of Genius: Darwinian Perspectives on Creativity* (Oxford University Press, USA, 1999), 3.

¹³⁶ Por. tamże, 5.

stanowi dowód na to, że potencjał kreatywny istnieje. Za wybitne, kreatywne osoby możemy uznać tylko te, co do których istnieje powszechna zgoda, że ich działalność miała praktyczne konsekwencje, gdyż wywołała istotne przemiany wybranych obszarów lub nawet całej kultury.

Simonton dopuszcza jednak stosowanie kategorii „nierozpoznanego geniusza” do twórców, którzy uzyskali sławę dopiero po śmierci (często podawanym przykładem jest Vincent van Gogh), gdyż niekiedy twórcy uzyskują sławę dopiero na skutek oceny dokonywanej przez kolejne pokolenia¹³⁷ (np. biolog Gregor Mendel). Jest to jednak w dalszym ciągu możliwe jako efekt oceny ich dzieł, a nie jako rezultat samego ich potencjału. Simonton nie określa jednak dokładnie momentu, w którym ocena dokonywana przez kolejne pokolenia musi nastąpić, gdyż moment ten może być różnie usytuowany w czasie. Hipotetycznie, możliwe byłoby odkrycie zaginionych dzieł twórcy z okresu starożytności, które w ocenie ekspertów okazałyby się „wybitne” pod względem oryginalności tej myśli. Efektem mogłoby być zaliczenie zaginionego twórcy do grona istotnych twórców ówczesnej epoki, a przez to włączenie go do kanonu. Dopuszczalna ma być także sytuacja, w której twórca, np. pisarz, zostanie „zapomniany” przez kolejne pokolenia, gdyż treść jego dzieł będzie sprzeczna z wartościami potomnych. Inną przyczyną odrzucenia posiadanego przez twórcę statusu może być okoliczność, że stan wiedzy naukowej kolejnych pokoleń będzie pozwalał na zakwestionowanie teorii (rozumianej jako produkt) danego naukowca (np. teorii flogistonu). Zagadnienie to stanowi ważki problem, szczególnie w stosunku do mechanizmu oceny kreatywności twórcy i jego dzieła, która może być dokonywana w ramach zmieniających się kontekstów, wartości, perspektyw społecznych.

Znaczenie i rolę społecznej oceny dostrzegał także Csíkszentmihályi. Przyjął on perspektywę społeczną, gdyż zauważył rozbieżności pomiędzy wynikami własnych badań nad kreatywnością studentów sztuki a ich późniejszymi faktycznymi osiągnięciami twórczymi. Początkowo bowiem badania Csíkszentmihályiego mieściły się w wymiarze jednostkowym (prowadził on badania m.in. nad potencjałem twórczym studentów sztuki¹³⁸). Dostrzegł jednak, że studenci, którzy osiągnęli najwyższe wyniki, znacznie gorzej radzili jako artyści już po ukończeniu studiów. Ich osiągnięcia podczas studiów nie

¹³⁷ Por. tamże, 4.

¹³⁸ Por. Mihaly Csíkszentmihályi i Jacob W. Getzels, „Discovery-Oriented Behavior and the Originality of Creative Products: A Study with Artists”, w: *The Systems Model of Creativity* (Claremont: Springer, 2016), 1–10.

przekładały się na sukcesy zawodowe oraz ich „rozpoznawalność”. Paradoksalnie, większe sukcesy w zawodzie osiągać miały te osoby, które uzyskiwały przeciętne wyniki w badaniach¹³⁹. Csíkszentmihályi stwierdził, że „jeśli kreatywność ma zachować użyteczne znaczenie, musi odnosić się do procesu, który owocuje ideą lub produktem, który jest uznawany i akceptowany przez innych”¹⁴⁰. Według Csíkszentmihályiego, osoba, która samodzielnie sformułowała ogólną teorię względności (zakładając, że nigdy o niej wcześniej nie słyszała) nie jest tak samo kreatywna jak Einstein¹⁴¹. Chociaż wiedza oraz predyspozycje do twórczego myślenia danej osoby mogą stać na podobnym poziomie jak u Einsteina, to ta sama teoria sformułowana przez kolejną osobę nie wnosi nic nowego do nauki. W ujęciu społecznym taki twórca, jak też jego produkt (teoria) nie zostałyby uznane za kreatywne.

Na znaczenie wiedzy dotyczącej danego obszaru w kontekście aktywności kreatywnej zwracała także uwagę Amabile w swej komponentowej teorii kreatywności¹⁴². Według badaczki, kreatywność występuje wtedy, kiedy twórcza osoba posiada: 1) wiedzę dotyczącą domeny, w której działa; 2) predyspozycje do twórczych zachowań; 3) odpowiednią motywację do działania¹⁴³. Dopiero przy udziale tych trzech elementów produkt kreatywny „osiąga najwyższy poziom”¹⁴⁴. Odtwarzanie istniejących już dzieł oznaczałoby brak dostatecznej wiedzy dotyczącej domeny, co – wedle założeń formułowanych przez Amabile, jak i Csíkszentmihályiego – uniemożliwiłoby zaakceptowanie wytworu w wymiarze społecznym.

Stanowisko elitarne nie jest wolne od problemów i wątpliwości. Przywołam i poddam analizie cztery zarzuty, które wobec niego formułuje Nęcka. Pierwszy mówi, że stanowisko to podważa założenie, że kreatywność to istotny atrybut człowieka¹⁴⁵. Nawet przy akceptacji stanowiska egalitarnego, w dalszym ciągu niezbędna będzie ocena poziomu poszczególnych wytworów w zależności od ich znaczenia dla danej kultury/kultur.

¹³⁹ Por. Mihaly Csíkszentmihályi, „Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity”, w: *Handbook of Creativity*, red. Robert J. Sternberg (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 313.

¹⁴⁰ „If creativity is to retain a useful meaning, it must refer to a process that results in an idea or product that is recognized and adopted by others”. Csíkszentmihályi, 314.

¹⁴¹ Por. Mihaly Csíkszentmihályi, „Society, Culture, and Person: A Systems View of Creativity”, w: *The Systems Model of Creativity* (Claremont: Springer, 2016), 48.

¹⁴² Por. Teresa M. Amabile, „Componential Theory of Creativity”, w: *Encyclopedia of Management Theory*, red. Eric H. Kessler (Londyn: SAGE Publications, 2013), 134–39.

¹⁴³ Por. Amabile, „Social Psychology of Creativity”, 84.

¹⁴⁴ Amabile przyjmuje, że istnieją różne poziomy kreatywności przypisywane twórczym wytworom. Por. też, „Componential Theory of Creativity”, 135.

¹⁴⁵ Por. Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 20.

Nęcka nie podaje jednak kryteriów tego rodzaju oceny, jak i nie wskazuje liczby poziomów, na których kreatywność może być realizowana.

Brak kryterium oceny oraz liczby poziomów rodzi komplikacje. Charles Edward Gray, analizując charakter wybranych epok kreatywności w cywilizacji zachodniej, zakwalifikował twórców, którzy działali w różnych epokach (pomiędzy rokiem 850 a 1935) do siedmiu różnych klas, w zależności od wymiaru ich dokonań¹⁴⁶. Przykładowo, do najwyższej klasy filozofów zaliczył Francisca Bacona, Jeana Jacquesa Rousseau oraz Immanuela Kanta, a do niższych klas – św. Anzelma, Giovanniego Pico della Mirandolę oraz Nicolasa Malebranche’a (klasy 3-4). Wszyscy ci filozofowie byli na tyle istotni, że ich działalność i myśl została zapamiętana; zdaniem Graya, możliwe jest jednak ich dalsze rozróżnienie. Powstaje pytanie, czy zaproponowana przez niego skala oraz podział uzyskałyby akceptację większości obecnie żyjących filozofów? Przypuszczalnie, badacze którzy zajmują się myślą filozofów zaliczanych do klas niższych, byłiby bardziej skłonni do krytyki podziału Graya. Sądzę, że sformułowany przez Nęckę postulat wyróżnienia wielu poziomów twórczości może budzić pytania, szczególnie jeśli nie sformułowaliśmy kryteriów tego rodzaju oceny. Przyjęcie, że wszyscy wymienieni przez Graya filozofowie mogliby zostać zaliczeni do grona „wybitnych filozofów” z racji ich znaczenia dla filozofii, pozwalałoby uniknąć konieczności formułowania kryteriów tego podziału. Argumentem na rzecz uznania ich za wybitnych mogłaby być okoliczność to, że mimo wielu lat od ich śmierci ich koncepcje wciąż wykładane są i analizowane. Badania cytowalności prac naukowych pokazują, że 80% wszystkich cytowań (sugerujących poziom ich istotności) dotyczy tylko 20% istniejących prac naukowych¹⁴⁷. Choć wiele dzieł naukowych ma ogromną wartość, to tylko nieliczne będą mogły odnieść sukces i rozpoznawalność w skali historycznej.

Drugi problem, jaki wskazuje Nęcka, sprowadza się do tego, że przyjęcie stanowiska elitarnego może prowadzić do metodologicznych problemów związanych z prowadzeniem badań nad osobami kreatywnymi¹⁴⁸: jest stosunkowo mało twórców, którzy zostali uznani za wybitnych za życia i mogliby zostać poddani badaniom (o ile wyraziliby na to zgodę). Problem ten jest faktycznie istotny, ale zarazem, jak sądzę, można go jesz-

¹⁴⁶ Por. Charles Edward Gray, „A Measurement of Creativity in Western Civilization”, *American Anthropologist*. 68 (1966): 1391, <https://doi.org/10.1525/aa.1966.68.6.02a00030>

¹⁴⁷ Por. Sergio Sismondo, *An Introduction to Science and Technology Studies* (New York, NY: John Wiley & Sons, 2011), 36, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201411174891>

¹⁴⁸ Por. Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 22.

cze poszerzyć o inną kwestię. W dalszym bowiem ciągu twórcę uznajemy za kreatywnego na podstawie oceny społecznej. Rodzi to pytanie, czy w chwili akceptacji jego aktywności zachodzi jakaś istotna, jakościowa zmiana? Wydaje się, że na każdym poziomie rozpoznawalności (np. przed i po uzyskaniu przez twórcę statusu osoby kreatywnej) osoba ta posiada określone zdolności (np. kognitywne) do generowania nowości. Dodam, że Csíkszentmihályi w swoim systemowym stanowisku nie neguje jednak możliwości badań psychologicznych nad „nierozpoznanymi” społecznie twórcami. Przyjmuje, że osoba, która nie uzyskała jeszcze statusu wybitnej lub kreatywnej, może być traktowana jako „oryginalna”¹⁴⁹. Oznacza to, że może ona (i jej działalność) może spełniać prawie wszystkie kryteria kreatywności poza jedynym – jej wytwór nie uzyskał jeszcze akceptacji społecznej.

Trzeci problem wskazywany przez Nęcę wiąże się z faktem, że przyjęcie perspektywy egalitarnej uzasadnia sens pedagogicznego rozwoju i stymulacji kreatywności¹⁵⁰. Ujęcie elitarne, dla którego kreatywność jest czymś wyjątkowym i dostępnym tylko dla nielicznych, zdaje się negować sens jej pedagogicznego rozwoju i stymulacji. Taka krytyka ponownie może wynikać z niewłaściwego rozmienienia kreatywności elitarniej, marginalizującego rolę kreatywnego potencjału osób, które nie są zaliczane do „wybitnych”. Może być to wynikiem utożsamienia aktywności twórczej (w wymiarze psychologicznym) z mechanizmem oceny i akceptacji społecznej. Akceptacja wytworu może wynikać z szeregu przyczyn, w zależności od formy i funkcji wytworu. Dzieło artystyczne oceniane jest w inny sposób niż wynalazek techniczny. Dodatkowo, edukacja młodych twórców ma w ujęciu elitarnym równie istotne znaczenie, gdyż może pomóc zarówno w rozwoju i stymulacji kreatywności na poziomie psychologicznym, jak i pozwolić na uwrażliwienie i pokazanie mody twórcom znaczenia takich istotnych dla kreatywności elementów, jak np. wartości, etosy, potrzeby społeczne, co może przełożyć się na ich późniejsze sukcesy.

Pytania rodzą się także w odniesieniu do stymulacji i rozwoju kreatywności w ujęciu egalitarnym. Czy programy nakierowane na rozwój i stymulację zachowań twórczych wśród młodzieży mają służyć głównie ich samorozwojowi, czy też może mają przynieść praktyczny rezultat w przyszłości w postaci wytworów istotnych w skali społeczno-kul-

¹⁴⁹ Por. Mihaly Csíkszentmihályi, „A Systems Perspective on Creativity”, w: *Creative Management and Development*, red. Jane Henry (Londyn: SAGE Publications, 2006), 7.

¹⁵⁰ Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 20.

turowej? Tego typu dylemat powiązany jest z wcześniejszymi analizami stanowiska Masłowa. Jednak odpowiedź na pytanie o motywację do podejmowania działań służących samorozwojowi wymagałoby dalszych, szczegółowych badań. Zakładając jednak na zasadzie analogii, że wiele osób wybiera studia pod kątem zarobków i możliwości rozwoju w przyszłej pracy, prawdopodobne jest, że wiele osób, które chcą rozwijać swój potencjał, robi to z praktycznych pobudek. Oznaczałoby to, że pedagogiczny rozwój twórczości, także w wymiarze jednostkowym, ma na celu wzmocnienie potencjału do tworzenia skutecznych, akceptowalnych wytworów. Ocena poziomu twórczego stanowi zaś wynik oceny społecznej, dlatego zasadne i potrzebne są dalsze analizy kreatywności, w celu lepszego zrozumienia mechanizmów społeczno-kulturowych wpływających na twórczość, w celu uwrażliwienia na te społeczne wpływy początkujących twórców. Ponadto, społeczno-kulturowe rozumienie kreatywności nie oznacza, że rozwój na poziomie jednostkowym nie jest potrzebny. Niewykluczone, że rozwijanie kreatywności np. podczas uprawiania hobby, może przełożyć się na bardziej kreatywne podejście we „właściwym” obszarze aktywności danego twórcy, np. w sztuce lub nauce – tj. w obszarach, które mają istotne znaczenie dla rozwoju kultury. Mimo że rozwój w wymiarze jednostkowym jest istotny dla danej osoby, to jednak kreatywność historyczna, która może być wynikiem realizacji potencjału jednostki w wymiarze społecznym, nierzadko prowadzi do poprawy jakości życia znacznie większej liczby ludzi (np. dzięki rozwojowi narzędzi rolniczych wzrosła wydajność, która przełożyła się na liczbę dostępnego pożywienia). Także w przypadku stanowiska egalitarnego, które stopniuje wartościowość różnych działań i wytworów kreatywnych, jednym z możliwych kryteriów oceny kreatywności może być liczba osób, na które one pozytywnie oddziały.

Czwartym problemem, na który wskazuje Nęcka¹⁵¹, jest oddzielenie kreatywności codziennej od kreatywności wybitnej. Twierdzi, że zarówno w kreatywności codziennej, jak i wybitnej zachodzą te same procesy poznawcze. Warto jednak zauważyć, że problem ten występuje na poziomie psychologicznym, a nie społecznym. To właśnie wymiar społeczny pozwala psychologom dostrzec wielość i różnorodność produktów twórczych, a także ich znaczenie i historyczną rolę. Problem ten jest pozorny, ponieważ nie dotyczy on samej aktywności twórczej, ale sposobu jej ujmowania. Jak trafnie zauważa Runco, zarówno kreatywność wybitna, tj. przez duże „K” jak i kreatywność codzienna, tj. przez

¹⁵¹ Por. tamże, 20.

małe „k” zaczynają się od tego samego – od działania jednostki¹⁵². Runco idzie jednak dalej, twierdząc, że akceptacja i sława, które wiążą się z aktywnością kreatywną, są jedynie jej rezultatem, a nie składowymi kreatywności – co może rodzić wątpliwości, gdyż bez odniesienia się do sławy, nie da się mówić przykładowo o wybitnych, historycznych twórcach. Warto zwrócić uwagę na „płynność” zachodzącą pomiędzy tymi wymiarami kreatywności. Dla przykładu, przywołam historię powstania znanych na całym świecie samoprzylepnych karteczek Post-it, które powstać miały właśnie w ramach kreatywności codziennej. Jeden z autorów tego sukcesu, wynalazca Art Fry miał problem z wypadającymi zakładkami z jego śpiewnika. Zastosował specjalny klej o niskiej sile sklejanania, dzięki czemu mógł przyczepiać zakładki w swoim śpiewniku, a później można je było z łatwością usunąć¹⁵³. Produkt (karteczki samoprzylepne) był „tym samym” wytworem, zarówno w momencie powstania, jak i już po rozpoznania jego potencjału i sukcesie komercyjnym (a więc w skali społeczno-kulturowej). Intencją ich twórcy było zaś rozwiązanie „błahego” problemu, który miał ważność tylko „osobistą”. Powstaje zatem pytanie, jakie różnice występują pomiędzy wytworem, który ze swej istoty jest przełomowy (np. lekarstwo na raka), a wytworem który miał poprawić codzienną jakość życia grupy osób, ale jego przydatność i znaczenie doprowadziły do jego upowszechnienia i rozpoznania jego wartości? Produkty podlegają w tym kontekście wpływowi sił „społecznych”, przez co rozpoznaje się ich wyjątkowy potencjał i rolę; w ten sposób mogą zachodzić przejścia między kreatywnością codzienną i kreatywnością wyjątkową. Tak jak może się zdarzyć, że jakieś wytwory codzienne okazują się na tyle użyteczne, że zostają uznane za warte wykorzystania na skalę ponadjednostkową, tak pewne produkty, które w założeniu mają być wytworami na skalę historyczną, nie muszą ostatecznie takimi się stać. Oznacza to, że choć twórczość nie musi różnić się na poziomie procesu, to może się różnić na poziomie produktu. Jest to oczywiście zagadnienie wymagające dalszych, pogłębionych badań, tj. określenia przyczyn, które sprawiają, że jakieś produkty i ich twórcy osiągają historyczny sukces, a także zbadania, który czynnik odgrywa bardziej istotną rolę – potencjał twórcy tworzącego wytwory czy też potrzeby, oceny i wartości występujące w oceniającym dany wytwór społeczeństwie.

¹⁵² Por. Mark A. Runco, „»Big C, Little c« Creativity as a False Dichotomy: Reality Is Not Categorical”, *Creativity Research Journal* *Creativity Research Journal* 26, nr 1 (2014): 131.

¹⁵³ *History Timeline: Post-it® Notes*, https://www.post-it.com/3M/en_US/post-it/contact-us/about-us/ [dostęp: 11.11.2019].

Analizy różnic między kreatywnością elitarną i egalitarną mogą dowodzić, że badania nad nimi prowadzone są na takich różnych poziomach, które nie muszą być w stosunku do siebie w całkowitej opozycji, jak sugerował to np. Nęcka czy Csíkszentmihályi. Ten drugi stwierdza następująco: „Patrząc wstecz na to, co napisałem na temat [kreatywności] w ciągu ostatnich 30-kilku lat, wydaje się, że istnieją dwa kierunki, które najbardziej chciałbym, aby były kontynuowane i rozwijane. Pierwszy odnosi się do afektywno-motywacyjnego wymiaru twórczości. (...) Drugim wkładem do badań nad kreatywnością, który uważam za niezwykle ważny, jest rozróżnienie pomiędzy małym »k«, czyli kreatywnością osobistą, a dużym »K«, czyli kreatywnością kulturową. (...) Ostatecznie zdecydowałem się na następujące rozwiązanie: myślenie o kreatywności jako wyniku interakcji pomiędzy osobą, systemem społecznym i systemem kulturowym. Wszystkie te trzy elementy muszą być zsynchronizowane, aby mogła zaistnieć prawdziwa kreatywność – przez duże »K«. Kiedy dana osoba posiada wszystkie cechy ułatwiające innowacyjność, ale kultura i społeczeństwo nie wspierają twórcy, wtedy możemy mówić jedynie o oryginalności lub osobistej kreatywności przez małe »k«”¹⁵⁴.

Oznacza to, że zarówno wymiar kreatywności wybitnej, jak i codziennej mogą się uzupełniać¹⁵⁵. Badania nad kreatywnością jednostkową dotyczą charakteru twórcy, procesu myślowego czy motywacji, które mogą świadczyć o talencie twórcy, jednak nie determinują tego, że jego działalność uzyska akceptację w skali społeczno-kulturowej. Z kolei analizy twórczości w wymiarze społecznym mogą dotyczyć zarówno wpływu elementów kulturowych na twórcę, jak i przyczyn, z racji których twórca ten osiągnął sukces na skalę społeczno-historyczną. Rozpoznane tu powiązania mogą budzić wątpliwość w kontekście różnych prób podziałów badań. Przykładowo, Szmidt odróżnia badania psychologiczne i humanistyczne od badań społecznych, historycznych kulturoznawczych¹⁵⁶. Wydaje się jednak, że zaproponowany przez niego podział nie uwzględnia, że

¹⁵⁴ „Looking back at what I have written on [creativity] during the last 30-something years, it seems that there are two directions I would like most to see pursued and developed. The first relates to the affective–motivational dimension of creativity. (...) The second contribution to the study of creativity that I feel to be extremely important is the distinction between small ‘c’ or personal creativity, and the big ‘C’ or cultural creativity. (...) I eventually opted for [the following] solution: to think of creativity as a result of the interaction between a person, a social system, and a cultural system. All three of these components must be synchronized in order for real creativity—with a capital ‘C’—to take place. When a person has all the traits that facilitate innovation, but the culture and the society are not cooperating, then we can only talk about originality, or personal creativity with a small ‘c.’”. S. Kay i in., „Letters from the Field”, *Roepers Review* 21, nr 1 (1998): 80–81.

¹⁵⁵ Por. Gerhard Fischer i in., „Beyond Binary Choices: Integrating Individual and Social Creativity”, *YIJHC International Journal of Human - Computer Studies* 63, nr 4 (2005): 482–512, <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2005.04.014>

¹⁵⁶ Por. Szmidt, *Pedagogika twórczości*, 2013, 285.

psychologowie społeczni także zajmują się analizami wpływu środowiska na twórcę. Dodatkowo, analizy historyczne nie muszą mieć wyłącznie charakteru społecznego, gdyż potencjał wybitnej jednostki można ujmować na podstawie jej biografii, zapisków, dzienników itd. Sądzę, że takie ujęcie można określić mianem ujęcia historycznego. Można zaproponować też inny podział kreatywności: ujęcie subiektywne (jednostka a kreatywność) oraz ujęcie obiektywne (społeczeństwo i kultura a kreatywność).

Nawet uznając rolę wymiaru społecznego kreatywności, nie można rezygnować z uwzględniania i analizy roli jednostki. Zawężenie badań wyłącznie do wymiaru społecznego prowadziłyby do sprowadzenia kreatywności jedynie do zabiegów retorycznych, tj. do procedury przekonania ekspertów lub konsumentów do akceptacji dzieła. Obiekcje może też budzić założenie, że twórcy są „samotnymi wyspami” i ich twórczość nie podlega żadnym wpływom zewnętrznym.

Badania kreatywności z perspektywy jednostki mogą być ważne również dla społecznego ujęcia kreatywności. „Byłoby poważnym błędem sądzić, że twórca praca nad sobą wyrasta tylko ze źródeł psychologicznych, osobowych, że jest prywatną sprawą każdego z nas i że jej przyczyny oraz racje tkwią w naszych osobistych trudnościach lub potrzebach”¹⁵⁷ – zauważa Schulz. To właśnie środowisko dostarcza często możliwości do samorozwoju, oferując nowe wzorce zachowania, postawy i etosy, narzędzia do doskonalenia siebie (np. dostęp do nowego języka, którego się nauczymy). Czy moglibyśmy rozwijać naszą tolerancję, gdybyśmy byli członkami zamkniętego, ksenofobicznego społeczeństwa? Przy całej mnogości wzorców, które jednostka może czerpać od społeczeństwa, zostaje zarazem zachowana tam wolność jednostki do samostanowienia, gdyż to ona decyduje o wzorcach i wartościach, które przyjmuje. Takie ujęcie pozwala pogodzić humanistyczne rozumienie kreatywności jako formy samorozwoju jednostki z ujęciem społecznym. Dodatkowo, przekształcenia, które zachodzą w obrębie jednostek, mogą także (przy odpowiedniej skali) prowadzić do przemian w wymiarze społecznym. Przykładem może być stopniowy wzrost liczebności pewnej grupy zawodowej preferującej odmienne od tradycyjnych sposoby wykonywania pracy (np. zlikwidowanie „sztywnych godzin” pracy). Realizacja tych postulatów może rzutować na przekształcenia w innych wymiarach, np. powstanie zapotrzebowania na otwarte kawiarnie lub dostęp do kultury

¹⁵⁷ Schulz, *Twórczość*, 227.

także w godzinach porannych. Innym przykładem może być tendencja do robienia w formie e-commerce, czego skutkiem jest zmniejszenie się lub zmiana roli sklepów tradycyjnych.

Pytaniem jest jednak, czy tego rodzaju aktywność można uznać za kreatywną? W tym przypadku kolejny raz problemem jest „szerokość” samego pojęcia „kreatywność”. Formułowane są jednak stanowiska, które dają odpowiedź pozytywną: „Jeśli przyjmiemy, że kierowanie sobą i własnym rozwojem stanowi szczególny przypadek twórczego pełnienia roli społecznej, wówczas proces autokreacji można interpretować w terminie zmiany, w terminach rozwijania przez podmiot nowych wzorów zachowania”¹⁵⁸. Ideę autokreacji jako formy kreatywności prezentował także i analizował Kozielski. Autokreację można rozumieć na nie tylko w wymiarze jednostkowym, lecz także społecznym – tworzenie własnego wizerunku, np. artysty, objawia się w obu tych wymiarach – wizerunek artysty jako wizja samego siebie oraz wizja artysty wśród osób znających jego twórczość. To kolejny argument pokazujący, że nie da się utrzymać sztywnego podziału proponowanego przez Szmidta, a zarazem dowód na złożoność i „pojemność” samej kreatywności.

Na zakończenie warto dodać, że obecnie coraz wyraźniej pojawiają się próby wyróżniania więcej niż dwóch typów kreatywności, jako że zwykły podział na kreatywność elitarną i egalitarną generuje liczne problemy¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Tamże, 237.

¹⁵⁹ Model dwóch „K kreatywności”, ze względu na zakres kreatywności w faktycznej działalności człowieka, został uznany przez Maxa Helfanda, Jamesa C. Kaufmana i Ronalda A. Beghetto za niewystarczający. Zaproponowali oni koncepcję „czterech K kreatywności”, obejmującą kreatywność jako: „mini k”, „małe k”, „pro-K” i „duże K”. „Mini k” odnosi się do kreatywności jednostkowej, bardziej w ujęciu procesu, a nie produktu (przypomina to nieco indywidualną transgresję Kozielskiego, kiedy jednostka rozszerza swoje własne możliwości, nie ingerując bezpośrednio w otoczenie). „Pro-K” odnosi się do kreatywności profesjonalnej, ale nie „historycznej”. Przykładowo: praca naukowa wymaga wysokiego poziomu kreatywności, by nowe wyniki wprowadzić do nauki, lecz nie każdy z tych „produktów”, np. jakiś artykuł naukowy, stanie się dziełem na miarę historii nauki. Por. Max Helfand, James C. Kaufman, i Ronald A. Beghetto, „The Four-C Model of Creativity: Culture and Context”, w: *The Palgrave Handbook of Creativity and Culture Research*, red. Vlad Petre Glăveanu, 2016, 15–36.

Rozdział 1

Psychologiczne ujęcie społecznego wymiaru kreatywności

Psychologia jako dyscyplina badawcza jest w znacznym stopniu zainteresowana analizami człowieka jako istoty twórczej. W trakcie prowadzonych w niej badań nad kreatywnością zauważono, że jednostkowa perspektywa nie pozwala na pełne wyjaśnienie wszystkich mechanizmów oraz rozwiązywanie problemów związanych z kreatywnością, czego efektem było podjęcie prób sformułowania społecznego ujęcia kreatywności. Z tego powodu konieczne jest przedstawienie historii psychologicznych badań nad kreatywnością, uwzględniając w szczególności moment pojawienia się w tych badaniach perspektywy społecznej – to przedmiot pierwszego podrozdziału. W drugim podrozdziale stanowiska wybranych badaczy przyjmujących taką perspektywę przedstawię i przeanalizuję w pogłębiony sposób. Rozdział zakończą analizy systemowego ujęcia kreatywności¹, które sformułował Mihály Csíkszentmihályi. Wybór jego koncepcji podyktowany jest znaczeniem jego niekonwencjonalnego ujęcia, które po dziś dzień stanowi źródło inspiracji i przedmiot analiz dla wielu badaczy kreatywności, i to nie tylko psychologów. Ponadto Csíkszentmihályi jest jednym z pionierów nowego, społecznego ujęcia kreatywności. Jego interdyscyplinarne, systemowe ujęcie – mimo że jest w Polsce znane² – do tej pory nie stało się jednak przedmiotem szczegółowego opracowania. Analizy stanowiska Csíkszentmihályiego dopełnię rekonstrukcjami stanowisk innych psychologów, takich jak Dean Simonton czy Józef Koziński – w celu uzupełnienia lub uwydatnienia znaczenia niektórych tez Csíkszentmihályiego” lub też wskazania idei wymagających dalszych badań.

¹ Nęcka proponuje następujące rozumienie ujęć systemowych: „Systemowe ujęcie twórczości polega na uwzględnieniu wielu czynników, które działając łącznie i wchodząc we wzajemne interakcje, prowadzą do wytworzenia nowego i wartościowego dzieła. Twórczości tak rozumianej nie da się sprowadzić do jednego procesu, czy też czynnika, zwłaszcza natury psychologicznej, ponieważ dopiero interakcyjne oddziaływanie poznania, emocji, motywacji, osobowości i kontekstu społecznego może sprawić, że powstanie liczące się dzieło. Twórczości nie można też rozpatrywać w oderwaniu od czynników makrosocjalnych: kulturowych, politycznych i ekonomicznych. Koncepcje systemowe przełamują zatem »personologiczny« punkt widzenia, według którego twórczość ogranicza się do osoby ludzkiej - jej poznania, psychiki czy osobowości”. Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 173.

² Por. tamże, 184.

1. Historia psychologicznych badań nad kreatywnością

Umownym początkiem psychologicznych badań nad kreatywnością było wystąpienie Joya P. Guilforda na Kongresie Towarzystwa Psychologicznego w 1950 roku. Psycholog ten zwrócił wówczas uwagę na niewielkie zainteresowanie fenomenem kreatywności. Jedynie 0,2% ukazujących się wówczas artykułów naukowych w *Psychological Abstracts* (naukowej bazie danych) poświęconych było analizom kreatywności³. Uświadomiono sobie wtedy, że ta tak istotna dla człowieka cecha nie cieszyła się dotąd należyтым zainteresowaniem, mimo że znaczenie tego fenomenu znane było antropologom czy filozofom⁴. Niektórzy z badaczy uznawali kreatywność za wręcz kluczową dla człowieka zdolność, która miała wpływ na możliwość przetrwania i rozwoju gatunku ludzkiego. Takie stanowisko można odnaleźć przykładowo w poglądach Immanuela Kanta czy Lewisa Mumforda⁵ – historyka, filozofa, literaturoznawcy, teoretyka architektury i dziennikarza. Nieustannie odnajdujemy dowody pomysłowości ludzi prehistorycznych pod postacią wielu różnych artefaktów lub malowideł.

Wystąpienie Guilforda zaowocowało znaczącym wzrostem zainteresowania badaniami nad kreatywnością. W latach sześćdziesiątych XX w. liczba publikacji wzrosła dwukrotnie, do 0,4%, zaś w latach siedemdziesiątych tematyka ta stanowiła 1% wszystkich publikacji w psychologii⁶. Efektem było wyodrębnienie się różnych perspektyw w analizach kreatywności, dotyczących m.in. wyjątkowości procesów myślowych jednostki, osobowości twórców, jak też roli i charakteru wytworów. W tym okresie zaczęły pojawiać się także analizy dotyczące znaczenia środowiska i wpływu, jaki ono wywiera na twórcę, choć nie były one liczne. Do 1974 roku na 10 tys. opublikowanych artykułów psychologicznych, słowa kluczowe wskazujące na „społeczny wymiar” tych badań były

³ Por. Kaufman, *Kreatywność*, 21.

⁴ Por. Francis Galton, *Hereditary Genius: An Inquiry into Its Laws and Consequences* (London: Macmillan, 1869); Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, 294 i dalej; Pionierami w badaniach nad tzw. „geniuszem”, do których często dowożą się psychologowie, byli Thomas Carlyle i Francis Galton, którzy podjęli się badań nad tym zagadnieniem dopiero w XIX wieku. Por. Dean Simonton, *Genius, Creativity, and Leadership: Historiometric Inquiries* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 1; Carlyle, *Bohaterowie*; Zdaniem Jamesa Kaufmana, ich badania nie dotyczyły jednak bezpośrednio kreatywności, lecz elementów do nich zbliżonych Kaufman, *Kreatywność*, 20–21.

⁵ „Przyroda zechciała, ażeby wszystko, co przekracza mechaniczny porządek zwierzęcego istnienia, człowiek czerpał całkowicie sam z siebie i żeby nie przypadła mu w udziale żadna inna szczęśliwość lub doskonałość aniżeli taka, jaką uwolniwszy się od instynktu, osiągnąć może sam, mocą swego rozumu”. Kant, „Idea powszechnej historii w aspekcie kosmopolitycznym”, 33; Lewis Mumford, *Mit maszyny. T. I.*, tłum. Michał Szczubińska i Mateusz Falkowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 60–61.

⁶ Por. Amabile, *Creativity in Context*, 3–4.

dość nieliczne. Przykładowo, słowo kluczowe „socjologia” występowało jedynie w dziesięciu artykułach, słowa kluczowe „kreatywność zespołowa” oraz „wpływy środowiskowe” występowały w pięćdziesięciu artykułach, zaś „wpływy kulturowe” – w pięćdziesięciu dziewięciu⁷. Nie oznacza to, że psychologowie nie zdawali sobie sprawy z powiązania twórczości z wpływem społecznym. W 1961 roku pedagog James Melvin Rhodes w artykule *An Analysis of Creativity* zaproponował, by w badaniach kreatywności uwzględnić czwarte ujęcie, czyli kontekst środowiskowy (*press*), uzupełniając występujące wcześniej trzy perspektywy⁸: przedmiot, osób i proces (*product, person, process*). To pokazuje, że na wczesnym etapie rozwoju badań psychologicznych, mimo świadomości wpływu wywieranego przez środowisko społeczno-kulturowe, takie „społeczne” podejście nie cieszyło się należyłą uwagą.

Według Simontona, to on sam miał być pierwszym psychologiem, który uczynił społeczny aspekt twórczości głównym obszarem badań⁹. Ich rezultatem była jego dysertacja doktorska *The Social Psychology of Creativity*. Simonton wymienia dwie przyczyny podjęcia tego rodzaju analiz. Pierwszą było to, że do tamtej pory żaden z psychologów nie uczynił tego zagadnienia głównym przedmiotem swoich analiz. Drugą było natomiast zainteresowanie się Simontona problemem twórczości wybitnej, która ma szczególne znaczenie oraz oddziałuje zarówno w historii, jak i w skali społecznej¹⁰. Z tego względu Simonton, w celu prowadzenia badań związanych z tematyką doktoratu został skierowany (choć był psychologiem) na harwardzki Wydział Stosunków Społecznych dla Interdyscyplinarnych Studiów Nauk Społecznych, gdzie mieścił się Instytut Socjologii oraz Instytut Kulturoznawstwa, a nie na Wydział Psychologii, gdzie zajmowano się badaniami nad jednostkowym wymiarem kreatywności. Simonton wspomina także, że psychologom społecznym przypinano wówczas „łatkę” socjologów lub antropologów, co mogło negatywnie wpływać na ich motywację do podejmowania badań nad społecznym kontekstem kreatywności¹¹.

⁷ Por. Joseph Kasof, „Explaining Creativity: The Attributional Perspective”, *Creativity Research Journal* 8, nr 4 (1995): 311–12.

⁸ Por. Mel Rhodes, „An Analysis of Creativity”, *The Phi Delta Kappan* 42, nr 7 (1961): 305–10, <https://www.jstor.org/stable/20342603>; Por. Arthur Cropley, „Creativity: A Social Approach”, *Roepers Review* 28, nr 3 (2006): 125.

⁹ Por. Dean Simonton, „The Sociocultural Context of Exceptional Creativity: Historiometric Methods”, w: *The Palgrave Handbook of Social Creativity Research*, red. Izabela Lebeda i Vlad Petre Glăveanu (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 13.

¹⁰ Por. Simonton, 14. Zagadnienie podziału na kreatywność codzienną i kreatywność wybitną omawiam w dalszych partiach pracy.

¹¹ Por. Dean Simonton, *Genius 101* (New York: Springer Publishing Company LLC, 2009), 136–37.

Inną z badaczek, którą można uznać za jedną z prekursorok społecznego ujęcia kreatywności, jest Teresa Amabile¹². Społeczne ujęcie kreatywności zaprezentowała ona w swym najważniejszym dziele *The Social Psychology of Creativity* z 1983 roku (wydanym ponownie w zaktualizowanej wersji w 1996 roku). Pisała w nim: „Są dwie przyczyny konieczności rozwijania społecznej psychologii kreatywności. Pierwszym, oczywistym powodem jest po prostu brak takiej dyscypliny”¹³. Amabile chodziło oczywiście o konieczność podjęcia badań systematycznych, ukierunkowanych i dyscyplinarnych, a nie w ogóle o rozpoczęcie badań nad kreatywnością, gdyż, jak już pisałem, pewne nieliczne prace na ten temat zostały już opublikowane wcześniej. Amabile odwoływała się do analiz np. XX-wiecznego psychologa Ellisa P. Torrance’a¹⁴, badającego przemiany postaw twórczych wśród uczniów, które wywoływane były presją ze strony rówieśników. Odwoływała się także do prac Simontona, np. do jego opracowań dotyczących społecznych i politycznych wpływów na kreatywność¹⁵. Amabile uważała badania nad wpływem środowiska społecznego na możliwości twórcze za na tyle istotne, że zasadne było jej zdaniem utworzenie poświęconego temu zagadnieniu odrębnego, szczegółowego nurtu badań. Ważną nowością był także fakt, że jej badania miały charakter empiryczny, w odróżnieniu od badań prowadzonych np. przez Simontona, którego analizy w większym stopniu miały charakter teoretyczny.

Lata siedemdziesiąte XX wieku były okresem stopniowego wzrostu liczby publikacji dotyczących społecznego wymiaru kreatywności; tendencja ta była kontynuowana w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych¹⁶. Ujęcie to budziło coraz większe zainteresowanie wśród psychologów, zarówno dlatego, że było różne od badań jednostkowych, jak i że pozwalało dostrzec nowe wpływy i zależności.

¹² Choć badania Amabile zaliczane są do jednych z pierwszych w zakresie społecznego wymiaru kreatywności, to jednak jej ujęcie związane jest bardziej z kreatywnością na poziomie mezo, tj. z badaniami nad kreatywnością w organizacjach, np. firmach. Badania te różnią się od badań Simontona, który w większym stopniu skupił się na wymiarze makrospołecznym (choć wiele wątków przez niego poruszanych można umieścić na różnych płaszczyznach, także mikro). Por. Teresa M. Amabile i Michael G. Pratt, „The dynamic componential model of creativity and innovation in organizations: Making progress, making meaning”, *Research in Organizational Behavior* 36 (2016): 157–83, <https://doi.org/10.1016/j.riob.2016.10.001>; Teresa M Amabile i in., „Assessing the Work Environment for Creativity”, *Academy of Management Journal* 39, nr 5 (1996): 1154–84, <https://doi.org/10.5465/256995>

¹³ „There are two reasons for developing a social psychology of creativity. The first, obvious reason is simply that there has previously been no such discipline”. Teresa M. Amabile, *The Social Psychology of Creativity* (New York: Springer-Verlag, 1983), 3.

¹⁴ Por. tamże, 160.

¹⁵ Por. tamże, 169.

¹⁶ W latach siedemdziesiątych zaczęły ukazywać się artykuły Simontona, które poświęcone były zagadnieniom historiometrycznym. Jego istotne dzieła ukazały się jednak dopiero w latach 80. i 90.: a można do nich zaliczyć: *Origins of Genius, Darwinian Perspectives on Creativity Genius, Creativity, and*

Niezwykle ważnym i szczególnym przykładem stanowiska uwzględniającego wymiar społeczny, które zostało sformułowane w latach dziewięćdziesiątych, było systemowe ujęcie kreatywności Csíkszentmihályiego. Znacząco osłabił on znaczenie i rolę jednostki, a przez to dobitnie uwydatnił znaczenie środowiska społeczno-kulturowego dla kreatywności; było to tak mocne uwy puklenie roli czynnika środowiskowego, że – zdaniem Szmida – „Csíkszentmihályi chcąc uniknąć błędu przesadnego psychologizmu, popada w przesadny socjologizm”¹⁷. Socjolog Elisabeth Rudowicz, broni jednak nowatorskiego wówczas ujęcia Csíkszentmihályiego. Uważa bowiem, że jego analizy nie miały na celu „zdrady psychologii”¹⁸, lecz zmierzały raczej do zrozumienia złożonego fenomenu kreatywności z odmiennej, lecz równie istotnej perspektywy. W tym kontekście zarzut Szmida wydaje się dyskusyjny, gdyż gdy uwzględni się złożoność fenomenu kreatywności, to staje się jasne, że jego zrozumienie wymaga zaangażowania wielu różnych dyscyplin i perspektyw, nie tylko psychologii, ale i socjologii, filozofii czy ekonomii. Jeśli uznamy, że część obserwacji i tez Csíkszentmihályiego warta jest tego, by je dalej rozwijać, wysuwanie pod jego adresem zarzutu przesadnego socjologizmu może budzić wątpliwości. Stanowisko Csíkszentmihályiego otwiera nowe perspektywy badawcze, pozwalające na wyjaśnienie mechanizmów społecznych istotnych dla realizowania się kreatywności, a które nie są możliwe do wyjaśnienia w ramach ujęcia wyłącznie jednostkowego.

Psycholog Pinar Çelik oraz T. Lubart twierdzą, jedną z przyczyn dominacji jednostkowego ujmowania kreatywności jest charakter kultury zachodniej, w której dominuje podejście indywidualistyczne¹⁹. Często jako przykłady wybitnych twórców wskazuje się konkretne osoby, którzy dzięki swoim wybitnym osiągnięciom mogą stanowić przykład dla młodych, zaczynających karierę twórców, np. Alfred Nobel, Thomas Edison, Albert Einstein, Maria Skłodowska-Curie. Zespoły twórców, które także nierzadko posiadały równie istotny wkład, wydają się być znacznie mniej rozpoznawalne. Może wynikać to z trudności, jakie się wyłaniają, gdy próbuje się powiązać jeden, konkretny

Leadership: Historiometric Inquiries. Najważniejsze zaś dzieło Csíkszentmihályiego w tym zakresie, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* zostało wydane w 1996 roku. Koncepcja utożsamiająca mechanizmy giełdowe z kreatywnością, zaproponowana przez Sternberga i Lubarta, została przez nich zaprezentowana w roku 1995 w *Defying the Crowd: Cultivating Creativity in a Culture of Conformity*. Z kolei dwa dzieła Kozielskiego, poświęcone właśnie tej problematyce, ukazały się kolejno w roku 2002 (*Transgresja i kultura*) oraz w 2004 (*Społeczeństwo transgresyjne. Szansa i ryzyko*).

¹⁷ Szmida, *Pedagogika twórczości*, 2013, 132.

¹⁸ Por. Elisabeth Rudowicz, „Creativity and Culture: A Two-Way Interaction”, *Educational Administration Abstracts* 39, nr 3 (2004): 274, <https://doi.org/10.1080/00313830308602>

¹⁹ Por. Pinar Celik i Todd I. Lubart, „When East Meets West”, w: *The Palgrave Handbook of Creativity and Culture Research*, red. Vlad Petre Glăveanu, 2016, 37–56.

wytwór z wieloma twórcami, którzy odpowiadają w różnym stopniu za jego powstanie. Warto to mieć na uwadze, gdyż wraz z rosnącą złożonością i szczegółowością badań, co skłania częstokroć do przyjmowania podejścia interdyscyplinarnego, budowanie zespołów jest coraz bardziej powszechne. Charakter kultury istotnie wpływa na postrzeganie kreatywności²⁰. Pisał o tym chociażby pedagog Keith Sawyer: „W naszej indywidualistycznej kulturze uważamy, że kreatywność jest wyrazem wyjątkowości jednostki. Uważamy, że istnieją indywidualne różnice w talentach, które prawdopodobnie są wrodzone. Wierzymy, że stworzone dzieło jest inwestowane w unikalne emocjonalne i osobiste doświadczenie twórcy. A przede wszystkim cenimy sobie innowacje i przełamywanie konwencji”²¹. W kulturach kolektywistycznych kreatywność ma zupełnie odmienny charakter. Twórczość ma mieścić się w ramach istniejących norm, a zbytne odejście od nich postrzegane jest negatywnie. Jest to jeden z powodów, dla których badania nad kreatywnością, prowadzone przez naukowców z zachodniego kręgu kulturowego, skupiły się właśnie na jednostce jako podmiocie twórczym.

Rozwój społecznych badań nad kreatywnością może też doprowadzić do podważenia stereotypu o introwertycznym charakterze twórców, który, jak twierdzi Sawyer, jest zakorzeniony w kulturze zachodniej²². Jest on także utrwalany za sprawą sztuki, literatury czy filmu, prezentując wizję geniusza prowadzącego swoje eksperymenty lub rozważania w ciemnym, odosobnionym laboratorium lub gabinecie. Tego rodzaju mit, zdaniem Sawyera, jest wspólny dla kultur o indywidualistycznym nastawieniu, nie występuje zaś w kulturach kolektywistycznych²³. Wyobrażenie o jednostkowości i introwersyjności twórców, szczególnie współcześnie, budzi wątpliwości, gdyż, jak zauważa, „choć często uważa się, że twórcy pracują w izolacji, w dużej części nasz poziom inteligencji i kreatywności wynika z interakcji i współpracy z innymi osobami. Działalność twórcza wyrasta z relacji między jednostką a światem jej pracy, a także z więzi między jednostką a innymi ludźmi”²⁴.

²⁰ Por. R. Keith Sawyer, *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2006), 140.

²¹ „In our individualist culture, we think that creativity is the expression of a unique individual. We believe that there are individual differences in talent that are probably innate. We believe that a created work is invested with the unique emotional and personal experience of the creator. And above all, we value innovation and breaking conventions”. Sawyer, 147.

²² Por. Sawyer, 142.

²³ Por. tamże, 142.

²⁴ „(...) although creative individuals are often thought of as working in isolation, much of our intelligence and creativity results from interaction and collaboration with other individuals. Creative activity grows out of the relationship between an individual and the world of his or her work, as well as from the ties between an individual and other human beings”. Fischer i in., „Beyond Binary Choices”, 485.

Jednym ze świadectw tego, że społeczne podejście zyskuje obecnie na znaczeniu, są pojawiające się w ostatnim czasie monografie i prace zbiorowe, np. te pod redakcją Vlady Petre'a Glăveanu²⁵, psychologa i socjologa pracującego na Uniwersytecie Webstera w Genewie. Koncentruje się on na analizach dotyczących relacji między kreatywnością a wpływem wywieranym przez społeczeństwo czy kulturę. Jego zdaniem, badania nad społecznym wymiarem kreatywności zaczynają się cieszyć coraz większym zainteresowaniem, co przekłada się na wzrastającą liczbę prac z tego obszaru. Mimo tych tendencji, zdaniem psycholog Izabeli Lebudy i Glăveanu, w badaniach nad kreatywnością wciąż dominującym paradygmatem pozostaje ujęcie jednostkowe²⁶. Niewielkie zainteresowanie społecznym ujęciem kreatywności w obrębie psychologii może budzić zdziwienie, gdyż tego rodzaju analizy, na co zwraca uwagę np. Runco, nie mają wyłącznie czysto teoretycznego charakteru. Poznanie mechanizmów zależności pomiędzy kulturą, społeczeństwem a kreatywnością może przełożyć się na ich praktyczne wykorzystanie²⁷, np. na lepszą zdolność do rozpoznawania potrzeb społeczeństwa, jego wartości, nawyków, niuansów kulturowych, które mogą wpływać na akceptację, jak i na sposób interpretacji i korzystania z wytworu.

Glăveanu oraz Lebuda wymieniają aż dwadzieścia jeden powodów, dla których kreatywność należy uznać za fenomen społeczny²⁸. Przywołam tu kilka z nich: 1) działalność twórcza jest często rezultatem działania wielu osób w formie różnorodnych zespołów; 2) człowiek jest „wytworem” wychowania oraz edukacji, które mogą mieć kluczowe znaczenie dla jego kreatywności; 3) twórca musi brać pod uwagę normy i potrzeby osób, do których skierowany będzie dany produkt; przykładowo, wymyślając nowy model samochodu, musimy uwzględnić nie tylko funkcje i potrzeby konsumentów, ale także brać pod uwagę grupę, do której będzie on skierowany (np. jej majątność), jak też obostrzenia prawne dotyczące bezpieczeństwa; 4) wiele projektów twórczych wymaga znacznego finansowania, np. poprzez granty naukowe lub dofinansowania ze strony organizacji rządowych i pozarządowych; 5) pomysły i projekty kreatywne poddawane są

²⁵ Por. Vlad Petre Glăveanu, *The Palgrave Handbook of Creativity and Culture Research*, 2016; Izabela Lebuda i Vlad Petre Glăveanu, red., *The Palgrave Handbook of Social Creativity Research* (Cham: Palgrave Macmillan, 2019).

²⁶ Por. Izabela Lebuda i Vlad Petre Glăveanu, „Re/Searching the Social in Creativity, Past, Present and Future: An Introduction to the Palgrave Handbook of Social Creativity Research”, w: *The Palgrave Handbook of Social Creativity Research*, red. Izabela Lebuda i Vlad Petre Glăveanu (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 1–2.

²⁷ Por. Runco, *Creativity*, 154.

²⁸ Por. Lebuda i Glăveanu, „Re/Searching the Social in Creativity, Past, Present and Future: An Introduction to the Palgrave Handbook of Social Creativity Research”.

ewaluacji, także w kwestii zasadności udzielenia im wsparcia finansowego. Zdaniem badaczy, niemożliwe jest wyjaśnienie przyczyn „udanej” kreatywności bez uwzględnienia tego rodzaju wpływów i zależności społecznych.

Sądzę, że tego rodzaju badania, mogą, po pierwsze, pozwolić na poznanie i zrozumienie procesu akceptacji, jak i mechanizmu przypisywania wartości wytworom i ich twórcom. Po drugie, uświadomienie sobie znaczenia wpływu społeczno-kulturowego na rozwój twórczego potencjału jednostek pozwoli np. na dostosowanie programów edukacji czy stymulacji twórców w obszarach kluczowych dla danej społeczności (np. w obrębie nauki, sztuki, techniki), a także na uwrażliwienie twórców na tego rodzaju oddziaływanie. Dzięki dostosowaniu procesu nauczania czy zbudowaniu narzędzi do „wychwytywania” już na wczesnym etapie edukacji utalentowanych uczniów, można byłoby już od ich młodości stymulować ich twórcze możliwości, a także ukierunkowywać na konkretny typ twórczości (to zagadnienie będzie poruszane w rozdziale trzecim). W efekcie, już jako osoby dorosłe, mogłyby one w pełni korzystać ze swego kreatywnego potencjału, który został wcześniej rozpoznany i właściwie rozwinięty, na co zwracał uwagę chociażby Csíkszentmihályi²⁹. Po trzecie, rezultaty takich badań mogą także znaleźć zastosowanie w sektorach innowacyjnych, które będą w stanie nie tylko bardziej wydajnie realizować swoje „kreatywne” cele w dostosowanym, stymulującym środowisku, ale także będą mogły uzyskać narzędzia do rozpoznania potencjału twórczego wytworu, zanim produkt trafi na rynek, co przełoży się na oszczędności finansowe oraz oszczędność czasu niezbędnego do ich wytworzenia i wdrożenia. Ma to o tyle znaczenie, że obecnie prym w rozwoju gospodarki zaczynają wieść tzw. sektory kreatywne (np. różnego rodzaju start-upy), które stanowią także istotne źródło potencjalnych innowacji. W wielu europejskich miastach, także w Polsce³⁰, powstają inkubatory przedsiębiorczości czy parki naukowo-technologiczne, zapewniające początkującym twórcom odpowiednie dla ich potrzeb miejsce pracy oraz narzędzia. Obecnie jednym z najistotniejszych wyznaczników poziomu rozwoju są osiągnięcia i możliwości naukowo-techniczne danego kraju. Nie powinno więc dziwić, że pobudzanie rozwoju właśnie tych sektorów staje się coraz bardziej pożądane, a kreatywność pozostaje jednym z jego najistotniejszych elementów. Dlatego

²⁹ Csíkszentmihályi, „Culture, Time, and the Development of Talent”, 33.

³⁰ Np. w Warszawie, Katowicach, Wrocławiu, Poznaniu, Lublinie czy nawet Puławach. Por. Aleksander Bąkowski i Marzena Mażewska, red., *Ośrodki innowacji i przedsiębiorczości w Polsce. Raport 2012* (Warszawa: Polska Agencja Rozwoju Przedsiębiorczości, 2012), 14.

jeśli zgodzimy się co do znaczenia i potrzeby stymulacji tego typu obszarów, powinniśmy też dążyć do zrozumienia kreatywności, także w wymiarze społeczno-kulturowym.

2. Kontekst społeczny w badaniach psychologicznych

Funkcjonujące w psychologii ujęcie jednostkowe³¹ miało na celu rozpoznanie kluczowych elementów niezbędnych dla „udanej” kreatywności. Prowadzono np. badania nad znaczeniem inteligencji, posiadanej wiedzy, sposobami twórczego myślenia, nad motywacją czy osobowością twórcy³². Teorie i koncepcje, które wypracowano, zostały sklasyfikowane przez Aarona Kozbelta, Beghetto i Runco w dziesięciu ogólnych kategoriach³³: 1) rozwojowe (*developmental*); 2) psychometryczne (*psychometric*); 3) ekonomiczne; 4) etapowe i procesualne (*stage and componential proces*); 5) kognitywne; 6) rozwiązywanie problemów i znaczenie wiedzy (*problem solving and exercise-based*); 7) poszukiwanie problemów; 8) ewolucyjne; 9) typologiczne; 10) systemowe. W powyższym podziale badacze skorzystali z perspektywy 6`P w celu wyróżnienia kluczowych elementów kreatywności, stanowiących główny punkt zainteresowania badawczego w ramach każdej z kategorii.

W koncepcjach mieszających się w kategorii „rozwojowej” kreatywność postrzegana jest jako rozwijająca się w czasie (od potencjału do osiągnięcia). Występują tu takie składowe kreatywności, jak osoba, środowisko, potencjał czy produkt. Koncepcje psychometryczne mają z kolei na celu zmierzenie poziomu kreatywności twórcy, przy czym naczelną perspektywą jest w nich wymiar produktu. W koncepcjach ekonomicznych kreatywność jest przedstawiana jako podlegająca wpływom „sił rynkowych”, ważne są także analizy kosztów i korzyści. Badania te w szczególności uwzględniają takie elementy, jak osoba, miejsce, produkt oraz działania perswazyjne. W stanowiskach mieszających się w ujęciu etapowym i procesualnym kreatywność jest ujmowana jako pewien proces prowadzący do określonego rezultatu, przy czym główną składową kreatywności jest właśnie ten proces (w ramach 6`P).

W stanowiskach kognitywnych kreatywność bada się jako formę procesów myślowych u twórczych osób – stąd badania odnoszą się w szczególności do procesu i osoby.

³¹ Por. Csíkszentmihályi, „Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity”, 313.

³² Por. Sternberg i Lubart, *Defying the Crowd*; Runco, *Creativity*.

³³ Por. Runco, Kozbelt, i Beghetto, „Theories of Creativity”, 27–28.

Koncepcje określane mianem „rozwiązywanie problemów”, jak sama nazwa wskazuje, skupiają się na kreatywnym rozwiązywaniu zadań, a kreatywność ujmowana jest z perspektywy osoby, procesu i produktu. Kategoria „poszukiwanie problemów” obejmuje teorie, które tego rodzaju aktywność ujmują jako inspirację dla dalszych działań twórczych. Tu również kluczowymi elementami są: osoba, proces i produkt. Stanowiska ewolucyjne badają wybitną kreatywność, która rozwijana jest ewolucyjnie w ramach procesów ślepego generowania i selekcji. Tu kreatywność ujmowana jest w ramach ujęcia osobowego uzupełnianego o proces, produkt i środowisko. W ujęciu systemowym kreatywność stanowi złożony system oddziałujących na siebie i wzajemnie powiązanych czynników, a co za tym idzie, występują tu wszystkie składowe „P” kreatywności.

Charakterystyka tych dziesięciu kategorii, które proponują Kozbelt, Beghetto i Runco, pozwala zauważyć, że nie pojawiły się dotąd koncepcje, w których to właśnie element środowiskowy zajmowałby miejsce kluczowe, stanowiąc główny lub jedyny element poddawany analizom. A warto zauważyć, że formułowane są koncepcje, w których analizy dotyczą tylko jednego elementu – tj. produktu lub procesu. Ponadto, w ramach dziesięciu kategorii środowisko występuje w pięciu kategoriach, lecz zawsze razem z kilkoma innymi elementami; to zaś oznacza, że dokładne określenie, na ile poszczególni badacze skupiają się na wymiarze społecznym, a na ile na pozostałych elementach wymagałoby przeprowadzenia szczegółowych analiz. Można jednak zauważyć, że badania nad kreatywnością z perspektywy środowiska nie są liczne (świadczy o tym charakterystyka poszczególnych kategorii).

Ze względu na mnogość problemów pojawiających się w badaniach twórczości jednostkowej, psychologowie początkowo niechętnie włączali w ramy swoich analiz konteksty środowiskowe, które mogły wykraczać poza obszar ich zainteresowań i kompetencji badawczych. Badania nad kreatywnością w ramach psychologii społecznej uwzględniały inne perspektywy, kojarzone chociażby z badaniami kulturoznawczymi czy socjologicznymi, wymagały nierzadko przyjmowania postawy holistycznej. Można więc mówić o stopniowym porzucaniu perspektywy jednostkowej na rzecz bardziej ogólnej perspektywy społecznej. W obrębie jednostkowego psychologicznego ujęcia kreatywności zaczęto dostrzegać problemy wykraczające poza ten jednostkowy wymiar. Zaczęto na przykład pytać o to, dlaczego twórca lub produkt ma być uznany za twórczy lub jaki wpływ na kreatywność wywiera otoczenie twórcy? Dostrzeżono także, że relacja pomiędzy twórcami a środowiskiem społeczno-kulturowym nie zawsze jest „jednokierun-

kowa”, tj. środowisko nie jest obszarem, który wyłącznie „biernie” asymiluje nowe produkty. Twórcy, realizując swe predyspozycje do kreatywnego myślenia i działania, przekształcają rzeczywistość kulturową. Jednak także samo środowisko wpływa na ich postawy i ich motywacje do działania, np. zachęcając lub utrudniając podejmowanie kreatywnych działań, które niosą ze sobą zawsze pewne ryzyko³⁴.

Świadomość znaczenia relacji między jednostką a społeczeństwem w aktach twórczych jest coraz bardziej powszechna wśród psychologów, jednak nie przekłada się na adekwatne zainteresowanie tą tematyką, która wydaje się wciąż pozostawać jedynie uzupełnieniem badań jednostkowych. Już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku zwracał na to uwagę Csíkszentmihályi³⁵, zaś przywoływane już poglądy Lebudy i Glăveanu potwierdzają, że ten stan rzeczy panuje także obecnie. Pomimo wzrostu zainteresowania analizami z zakresu psychologii społecznej, część z psychologów, jak np. Runco³⁶ czy Frank Barron³⁷ ciągle uważa, że kreatywność należy analizować głównie z perspektywy jednostkowej, gdyż to twórca pozostaje najważniejszym elementem – podmiotem, który tworzy nowe wytwory. Dominacja tego rodzaju perspektywy może skutkować pomniejszeniem znaczenia wpływu środowiska społeczno-kulturowego na kreatywność.

Uzasadniając potrzebę koncentracji na badaniach nad kreatywnością w perspektywie społecznej, odwołuję się w tym podrozdziale do analiz wybranych psychologów, takich jak Simonton i Amabile, którzy dokonali istotnego, systematycznego wkładu w rozwój tej perspektywy. Zasadność wyboru stanowisk tych badaczy wynika z ich aktualności oraz znaczenia dla badań nad kreatywnością. Wielu współczesnych badaczy jak Runco, D. Cropley, czy Kaufman, odwołuje się do tych analiz. Ponadto w szeregu opracowań tej tematyki dorobek tych psychologów występuje jako przykład klasycznych teorii społecznego wymiaru kreatywności³⁸. Warto też dodać, że zarówno Simonton, jak i Amabile byli

³⁴ Ryzyko to wiąże się głównie z możliwością braku akceptacji i odrzucenia kreatywnego wytworu, co może powodować stratę ekonomiczną (finansową), ale też może oznaczać stratę czasu, który został poświęcony na wytworzenie pewnej idei lub produktu.

³⁵ Por. Csíkszentmihályi, „Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity”, 313.

³⁶ Por. Mark A. Runco, „Comments on Where the Creativity Research Has Been and Where Is It Going”, *Journal of Creative Behavior* 51, nr 4 (2017): 311, <https://doi.org/10.1002/jocb.189>

³⁷ Za Cropley, „Creativity”, 125.

³⁸ Por. Sawyer, *Explaining Creativity*, 2006; Runco, *Creativity*; James C. Kaufman i Robert J. Sternberg, red., *The Cambridge Handbook of Creativity* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010), <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511763205>; Moran, „The Roles of Creativity in Society”; Lebeda i Glăveanu, *The Palgrave Handbook of Social Creativity Research*.

wielokrotnie cytowani przez Csíkszentmihályiego³⁹. Ponadto, przywołam także stanowisko Józefa Koźmieleckiego, który, jak twierdzi Nęcka, jako jeden z pierwszych polskich psychologów zajął się w swych badaniach kreatywnością⁴⁰, a zarazem włączył do swojej perspektywy wymiar społeczny. Choć badania Koźmieleckiego nie są rozpowszechnione na Zachodzie, sądzę, że zaprezentowanie jego analiz pozwoli pokazać, że także polscy badacze wnieśli swój wkład w rozwój tej perspektywy.

Każdy z analizowanych psychologów reprezentuje inne podejście badawcze, co pozwala pokazać pluralizm ujęć badawczych w ramach społecznych badań nad kreatywnością w obszarze psychologii. W związku z tym przywoływane stanowiska zostaną przedstawione w ramach trzech oddzielnych podpunktów.

2.1. Dean Simonton

Simonton utożsamia kreatywność z genialnością i geniuszem⁴¹ – kategorie te zapożyczył od Francisa Galtona, do którego często odwoływał się w swych pracach. Badania Simontona nad kreatywnością miały w znacznej mierze charakter analiz historiometrycznych⁴². Historiometrię definiuje on jako metodę testowania nomotetycznych hipotez (ignorujących specyfikę osoby, miejsca i czasu) poprzez zastosowanie analiz ilościowych do danych wyabstrahowanych z populacji historycznych, szczególnie w odniesieniu do wybitnych postaci historycznych. Przyjmuje przez to ujęcie elitarne twórczości, uznając że wybitni twórcy i liderzy (należy zaznaczyć, że liderów rozumie on zarówno w sensie politycznym, jak i twórczym – ci, którzy zostali uznani za wybitnych, są także liderami i stanowią inspirację dla innych twórców czy polityków), którzy wnieśli wkład w rozwój, powinni stanowić przedmiot badań z racji swych niezwykłych uzdolnień, których potwierdzenie znajdujemy w kulturze i historii. Ważne jest też, że tacy wybitni twórcy zapisali się w historii, przez co informacje o nich zostały zachowane.

³⁹ Por. Mihaly Csíkszentmihályi, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* (New York: HarperCollins Publishers, 1996); Mihaly Csíkszentmihályi, *The Systems Model of Creativity* (Claremont: Springer, 2016).

⁴⁰ Por. Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 177.

⁴¹ Por. Simonton, *Origins of Genius*, 2–7.

⁴² Por. tenże, *Genius, Creativity, and Leadership*, 3.

W badaniach historiometrycznych wybiera się wybitnych, rozpoznanych w historii twórców działających w pewnych obszarach (np. sztuce czy filozofii). Ich wybitność ocenia się na podstawie ich obecności w encyklopediach, słownikach biograficznych czy cytowaniach. Analizy poziomu kreatywności dotyczyć mogą samej tylko jednostki i jej osiągnięć czy wytworów, które powstały dzięki jej działaniom. Badacz może agregować indywidualnych twórców w większe jednostki, w tym zarówno w jednostki przekrojowe, takie jak narody czy cywilizacje, jak i jednostki transhistoryczne, takie jak lata, dekady czy pokolenia; pozwala to ocenić wpływ zmiennych kontekstowych (takich jak wojna, dobrobyt gospodarczy, heterogeniczność kulturowa i różnorodność ideologiczna) na działalność wybitnych twórców⁴³. Co ma szczególne znaczenie dla społecznego ujęcia kreatywności, właśnie analiza liczby twórców i liczby powstałych w danym okresie dzieł, przy uwzględnieniu warunków społeczno-kulturowych może pokazać, jakie warunki w historii były bardziej, a jakie mniej stymulujące.

Początkowo Simonton posługiwał się w badaniu kreatywności ujęciem psychometrycznym, czyli teorią pomiaru poprzez zastosowanie testów psychologicznych, wykorzystując testy myślenia dywergencyjnego, kwestionariusze samoopisowe, kwestionariusze osobowości. Jednakże z racji problemów związanych z prowadzeniem takich badań, przyjął ostatecznie perspektywę historyczną. Wymieniane przez niego trudności to: 1) problemy dotyczące zachęcenia ludzi do poddania się badaniom; 2) problemy związane z mechanizmami uznania danej osoby za wybitną (co często następuje dopiero pod koniec jej życia, a nawet po śmierci); 3) laboratoryjne badania psychometryczne często nie pozwalają na uchwycenie wpływów środowiska na twórcę⁴⁴. Analizy Simontona prowadzone z perspektywy historycznej pozwalały uniknąć chociażby problemu oceny działalności i znaczenia danego twórcy oraz jego wytworów, gdyż, jego zdaniem, sama historia stanowi formę selekcji, która pozwala na rozpoznanie wybitnych twórców, których warto poddać analizom. Korzystał z historycznych źródeł w celu oszacowania poziomu IQ wybitnych osobowości, porównując go ze sławą i znaczeniem danego twórcy. Choć Simonton w swych badaniach uwzględniał czynniki indywidualne, to uwypuklał także wpływ społeczno-kulturowy oraz kontekst historyczny, okoliczności, które mogły pozytywnie lub negatywnie wpływać (np. czasy pokoju lub okres wojen) na kreatywność w danej epoce⁴⁵.

⁴³ Por. tenże, „The Sociocultural Context of Exceptional Creativity: Historiometric Methods”, 19.

⁴⁴ Por. tenże, 15–16.

⁴⁵ Por. tenże, 18.

Simonton analizował szereg możliwych powiązań między potencjałem kreatywnym a wpływem środowiska; choć nie były to analizy prowadzone na szczegółowym poziomie, to niektóre z nich przywołam. Po pierwsze, jest to wpływ środowiska rodzinnego – poziom wykształcenia rodziców, liczba dostępnych książek czy nawet obecność instrumentów muzycznych w domu (które mają wpływać pozytywnie na poziom kreatywności); ale, po drugie, zauważył także pozytywną korelację między poziomem sukcesu twórcy a przedwczesną śmiercią jednego z jego rodziców⁴⁶. Po trzecie, na potencjał twórczy wpływa też emigracja w młodym wieku, szczególnie z krajów nisko rozwiniętych do krajów wysoko rozwiniętych; dzięki temu twórcy uzyskują nowe, rozwinięte narzędzia do działania, jak też funkcjonują w ramach przynajmniej dwóch kultur (kultury nabytej za młodu oraz kultury nowej, do której się przenieśli).

Simonton prowadził jednak bardziej rozbudowane analizy w kontekście cywilizacji i historii. Wiązał przykładowo poziom kreatywności danych czasów z powiększającym się dobrobytem społecznym⁴⁷, przy czym uważał, że zarazem kreatywność podtrzymuje i rozwija ten dobrobyt. Dostrzegał także mechanizm stymulacji kreatywności (zauważalny z perspektywy historycznej), który zachodzi nie tylko pomiędzy konkurującymi lub powiązаныmi ze sobą współczesnymi sobie kulturami (np. w formie wymiany idei), ale też pomiędzy kulturami odległymi w czasie. Twierdził, że geniusze mogą być „zapożyczani” pomiędzy cywilizacjami i epokami⁴⁸. Występuje też ciągłość w rozwoju określonych idei, asymilowanych i kontynuowanych przez następujące po sobie cywilizacje: Rzymianie np. kontynuowali myśl grecką, Grecy z kolei czerpali z dokonań Babilończyków, Persów, Egipcjan. Teza ta ma potwierdzenie w nauce, gdzie kolejne teorie i idee są stopniowo rozwijane. Wybitne osoby często wzorują się lub korzystają z osiągnięć poprzedzających ich twórców, co może oddawać znana maksyma Newtona: „Jeśli widzę dalej to dzięki temu, że stoję na ramionach olbrzymów”⁴⁹.

⁴⁶ Por. tenże, *Origins of Genius*, 112–16.

⁴⁷ Por. tenże, *Genius, Creativity, and Leadership*, 142–44.

⁴⁸ Por. tenże, *Genius 101*, 157.

⁴⁹ Isaac Newton, „Letter from Sir Isaac Newton to Robert Hooke, 1675” (Historical Society of Pennsylvania, 2018), <https://discover.hsp.org/Record/dc-9792/Description#tabnav>.

2.2. Teresa Amabile

Badania Amabile miały na celu określenie, w jaki sposób środowisko oddziałuje na rezultaty działań twórczych. Amabile korzystała z autorskiej techniki oceny konsensualnej (*Consensual Assessment Technique* – CAT), która polega na ocenie określonych produktów stanowiących rezultat aktywności twórczej (najczęściej artystycznej) badanej grupy (np. studentów). Produkty te poddawane są niezależnej ocenie ekspertów dysponujących wiedzą z danego obszaru (np. sztuki, poezji, rzeźbiarstwa). Jej zdaniem eksperci posiadający wiedzę i doświadczenie z danego obszaru potrafią trafnie rozpoznawać kreatywne dzieła gdy się na nie natkną⁵⁰. Rezultatem takiej oceny jest określenie poziomu kreatywności badanych osób⁵¹. W kontekście tych badań Amabile prowadziła też analizy wpływu środowiska społecznego na rezultaty kreatywności. Jej pierwsze badania, których wyniki przedstawiła w *The Social Psychology of Creativity*, dowodziły, że środowisko społeczne ma negatywny wpływ na kreatywność, gdyż wywiera presję na twórców, którzy przez to mogą nie realizować w pełni swego potencjału⁵². Później zmieniła jednak swój pogląd, uznając że wpływ zewnętrzny nie jest wyłącznie negatywny, lecz może też stymulować kreatywność. Zmiana dotyczyła między innymi tezy, że świadomość przyszłej ewaluacji dzieł nie wpływa wyłącznie negatywnie na poziom kreatywności (w postaci obawy przed oceną)⁵³ oraz wpływu, jakie wywiera oczekiwanie nagrody. Początkowo Amabile uważała, że najwyższy poziom kreatywności osiągają te osoby, które traktują swą twórczą aktywność jako zabawę, a nie jako pracę; świadomość ewentualnej nagrody negatywnie wpływała na rezultaty. Z czasem jednak Amabile uznała, że niekiedy nagroda może wpływać pozytywnie na rezultaty twórczości⁵⁴.

W swych badaniach Amabile koncentrowała się na rozpoznawaniu statystycznych powiązań pomiędzy działaniem twórczym a poszczególnymi rodzajami wpływu społecznego (ocena, nagroda, konkurowanie). Nie poddawała jednak badaniom konkretnych, indywidualnych twórców, lecz analizowała statystyczny poziom kreatywności dzieł tworzonych przez grupę. Prawdopodobnie z tego względu w ramach swych pierwszych badań uznawała wpływ społeczny wyłącznie za czynnik „szkodzący” twórczości. Jeżeli każdy z twórców ma inny charakter, predyspozycje i cechy osobowościowe, to określone

⁵⁰ Por. Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 30.

⁵¹ Por. Amabile, *Creativity in Context*, 41–42.

⁵² Por. tamże, 150–51.

⁵³ Por. tamże, 150.

⁵⁴ Por. tamże, 172.

warunki mogą wpływać w różny sposób na różnych twórców. W rezultacie należałoby konstruować takie środowisko, w którym mogliby się skutecznie realizować twórcy o różnych charakterach; bo przecież, przykładowo, w nauce niektórzy badacze preferują analizy teoretyczne; inni – badania eksperymentalne; jeszcze inni preferują wystąpienia publiczne, na konferencjach czy wykłady dla studentów. O ile idealnym stanem byłaby wysoka jakość wszystkich tych działań u każdego naukowca, to jednak z racji odmiennego charakteru i predyspozycji jest to rzadkość. Pluralizm form możliwego rozwoju danego obszaru pozwala na jego wszechstronny wzrost, a także umożliwia wykorzystanie talentów różnych twórców.

Zarysowane wyżej uwagi Amabile mają niezwykle ogólny charakter, jednakże jej główną intencją było właśnie zainspirowanie innych badaczy do bardziej szczegółowych badań nad społecznym wpływem na działalność twórców. Zauważalne jest jednak, że według Amabile to osobowość i charakter twórcy decydują o tym, czy poszczególne wpływy zewnętrzne są stymulujące. W tym kontekście jej badania mieszczą się na granicy badań jednostkowych oraz badań społecznych, gdyż uwzględnia ona obie te perspektywy „P”.

Amabile była także autorką komponentowego modelu kreatywności, zbudowanego z trzech elementów, których występowanie oraz poziom decydują o ostatecznej wartości rezultatu twórczego: 1) umiejętności związane z obszarem, w którym działa twórca; 2) zdolności i predyspozycje istotne dla kreatywności; 3) motywacja do twórczego działania⁵⁵. Dopiero gdy wszystkie trzy elementy występują na odpowiednio wysokim poziomie, twórca ma szansę, by jego wytwór uzyskał odpowiednio wysoką ocenę. W zaktualizowanej wersji modelu Amabile dodała jeszcze czwarty element, tj. wpływający na kreatywność kontekst społeczny, przy czym jego wpływ może być zarówno pozytywny jak i negatywny.

⁵⁵ Por. tamże, 84.

Wpływ	Pozytywny	Negatywny
Ogólny	<ul style="list-style-type: none"> • Autonomia/świadomość kontroli • Posiadanie narzędzi i surowców • Świadomość znaczenia pracy • Odpowiedni poziom wyzwania • Docenienie starań • Nagroda, która pozwala docenić prowadzoną działalność • Zadania dotyczą zainteresowań twórców • Charakter zadań wpływa pozytywną konkurencję 	<ul style="list-style-type: none"> • Strach przed niezycziwą oceną • Obawa, że ocena pokaże niekompetencję twórcy • Ustalona z góry nagroda • Ograniczona wolność/nieustanna kontrola pracy • Nierealistyczne terminy wykonania pracy • Rywalizacja wśród współpracowników
Organizacyjny	<ul style="list-style-type: none"> • Dostrzeżenie, że porażka twórcza może mieć pozytywny charakter, np. dostarcza dodatkowych informacji • Dostępne są mechanizmy rozpoznawania i komunikowania nowych idei • Otwartość zespołu/firmy na kreatywne pomysły i innowacje swoich pracowników • Zachęcanie do kreatywności przez kierownictwo • Różnorodność umiejętności w zespole • Otwartość zespołu na nowe idee i eksperymenty • Konstruktywna krytyka występująca w zespole • Dbłość o motywację zespołu • Konkurencja z innymi firmami a nie wewnątrz zespołu • Konstruktywne informacje zwrotne • Jasna strategia działania • Kooperacja • Współpraca 	<ul style="list-style-type: none"> • Brak komunikacji • Brak kooperacji • Chęć utrzymania status-quo • Nastawienie na zewnętrzną motywację (nagrody, a nie satysfakcja) • Rywalizacja na zasadach „najlepszy zgarnia wszystko” • Sztuczne procedury • Apatia wobec nowych pomysłów w firmie

Tabela 1. Społeczno-środowiskowe wpływy na kreatywność w ujęciu Teresy Amabile⁵⁶

⁵⁶ Opracowanie na podstawie: tamże, 120.

Inaczej niż Simonton czy Csíkszentmihályi, których badania nad społecznym wpływem na kreatywność miały głównie charakter teoretyczny, Amabile prowadziła badania w formie eksperymentalnej. Dostrzegła również, że dowody na to, że środowisko wpływa na twórczość, odnaleźć można w autobiografiach, listach, dziennikach i innych prywatnych zapiskach, zarówno naukowców, jak i artystów, pisarzy⁵⁷. Odwoływała się chociażby do doświadczeń Einsteina czy Woody'ego Allena. Sam Einstein twierdził, że skorzystał wiele z tego, że uczył się w szkole o nastawieniu „humanistycznym”, do której trafił z powodu konieczności podjęcia zajęć uzupełniających. „[Szkola – K. Sz.] Wywarła na mnie niezapomniane wrażenia dzięki swemu liberalnemu duchowi i gorliwości nauczycieli, którzy nie narzucali swych racji z powodu swego autorytetu”⁵⁸. Z kolei Allen uważał, że czuł się bardziej spełniony, gdy występował jako komik lub pisał, niż wtedy gdy był reżyserem. Funkcja reżysera nie dawała mu wystarczającej swobody twórczej, gdyż czuł się ograniczany w swej aktywności przez inne osoby: inwestorów, aktorów.

Dostrzeżenie wielości i różnorodności rodzajów wpływu społecznego na działania twórcze, a także ich oddziaływania na jednostki (w pozytywny i negatywny sposób), skłoniło Amabile do zmiany paradygmatu i zainteresowań badawczych. Podjęła badania nad wpływem środowiska pracy na możliwości twórcze pracowników i grup twórczych/zespołów pracowników. Poza przedstawionymi w powyższej tabeli elementami organizacyjnymi, które wpływają na kreatywność⁵⁹, Amabile sformułowała też, wraz z Michael G. Pratterem, komponentowy model kreatywności w organizacjach, obejmujący takie elementy, jak motywacja zespołu, dostępne środki i umiejętności w tworzeniu i zarządzaniu innowacją⁶⁰. Komponentowy model kreatywności w organizacjach to model analogiczny do tego, który Amabile zbudowała dla twórczości jednostki. Zdaniem Amabile i Pratta, odpowiedni układ elementów pozwala, by organizacja/zespół osiągnęły sukces twórczy w postaci innowacji (innowacja to dla nich rezultat twórczości w organizacji), podobnie jak pozwala na sukces twórczy jednostki.

⁵⁷ Por. tamże, 6.

⁵⁸ Por. Gerald James Holton, *On Trying to Understand Scientific Genius* (New York: Cooper Union School of Art and Architecture, 1972), 106.

⁵⁹ Por. Teresa M. Amabile i Nur D. Gryskiewicz, „The Creative Environment Scales: Work Environment Inventory”, *Creativity Research Journal* *Creativity Research Journal* 2, nr 4 (1989): 231–53.

⁶⁰ Por. Amabile i Pratt, „The dynamic componential model of creativity and innovation in organizations: Making progress, making meaning”, 161.

2.3. Józef Kozielecki

Józef Kozielecki łączył w swych analizach kreatywności dwie perspektywy – zarówno jednostkową, jak i społeczną. Jego badania dotyczyły głównie koncepcji transgresji, którą definiował następująco: „Działania, które polegają na tym, że człowiek świadomie przekracza dotychczasowe granice materialne, społeczne i symboliczne, będą nazywał działaniami transgresyjnymi lub – w skrócie – transgresją”⁶¹. Transgresję odróżniał od działań ochronnych, których celem jest np. utrzymanie istniejącego stanu lub jakości ludzkiego życia. Transgresję, jako wyjście „poza”, łączył Kozielecki między innymi z zachowaniami twórczymi, choć nie wyczerpywały one możliwych form działań transgresyjnych. Transgresja przyjmująca formę jednostkową może np. polegać na nauce chodzenia, nauce języka rodzimego, nauce języków obcych, opanowywaniu umiejętności gry na instrumentach muzycznych, założeniu firmy. Tego rodzaju zachowania można uznać za twórcze w paradygmacie humanistycznym i jednostkowym (była o tym mowa we *Wprowadzeniu*). Początkowo Kozielecki skupiał się właśnie na analizach jednostkowych, na ludzkich możliwościach i predyspozycjach do podejmowania działań twórczych⁶². Twórczość przyjmuje wymiar jednostkowy w formie zmian i przekształceń dotyczących wyłącznie jednostki, oznaczając stopniowy wzrost jej umiejętności, wiedzy czy możliwości działania w świecie. Wedle Kozieleckiego, w człowieku występuje naturalna potrzeba przekształcania, tworzenia siebie.

W trakcie badań Kozielecki zaczął dostrzegać możliwość powiązania działań transgresyjnych z wpływem społeczno-kulturowym na dwóch płaszczyznach. Na pierwszej płaszczyźnie zachodzi wpływ środowiska społecznego na aktywność twórczą jednostek oraz ich możliwości działania. Druga płaszczyzna to twórcze działania zbiorowości i analiza zmian powodowanych przekształceniami zachowań, potrzeb czy wartości zbiorowości.

Kozielecki podzielił działania transgresyjne na transgresje-P (transgresje psychologiczne) oraz transgresje-H (transgresje historyczne)⁶³. Można zauważyć, że Kozielecki posługuje się tym samym podziałem, który zaproponowała Margaret Boden⁶⁴, chociaż nie przywołuje jej stanowiska w swym rozróżnieniu. Transgresje typu P dotyczą zmian

⁶¹ Kozielecki, *Transgresja i kultura*, 43.

⁶² Por. tenże, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, 80 i dalej.

⁶³ Por. tenże, *Transgresja i kultura*, 52.

⁶⁴ Por. s. 38 w tej dysertacji.

w wymiarze indywidualnym. Mogą np. obejmować, jak już wcześniej pisałem, nabywanie nowych umiejętności (mówienie, chodzenie, prowadzenie samochodu). Jak pisze Koziński, transgresje te nie mają wymiaru historycznego, ponieważ „ludzkość jako gatunek dawno zniosła te bariery lub opanowała dane umiejętności”⁶⁵ – oznacza to, że pewne zdolności, umiejętności czy wytwory występują w kulturze, lecz nie zostały jeszcze przyswojone przez jednostkę (np. zdolność mowy czy umiejętność prowadzenia samochodu). Transgresje historyczne to takie osiągnięcia, które zostały dokonane po raz pierwszy w historii (choćby dokonania w nauce, odkrycia geograficzne). Co ważne, Koziński zauważa płynną granicę między transgresjami P i H. Brak rozpoznania społecznej wartości działania twórczego będzie powodował, że dana transgresja będzie traktowana jako tylko transgresja P. Jednakże jej możliwa ponowna ewaluacja może skutkować zauważeniem jej znaczenia historycznego. Płynna granica między transgresją P i H nie wynika z samej działalności twórcy, lecz jest związana z mechanizmem oceny i społecznym przypisaniem wartości danemu rezultatowi. Każda twórczość to zmiana na poziomie indywidualnym, gdy jednak się rozpowszechni i uzyska społeczne uznanie, działania twórcy i jego wytwory mogą być zapamiętane zachowane w kulturze. Koziński posługuje się przykładem badań G. Mendla, którego odkrycia zostały docenione dopiero po jego śmierci⁶⁶. To ocena zewnętrzna decyduje o poziomie i jakości ocenianego wytworu.

Według Kozińskiego, wielu twórców działa w celu potwierdzenia swej pozycji i możliwości, co może nastąpić tylko poprzez zdobycie uznania społecznego⁶⁷. Określa to mianem „potrzeby hubrystycznej”. Jak sądzę, takie ujęcie stanowi uzupełnienie analiz Amabile. Potrzeba hubrystyczna skłania osobę do podejmowania działań twórczych, których rezultaty będą w pozytywny sposób oddziaływały na znaczącą liczbę osób – co będzie skutkowało zarówno rozpoznaniem wartości i możliwości dzieła, a przez to uznaniem działań twórcy, jak i większą szansą na osiągnięcie sukcesu w wymiarze H. Nierzadko twórca, który uzyskał uznanie, pragnie podtrzymać opinię o sobie, co motywuje go do dalszych działań twórczych. W efekcie, może on zostać zapamiętany w historii; takich twórców Koziński określa mianem „osób długiego trwania”⁶⁸. To świadczy, że niektórzy twórcy nie zawsze działają w celu autoekspresji; są raczej z góry nakierowani

⁶⁵ Koziński, *Transgresja i kultura*, 52.

⁶⁶ Por. tamże, 54.

⁶⁷ Por. tamże, 119.

⁶⁸ Tamże, 230.

na społeczny odbiór własnej działalności. Ważne są tu również różnice między poszczególnymi obszarami: o ile autoekspresja może być istotną motywacją w sztuce, to w technice głównym celem mogą być zyski ekonomiczne.

Kozielecki analizował także mechanizm selekcji wytworów. Oryginalne w jego ujęciu był przekonanie, że w mechanizm ten ma uwzględniać nie tylko nowość i wartość dzieła, ale też jego trwałość. Stąd dzieła, które nie mają szans na „utrzymanie się” przez długi czas, nie powinny być włączane do systemu kultury⁶⁹. Nie można jednak nie zauważyć, że Kozielecki wydaje się nie uwzględniać różnorodności poszczególnych obszarów kultury, a przez to i różnorodności oraz trwałości poszczególnych wytworów. Choć dzieła sztuki mogą charakteryzować się „długim trwaniem”, a ich wartość utrzymuje się przez wieki, to w obszarze techniki wytwór zostaje „zapomniany” w formie użytkowej, gdy pojawi inny, alternatywny, bardziej użyteczny. Wtwory techniki, jeśli ich rola została uznana za istotną, stają się wtedy tylko elementami historii. Czy znaczy to, że dany wynalazek nie posiadał odpowiedniej wartości? Ponadto, Kozielecki nie precyzuje, jaki przedział czasu oznacza, że dzieło funkcjonuje w czasie długim. Warto chociażby zwrócić uwagę na szybki rozwój komputerów⁷⁰; już od początku poszczególne ich generacje były zastępowane co kilka lat. Czy oznacza to, że powinniśmy byli odrzucić te wytwory? Sądzę więc, że kryterium „trwałości” zaproponowane przez Kozieleckiego jest na tyle nieprecyzyjne, że pojawiają się kłopoty z jego efektywnym wykorzystaniem.

Bez wątplenia jednak, niezwykle wartościowy jest pogląd Kozieleckiego, że działania transgresyjne – rozumiane jako przekształcanie środowiska społeczno-kulturowego – mogą zachodzić także w formie sumowania się działań jednostkowych. Działalność ilościowa w dużej skali prowadzi do przekształceń na poziomie jakościowym⁷¹. Jeśli wielu członków danej społeczności zdecyduje się na zmianę zachowań, które pozornie mogą jawić się jako „normalne”, to w dużej skali nabiorą one innego, nowego charakteru. Przykładowo, skonstruowanie pierwszego samochodu skutkowało jedynie powstaniem nowego środka transportu. Jednak jego upowszechnienie nie tylko doprowadziło do konieczności budowy nowej infrastruktury dla tego typu pojazdów, nowego sposobu projektowania miast, ale także zmniejszyło populację koni, które przez wieki wykorzysty-

⁶⁹ Por. tamże, 210.

⁷⁰ Por. Walter Isaacson, *Innowatorzy: o tym jak grupa hakerów, geniuszy i geeków wywołała cyfrową rewolucję*, tłum. Michał Strąkow, Michał Józwiak, i Krzysztof Krzyżanowski (Kraków: Insignis, 2016).

⁷¹ Por. Józef Kozielecki, *Spoleczeństwo transgresyjne: szansa i ryzyko* (Warszawa: Żak, 2004), 65.

wano jako środek lokomocji. Choć pojawienie się pierwszego samochodu było, oczywiście, wydarzeniem historycznym, to jednak wydarzenie to pokazuje, jak duże znaczenie ma społeczna akceptacja oraz zmiana zachowań, jeżeli zmiana ma być wdrożona. Koziellecki podkreślał także, że wytwór powstający w wymiarze historycznym, po tym gdy zostanie rozpowszechniony, musi przejść także przez proces adaptacji⁷². Musi być on także dostosowany do istniejącego „systemu” (społecznego, infrastruktury), ale również ten system (ludzkie zachowania, wiedza i inne związane z nim elementy kultury) musi dostosować się do jego istnienia i funkcjonowania. Pojawienie się samochodów wymagało budowy dróg, skutkowało powstaniem stacji benzynowych, warsztatów; ludzie zaś musieli dostosować swój sposób poruszania się do zagrożeń związanych z użytkowaniem takich pojazdów. Sposób użytkowania samochodów należało też dostosować do istniejących już zasad obowiązujących inne środki transportu, np. pociągi.

Koziellecki dostrzegał też szereg powiązań pomiędzy czynnikami socjokulturowymi a działalnością twórców. Ponieważ nie analizował ich w bardziej szczegółowy sposób⁷³, ograniczę się do ich wyliczenia. Dla aktywności twórców nie pozostaje obojętna różnorodność kulturowa (pluralizm kulturowy), możliwości pozyskania wiedzy i narzędzi⁷⁴, skala wolności twórczej w danym środowisku twórczym.

Konkludując, można uznać, że wszystkie przywołane stanowiska pokazywały wielość kontekstów, w jakich czynniki społeczno-kulturowe wpływają na twórczość, zarówno jako formy stymulacji, jak i siły zniechęcający do działań twórczych. Zarazem jednak wątki te stanowiły ciągle uzupełnienie perspektywy jednostkowej. W tym kontekście systemowe badania Csíkszentmihályiego można uznać za wyjątkowe, gdyż w jego analizach ujęcie społeczno-kulturowe pełni rolę dominującą. Twierdzi on, co prawda, że znaczenie jednostki w działalności twórczej jest dość istotne, ale nie można go przeceniać (sic!): „Ważne jest podkreślenie błahości jednostkowego wkładu do twórczości, ponieważ jest on często przereklamowany. Czasem można popełnić jednak odwrotny błąd, i całkowicie odmówić wkładu jednostkowego”⁷⁵. Csíkszentmihályi nie rezygnuje z analiz twórcy jako podmiotu kreatywnego, lecz jego badania dotyczą różnorodnych wpływów

⁷² Por. tamże, 139.

⁷³ Por. tenże, *Transgresja i kultura*, 167–70.

⁷⁴ Por. tenże, *Społeczeństwo transgresyjne*, 64.

⁷⁵ „It is important to point out the tenuousness of the individual contribution to creativity, because it is usually so often overrated. Yet one can also fall in the opposite error and deny individual any credit” Mihaly Csikszentmihalyi, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* (New York: HarperCollins Publishers, 2013), 46.

i istotnych mechanizmów występujących pomiędzy twórcą a otoczeniem. Było to pierwsze, tak skrajnie „socjologiczne” ujęcie kreatywności, które sformułowano w obszarze psychologii. Rezultatem analiz Csíkszentmihályiego było zaproponowanie nowatorskiego wówczas, systemowego ujęcia kreatywności.

Zwrot w obrębie badań psychologicznych, w ramach którego zaczęto uwzględniać znaczenie czynników społecznych i kulturowych przerodził się w systemowe analizy kreatywności.

3. Systemowe ujęcie kreatywności Mihálya Csíkszentmihályiego

Systemowe ujęcie kreatywności Mihálya Csíkszentmihályiego było wynikiem jego przejścia od perspektywy jednostkowej do perspektywy społecznej, do czego przyczynił się zauważony przez niego rozdźwięk pomiędzy wynikami badań nad poziomem kreatywności studentów a ich późniejszymi, faktycznymi osiągnięciami w praktycznej działalności. Csíkszentmihályi pisał: „Jeśli kreatywność ma zachować użyteczne znaczenie, musi odnosić się do procesu, którego efektem jest pomysł lub produkt rozpoznawany i przyjmowany przez innych. Oryginalność, świeżość spojrzenia, zdolność do myślenia w kategoriach dywergencyjnych – wszystkie te cechy są dobre same w sobie, jako opisane cechy osobiste. Ale bez publicznego uznania nie stanowią one o kreatywności”⁷⁶. W ramach systemowego ujęcia Csíkszentmihályi uwzględnił trzy elementy, które, jego zdaniem, są kluczowe dla zrozumienia kreatywności: domenę, pole oraz jednostkę. Nim przejdę do ich rekonstrukcji i szczegółowej analizy, przedstawię jego rozumienie kreatywności. Mimo że definicje kreatywności stanowiły już przedmiot analiz we *Wprowadzeniu*, ponowne podjęcie tej kwestii ma na celu zarówno wyróżnienie ujęcia kreatywności, jakie proponuje Csíkszentmihályi, jak i ułatwienie zrozumienia jego stanowiska.

Csíkszentmihályi formułuje następującą definicję kreatywności: „Kreatywność to dowolne działanie, idea lub produkt, który zmienia istniejącą domenę lub przekształca ją w zupełnie nową”⁷⁷. Przyjmuje więc, że kreatywność musi przybrać praktyczną formę,

⁷⁶ „If creativity is to retain a useful meaning, it must refer to a process that results in an idea or product that is recognized and adopted by others. Originality, freshness of perception, divergent-thinking ability are all well and good in their own right, as described personal traits. But without public recognition they do not constitute creativity”. Csíkszentmihályi, „Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity”, 314.

⁷⁷ „Creativity is any act, idea, or product that changes an existing domain, or that transforms an existing domain into a new one”. Tenże, *Creativity*, 28.

w tym znaczeniu, że ma coś zmienić lub przekształcić. Definicja ta różni się od „standardowej” definicji kreatywności (mówiącej o oryginalności i skuteczności), gdyż w jej treści można znaleźć tylko element nowości, ale już nie użyteczność. Aby pewien wytwór mógł zmienić domenę, w której powstaje, powinien być w pewnym zakresie nowy⁷⁸. Definiując kreatywność, Csíkszentmihályi nie uwzględnia więc kryterium użyteczności. Co za tym idzie, jego stanowisko może rodzić szeregów problemów, np. tych które omawiane były we *Wprowadzeniu*. Przypisywanie produktowi twórczego charakteru wyłącznie za pomocą kategorii nowości może skutkować powstaniem wytworu, którego funkcje lub cele znacząco odbierać będą od innych wytworów powstających w danym obszarze. Może rodzić to problemy w kontekście zgody na włączenie danej działalności twórczej do określonej domeny, jeśli rażąco naruszałaby istniejące w niej normy i zasady.

Csíkszentmihályi proponuje także definicję twórcy: „[to] osoba, której myśli lub działania zmieniają domenę lub tworzą zupełnie nową. Należy jednak pamiętać, że domeny nie można zmienić bez wyraźnej lub domniemanej zgody odpowiedzialnego za nią pola”⁷⁹. W przywołanej definicji zawierają się trzy kluczowe elementy ujęcia systemowego: twórca, który jest kreatywny; domena jako obszar w, którym mieści się „kreatywność” oraz pole dokonujące selekcji produktów. Aby mówić o kreatywności, działanie jednostek lub grup musi prowadzić do istotnych zmian lub powstania wytworów w poszczególnych domenach, a nawet w całej kulturze. Zmiany te możliwe są tylko po uzyskaniu akceptacji ze strony określonych grup, które posiadają kompetencje do ewaluacji oraz akceptacji twórczości. „Każda definicja kreatywności która aspiruje do obiektywizmu, a zatem wymaga wymiaru intersubiektywnego, będzie musiała uznać fakt, że publiczność jest tak samo ważna dla jej konstytucji jak jednostka, której kreatywność jest przypisywana”⁸⁰.

Wielowymiarowość ujęcia Csíkszentmihályiego można stwierdzić także wtedy, gdy spojrzymy na nie z perspektywy koncepcji 4`P. Na pierwszy plan wysuwa się analiza

⁷⁸ Proces generowania nowości może przybierać różne formy. Kaufman proponuje cztery możliwe sposoby tego typu działania: 1) replikacja – tj. odtworzenie dawnego dzieła w nowy sposób; 2) redefiniowanie – wykorzystanie istniejącego produktu w nowy sposób; 3) przyrost – przekształcenie tego, co już istnieje poprzez jego wzbogacenie; 4) przyrost zdecydowany – generowanie produktu, który nierzadko wyprzedza swoją epokę. Por. Kaufman, *Kreatywność*, 34–35.

⁷⁹ „(...) someone whose thoughts or actions change a domain, or establish a new domain. It is important to remember, however, that a domain cannot be changed without the explicit or implicit consent of a field responsible for it”. Csíkszentmihályi, *Creativity*, 28.

⁸⁰ „Any definition of creativity that aspires to objectivity, and therefore requires an intersubjective dimension, will have to recognize the fact that the audience is as important to its constitution as the individual to whom it is credited”. Tenże, „A Systems Perspective on Creativity”, 3.

kreatywności z perspektywy środowiska społeczno-kulturowego. Pole jest jednym z kluczowych elementów, którego zadaniem jest stymulacja i ewaluacja twórczości, jednostek oraz twórczych dzieł. Csíkszentmihályi uwzględnia także perspektywę osobową⁸¹, choć jego badania nie mają tu charakteru *stricte* psychologicznego, lecz dotyczą relacji osoby do środowiska, w którym ona działa, choć zarazem jest przez nie kształtowana. Widać więc, że Csíkszentmihályi nie porzuca całkowicie badań prowadzonych z jednostkowej perspektywy, choć i to ujęcie stara się godzić ze swym ujęciem systemowym⁸². Elementem, który jest poddawany ewaluacji, jest twórczy produkt, dowodzący możliwości twórczych jego autora. Perspektywę produktu wykorzystuje jednak Csíkszentmihályi głównie jako sferę przykładów kreatywności. Nie analizuje znaczenia tych wytworów dla przekształceń kultury, nie też rozważa konsekwencji tych zmian dla kreatywności. Ponadto, nie prowadzi analiz relacji zachodzących między twórcą a wytworami. Dlatego sądzę, że perspektywa wytworu nie jest w badaniach Csíkszentmihályiego kluczowa.

Ostatni element w klasycznym ujęciu 4`P to proces. Perspektywa procesu występowała także w badaniach Csíkszentmihályiego, lecz na wczesnym etapie jego badań. W ramach wcześniej przyjmowanego ujęcia jednostkowego, analizował on w tym trybie zdolności twórcze studentów sztuki⁸³. Dodam, że z badaniami kreatywności łączył on także swoją koncepcję przepływu (*flow*)⁸⁴; jednakże ta koncepcja nie stanowiła już istotnego elementu w ujęciu systemowym.

Csíkszentmihályi nie dostrzegł jednak, że o aktywności twórczej (pracy nad praktyczną realizacją sformułowanej idei) możemy także myśleć jako o procesie, który zachodzi w wymiarze społecznym. Aby wyjaśnić powyższe twierdzenie, odwołam się do koncepcji Wallasa, wedle którego twórczy proces przebiega w czterech fazach: przygotowanie, inkubacja, iluminacja i weryfikacja. Iluminacja ma być fazą narodzin nowej idei. Czwarty etap, czyli weryfikacja, jest złożonym etapem mającym na celu „praktyczną realizację” danej idei (nadanie jej materialnej formy, jeśli to możliwe – np. wytwór techniki). Sądzę, że etap ten może przebiegać także w wymiarze społecznym (np. naukowiec

⁸¹ Por. tamże, 3.

⁸² Por. Mihaly Csíkszentmihályi i Sami Abuhamedh, „The Artistic Personality: A Systems Perspective”, w: *The Systems Model of Creativity* (Claremont: Springer, 2016), 227–37.

⁸³ Por. Csíkszentmihályi i Getzels, „Discovery-Oriented Behavior and the Originality of Creative Products: A Study with Artists”.

⁸⁴ Por. Mihaly Csíkszentmihályi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (New York: Harper and Row, 2009); Nęcka tłumaczy z kolei termin *flow* jako „bycie na fali” Nęcka, *Psychologia twórczości*, 2003, 89.

przedstawia swoją wczesną ideę na konferencji w celu odparcia potencjalnej krytyki; inżynier stara się uzyskać pomoc w rozwiązaniu problemu technicznego, który napotkał). Dobrze widać ten proces w analizach prowadzonych w nurcie SCOT (omawiam go w trzecim rozdziale pracy). Niewykluczone, że integracja społecznego i jednostkowego (psychologicznego) sposobu ujmowania procesu mogłaby pozwolić na rozszerzenie perspektywy badań nad procesem kreatywnym, poszerzając psychologiczne ujęcie „wymyślenia” produktu o działania związane z jego społecznym „promowaniem” i próby uzyskania zewnętrznej wobec twórcy, pozytywnej oceny jego aktywności.

Według Csíkszentmihályiego, kreatywność można także ujmować jako działanie perswazyjne (przy rozszerzonej perspektywie 6`P)⁸⁵. Proces rozpoznawania przez otoczenie potencjału twórców nie przebiega wyłącznie jednostronnie. Csíkszentmihályi dopuszcza możliwość, że twórca poprzez pewne działania sam wpływa na ocenę wytworu dokonywaną przez ekspertów. Choć Csíkszentmihályi nie rozwija bardziej szczegółowo sposobu funkcjonowania tego mechanizmu, to jego stwierdzenia mogą sugerować, że przyczyny uznania wytworu za kreatywny nie muszą wynikać wyłącznie z właściwości danego produktu. Csíkszentmihályi stwierdza: „Dlatego nie można oddzielić kreatywności od perswazji; są ze sobą złączone na dobre i na złe. Niemożliwość ta jest nie tylko metodologiczna, ale także epistemologiczna i prawdopodobnie ontologiczna. Innymi słowy, jeśli przez kreatywność rozumiemy zdolność dodawania czegoś nowego do kultury, to nie można nawet pomyśleć o tym, by ją oddzielać od perswazji”⁸⁶.

Relacja między kreatywnością a perswazją wymagałaby jednak bardziej pogłębionych analiz. Csíkszentmihályi nie wyjaśnia, w jaki sposób rozumie i definiuje perswazję, ani też w jaki sposób ów proces miałby przebiegać. Dodatkowo, przyjmując, że możliwe jest, że sam twórca wpływa na oceniających ekspertów, Csíkszentmihályi zarazem nie uwzględnia, że możliwa jest również ponowna ewaluacja wytworów przez późniejsze pokolenia (np. w nauce podważanie wyników wcześniejszych badań). Gdyby kreatywność i perswazja były ze sobą istotnie związane (epistemologicznie i ontologicznie – jak sugeruje Csíkszentmihályi), uznanie czegoś za kreatywne następowałoby przeważnie za sprawą „przekonania” odbiorców przez twórcę o do roli i jakości jego wytworu. Warto pamiętać, że niekiedy w historii pewne wytwory były „odkrywane” dopiero po śmierci

⁸⁵ Por. Csíkszentmihályi, „Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity”, 314.

⁸⁶ „Therefore it is impossible to separate creativity from persuasion; the two stand or fall together. The impossibility is not only methodological, but epistemological as well, and probably ontological. In other words, if by creativity we mean the ability to add something new to the culture, then it is impossible to even think of it as separate from persuasion”. Tamże, 314.

twórcy; perswazja musiałaby w tych przypadkach przybierać inną formę i nie mogłaby polegać na bezpośrednich działaniach samego twórcy (mogłyby to jednak być np. działania spadkobierców lub rodziny). Te wątpliwości mogłyby być rozwiane, gdyby sam Csíkszentmihályi wyjaśnił w bliższy sposób, jak rozumie działanie perswazyjne.

Systemową koncepcję Csíkszentmihályiego można określić mianem ujęcia biologiczno-ewolucjonistycznego (mieszczącego się w ramach elitarnego ujmowania kreatywności). Psycholog uznaje bowiem kreatywność za najważniejszą z posiadanych przez człowieka predyspozycji, odróżniającą go od pozostałych zwierząt⁸⁷. Za jej sprawą człowiek był w stanie wytworzyć i przekazać (np. w procesie edukacji) język, wartości, naukową ciekawość, techniczne umiejętności itd., czego rezultatem było powstanie środowiska kulturowego. Świat natury, który również ulega zmianom, zmusza organizmy żywe do dostosowywania się do wymogów otoczenia w celu przetrwania. Człowiek zaś może tworzyć własne środowisko, które sam intencjonalnie przekształca. Według Csíkszentmihályiego, „kreatywność jest kulturowym odpowiednikiem procesu zmian genetycznych”⁸⁸. Oznacza to, że głównym zadaniem twórców jest budowanie i rozwijanie kultury, co nie byłoby możliwe bez kolektywnej ludzkiej działalności, podtrzymującej jej istnienie i rozwój. W tym ujęciu, kreatywność ma znaczenie ponadjednostkowe. Dodatkowym argumentem, który uzasadnia umieszczenie ujęcia Csíkszentmihályiego w paradygmacie biologiczno-ewolucjonistycznym, jest fakt, że w celu wyjaśnienia procesów rozwoju i przekształceń kultury korzysta on z koncepcji memów, nawiązując do memetyki Richarda Dawkinsa⁸⁹, brytyjskiego biologa i etnologa. Csíkszentmihályi prezentuje w tym kontekście swoje stanowisko ewolucjonizmu kulturowego, w ramach którego wybrane idee przechodzą selekcję, zaś te uznane za użyteczne zostają utrwalane i przekazane kolejnym pokoleniom – pod postacią memów.

Odwołam się ponownie do wcześniej analizowanego problemu, który wskazuje Nęcka, a dotyczącego możliwości przypisywania ludziom predyspozycji kreatywnych w ramach ujęcia elitarnego. Nęcka twierdzi, że tylko nieliczni mogą być uznani za kreatywnych twórców (w skali społeczno-historycznej). Warto jednak zauważyć, że liczba osób aspirujących do sukcesu jest większa niż liczba kreatywnych twórców, którzy zdo-

⁸⁷ Por. tenże, *Creativity*, 1–2.

⁸⁸ „Creativity is the cultural equivalent of the process of genetic changes...”. Tamże, 7.

⁸⁹ Por. Richard Dawkins, *Samolubny gen*, tłum. Marek Skoneczny (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009).

byli uznane w wymiarze historycznym. Gdyby tak nie było, mechanizm ewaluacji społecznej który włączył do swego ujęcia Csíkszentmihályi, nie byłby potrzebny. Rodzi to pytanie o to, jaki status mają osoby, które były w stanie wytworzyć dzieło, które jednak nie uzyskało jeszcze akceptacji? Csíkszentmihályi wprowadza tu kategorię oryginalności. „Dopóki pomysł lub produkt nie został zatwierdzony, możemy mieć do czynienia z oryginalnością, ale nie z kreatywnością”⁹⁰. Oryginalność przypisywana jest więc wytworom, które są nowe, zgodnie z jego definicją kreatywności, choć nie osiągnęły jeszcze akceptacji w wymiarze społecznym. W tym miejscu pojawia się jednakże problem selekcji wytworów jedynie na podstawie ich nowości, bez uwzględnienia innych kryteriów.

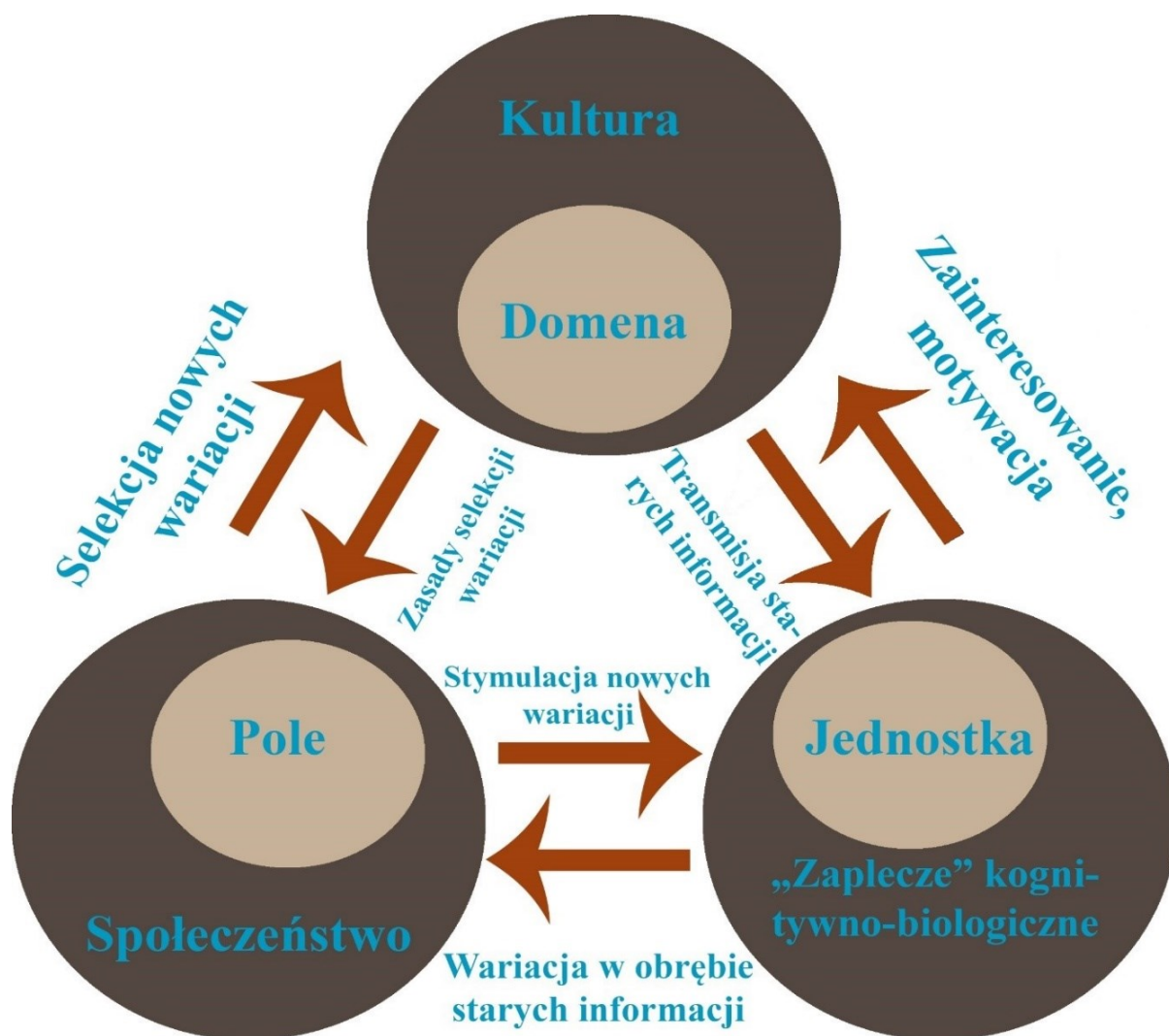
Csíkszentmihályi dokonał także swoistego przeformułowania pytania o kreatywność. Najczęściej celem psychologów było uzyskanie odpowiedzi na pytanie „czym jest kreatywność?”. Bardziej zasadne jest jednak pytanie „gdzie jest kreatywność?”⁹¹. Treść pytania sugeruje, że dla Csíkszentmihályi kreatywność nie łączy się z tymi elementami, z którymi utożsamiano ją najczęściej, tj. z osobami (twórcami) i ich wytworami. Twierdzi, że kreatywność istnieje w formie relacji między twórcą i jego dziełami a społeczeństwem lub też istotnymi dla danej aktywności twórczej grupami ekspertów. Dotyczy to nie tylko kreatywności aktualnej, ale także historycznej, gdyż pamięć o dokonaniach przeszłych twórców podtrzymywana jest w świadomości społecznej lub świadomości ekspertów z danego obszaru.

Ujęcie kreatywności proponowane przez Csíkszentmihályiego jest złożone, systemowe; jego istotnymi elementami są nie tylko twórczy podmiot i produkt, ale także kontekst społeczny. Uwzględnia rolę nie tylko jednostki oraz jej twórczych predyspozycji, ale także wpływ środowiska na jej możliwości działania, zaś rezultat tej aktywności podlega ocenie zewnętrznej, która ma na celu rozpoznanie istotnych dla danego obszaru cech, takich jak nowość i użyteczność. Relację między kluczowymi elementami kreatywności według Csíkszentmihályiego przedstawia następujący schemat⁹²:

⁹⁰ „As long as the idea or product has not been validated, we might have originality, but not creativity”. Csíkszentmihályi, „A Systems Perspective on Creativity”, 7.

⁹¹ Por. tenże, *Creativity*, 23; Tenże, „Society, Culture, and Person: A Systems View of Creativity”, 47.

⁹² Schemat na podstawie Fig. 10.3 Mihaly Csíkszentmihályi i Rustin Wolfe, „New Conceptions and Research Approaches to Creativity: Implications of a Systems Perspective for Creativity in Education”, w: *The Systems Model of Creativity* (Claremont: Springer, 2016), 166.



Rys. 1. Ilustracja systemowego model kreatywności Csikszentmihályiego

Csikszentmihályi wymienia trzy składowe niezbędne do zaistnienia kreatywności. Są to: domena (*domain*⁹³), pole (*field*) i jednostka (*person*), które wzajemnie na siebie oddziałują. Elementy te spotykają się z różnymi interpretacjami. Dla przykładu, Rudowicz utożsamia domenę z kulturą, a pole ze społeczeństwem⁹⁴. Taka interpretacja, jak sądzę, jest zbyt dużym uproszczeniem. Csikszentmihályi twierdzi, że kultura jako „ogólny obszar” składa się z wielu domen (domeny matematyki, fizyki, psychologii, muzyki itd.). Utożsamienie pola (jako elementu oceniającego) z „całym” społeczeństwem prowadzi-

⁹³ Angielski termin „domain” może być przetłumaczony zarówno jako „domena”, jak i jako „dziedzina”. Csikszentmihályi rozumie domeny w sposób zbliżony do rozumienia dziedzin w badaniach nad kulturą. Z racji znaczenia, jakie ten element ma w ujęciu systemowym formułowanym przez Csikszentmihályiego, termin ten tłumaczę jako „domenę” – w celu jego wyróżnienia i dokładniejszego wyeksponowania na tle innych koncepcji.

⁹⁴ Por. Rudowicz, „Creativity and Culture”, 274.

łoby z kolei do uznania, że teorie naukowe powstające np. w ramach szczegółowej domeny, jaką może być fizyka kwantowa, oceniane są przez ogół społeczny. Mało prawdopodobne jest jednak, by tego rodzaju grupa posiadała stosowne kompetencje. Zdarzają się sytuacje, kiedy pole jest tworzone przez całe społeczeństwo, jednakże na ogół pozostaje to zależne od charakteru wytworu; np. towary konsumpcyjne skierowane są do większej liczby odbiorców, którzy mogą pełnić jednocześnie rolę osób dokonujących ich oceny.

Charakterystyka i analiza poszczególnych elementów pozwoli na lepsze zrozumienie mechanizmów występujących w relacji między kreatywnością a wpływem społeczno-kulturowym. Choć każdy z elementów posiada równie istotne znaczenie w ujęciu systemowym, rozpocznę od domeny, gdyż jest to element, który często sam Csíkszentmihályi w różnych swoich pracach prezentuje jako pierwszy.

3.1. Domena – obszar realizowania kreatywności

Domena to obszar, w którym działają twórcy. Przykładami domen są: domena muzyki, biologii, fizyki, filozofii, biznesu czy inżynierii. Każda z nich zbudowana jest z określonych symboli wyrażających ludzką wiedzę, a także charakterystycznych zasad dotyczących funkcjonowania w ich obrębie⁹⁵ (np. zasady gry na instrumentach muzycznych, zasady prowadzenia badań przyrodniczych, zasady podłączania instalacji elektrycznych). Każda domena ma swój specyficzny charakter i cele: np. w domenie nauki dąży się do poznania rzeczywistości, w domenie techniki dąży się do przekształcenia świata przyrodniczego zgodnie z potrzebami człowieka. Zdaniem Csíkszentmihályiego, wszystkie te obszary składają się dopiero na większą całość, którą określa on mianem kultury: „Domeny są z kolei zagnieżdżone w tym, co zwykle nazywamy kulturą lub symboliczną wiedzą dzieloną przez określone społeczeństwo, czy przez całą ludzkość”⁹⁶. Kultura to dla Csíkszentmihályiego system wzajemnie połączonych domen⁹⁷.

⁹⁵ Por. Csíkszentmihályi, „A Systems Perspective on Creativity”, 5.

⁹⁶ „Domains are in turn nested in what we usually call culture, or the symbolic knowledge shared by a particular society, or by humanity as a whole.” Tenże, *Creativity*, 28.

⁹⁷ „It is useful in this context to think about cultures as systems of interrelated domains”. Tenże, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, w: *The Systems Model of Creativity* (Claremont: Springer, 2016), 105.

Csíkszentmihályi wskazuje na powiązanie domen z poszczególnymi grupami społecznymi lub nawet z „całym” społeczeństwem. Oznacza to uniwersalny charakter niektórych domen, tj. tych, które występują w skali globalnej, przekraczającej wymiar etniczny czy narodowy (np. domena szachów). Także w obrębie nauk niektóre z nich są znacznie bardziej uniwersalne, np. nauki przyrodnicze lub matematyka. Z kolei takie obszary jak np. literatura są w większym stopniu powiązane z poszczególnymi kulturami, chociażby za sprawą języka. Prowadzi to do ograniczenia obszaru, w którym działa dany twórca, przez co zmniejsza się liczba potencjalnych odbiorców jego twórczości.

Jeżeli przyjmuje się, że w kreatywności występuje element konkurencji⁹⁸, przez co wiąże się ona z pewnym ryzykiem (inwestycji czasu lub środków finansowych), to wybór obszaru aktywności będzie się wiązał z określonymi konsekwencjami. W przypadku działalności w domenach o wymiarze globalnym, twórca zwiększa szansę na znalezienie odbiorców własnej działalności, ale większa staje się też potencjalna liczba innych twórców, z którymi trzeba konkurować. Z kolei, gdy działa się w jakiejś bardzo wąskiej domenie, liczba odbiorców zmniejsza się, ale też statystycznie zmniejsza się liczba twórców, z którymi musi się konkurować. Wielkość poszczególnych domen może zatem wpływać na sposób działania, który należy przyjąć, by osiągnąć w nich sukces.

Zdaniem Csíkszentmihályiego „istnienie domen jest prawdopodobnie najlepszym dowodem ludzkiej kreatywności”⁹⁹. To, że każdy z twórców, który został zapamiętany, musiał wnieść do swej domeny istotny wkład, nie oznacza jednak, że jego działanie musi prowadzić do „doskonalenia” kultury czy domeny, w której powstaje. Dynamika kreatywności jest podobna do dynamiki procesu ewolucyjnego; w samym działaniu kreatywnym nie zawierają się cele, wedle których można byłoby oceniać zachodzące zmiany. Csíkszentmihályi sądzi, że kreatywność prowadzi tylko do wzrostu złożoności: „Pojęcie »ewolucji« nie oznacza, że zmiany kulturowe muszą koniecznie podążać w jednym kierunku lub że kultury stają się lepsze dzięki zmianom wywołanym przez kreatywność. Podobnie jak jest to ujmowane w biologii, ewolucja w tym kontekście oznacza coraz to

⁹⁸ Robert Sternberg i Tedd Lubart porównują kreatywność do gry na giełdzie. Sądzą, że udana kreatywność wiąże się z „kupowaniem tanio i sprzedawaniem drogo”: twórca, który chce osiągnąć sukces, powinien rozpoczynać swoją działalność w obszarach, które oferują możliwość wprowadzenia czegoś nowego, a jednocześnie są mało popularne. Przy wyborze obszaru działania, w którym panuje duża konkurencja, szanse na kreatywny sukces znacząco maleją. Por. Sternberg i Lubart, *Defying the Crowd*, 41 i dalej.

⁹⁹ „The existence of domains is perhaps the best evidence of human creativity.” Csíkszentmihályi, *Creativity*, 37.

większy stopień złożoności”¹⁰⁰. To osobliwe stanowisko prezentowane przez Csíkszentmihályiego wynika z tego, że uwzględnia on tylko jedno kryterium kreatywności, tj. nowość. Nowość oznacza zmianę – Csíkszentmihályi rezygnuje jednak z jej oceny.

Takie ujęcie prowokuje wątpliwości: zasadą ewolucji biologicznej nie jest większy poziom złożoności, ale zwiększenie szans na przetrwanie genów danego organizmu. Sądzę więc, że założenie to już samo z siebie wprowadza możliwe kryterium oceny zmian – zmiany prowadzące do wzrostu możliwości przetrwania. Analogicznie, rozwój domen prowadzi do ich zachowania (będzie o tym mowa w dalszych analizach), przez co zmiany w nich można pod tym kątem oceniać. Kłopotliwe byłoby negowanie ich rozwoju i sprrowadzanie go jedynie do wzrostu złożoności i ilości informacji. Wątpliwe byłoby przecież stwierdzenie, wykorzystujące rozumowanie Csíkszentmihályiego, że rozwój nauki nie prowadzi do powiększania się wiedzy o świecie przyrodniczym lub o człowieku, przez co zwiększa się zakres możliwej ludzkiej ingerencji w świat, a także jakość życia. Wiedza może znaleźć praktyczne wykorzystanie w celu poprawy warunków ludzkiego życia. Uznanie, że rozwój prowadzi wyłącznie do zwiększenia poziomu złożoności¹⁰¹, jest dyskusyjne, gdyż może podważać sens rozwoju.

Domeny powstają w wyniku kumulacji wyników działań niezliczonej liczby kreatywnych osób¹⁰². Nie znaczy to, że każde działanie w obrębie domeny musi być twórcze. Znaczna część osób działających w poszczególnych domenach nie rozwija ich, ale ich działania podtrzymują istnienie domen. Przykładowo, nauczyciel przekazujący w szkole wiedzę z historii nie rozwija domeny (nie wprowadza do niej nowości); pracownik fabryki może korzystać z zaawansowanych narzędzi w celu usprawnienia produkcji, jednak sam nie musi wcale wymyślać nowych form ich zastosowania. Warto pamiętać, że podtrzymywanie istnienia domen może zostać uznane za równie istotne jak sam ich rozwój. Odwołam się tu do obserwacji Simontona, który zauważył, że rozwój nie odbywa się w historii liniowo¹⁰³. Jego zdaniem, naprzemiennie występują „okresy złote” i „wieki ciemne”¹⁰⁴, a co za tym idzie – okresy, które charakteryzowały się wyższą lub niższą

¹⁰⁰ „The notion of ‘evolution’ does not imply that cultural changes necessarily follow some single direction, or that cultures are getting any better as a result of the changes brought about by creativity. Following its use in biology, evolution in this context means increasing complexity over time”. Tenże, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, 107.

¹⁰¹ Por. tamże, 107.

¹⁰² Por. Reijo Miettinen, „The Sources of Novelty: A Cultural and Systemic View of Distributed Creativity”, *CAIM Creativity and Innovation Management* 15, nr 2 (2006): 174, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8691.2006.00381.x>

¹⁰³ Por. Simonton, *Genius, Creativity, and Leadership*, 33.

¹⁰⁴ Tenże, *Origins of Genius*, 205.

liczbą kreatywnych twórców, produktów oraz idei. W tym kontekście trwanie domeny może być istotne, gdyż niekiedy dopiero po pewnym czasie mogą na nowo pojawić się w niej przełomowe odkrycia.

Nawet jeśli na pewnym etapie domeny nie są rozwijane, może się pojawić uzdolniony twórca, który będzie w stanie ją przekształcić. Dopiero gdy domena całkowicie zniknie, dalszy w nią wkład staje się niemożliwy. Dlatego wiedza dotycząca domeny powinna być przekazywana kolejnym pokoleniom, by potrzymać jej istnienie i umożliwić jej rozwój. Ponieważ w odmiennych kulturach domeny mogą się różnić, rozwój domen może zachodzić równolegle w kilku środowiskach, choć na różne sposoby. Gdyby jakaś domena zanikła, to człowiek, który by ją po jakimś czasie odtworzył, mógłby być uznany za kreatywnego (choć tworzyłby coś, co wcześniej już istniało, lecz zostało zapomniane). Dodatkowo, domeny mogą ze sobą rywalizować; przez co rozwój w domenie X może prowadzić do zatrzymania rozwoju domeny Y (domena związana z tworzeniem pojazdów napędzanych parą stała się np. zbędna po wynalezieniu silnika spalinowego, nawet jeśli istniały nadal możliwości dalszego rozwoju pojazdów parowych¹⁰⁵).

Oczywiste jest, że w systemowym ujęciu Csíkszentmihályiego podtrzymywanie wiedzy staje się możliwe dzięki istnieniu środowiska społeczno-kulturowego. Środowisko pozwala także na podtrzymywanie rezultatów kreatywności. Według Csíkszentmihályiego to właśnie dzięki możliwości przekazywania informacji człowiek mógł przekroczyć swoją biologiczną formę, tworząc świat kulturowy¹⁰⁶. Choć organizmy żywe mogą utrzymywać pewne informacje, np. w strukturze DNA, to człowiek, za sprawą użycia symboli, był w stanie intencjonalnie wytworzyć „sztuczny świat” kultury. Jednocześnie mnogość ludzkich możliwości przekazywania informacji (pismo, pamięć komputerowa, Internet) pozwala na stałe i coraz bardziej skuteczne ich podtrzymywanie oraz powielanie.

Poszczególne domeny składają się na złożoną wewnątrznie kulturę; pomiędzy domenami występują połączenia. Csíkszentmihályi nie charakteryzuje ich jednak w bliższy sposób, stwierdzając tylko że domeny posiadają hierarchiczną budowę¹⁰⁷, co oznacza, że w trakcie rozwoju z jednej domeny może się wyodrębnić inna domena. Jako przykład

¹⁰⁵ Robert Pool, *Beyond Engineering: How Society Shapes Technology* (New York; Toronto: Oxford University Press, 1999), 153–54.

¹⁰⁶ Csíkszentmihályi, *Creativity*, 37.

¹⁰⁷ Tenże, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, 106.

podaje domenę filozofii, która wywodzi się z domeny religii¹⁰⁸. Z filozofii natomiast wyodrębniły się nauki, zarówno przyrodnicze, humanistyczne, jak i społeczne. Uwzględniając wzajemne relacje między domenami, np. możliwe wzajemne inspiracje, można uznać, że pluralizm domen, a co za tym idzie otwartość na pomysły i niekonwencjonalne działania może wpływać pozytywnie na poziom kreatywności całej kultury. Przekształcenia w jednej domenie (dzięki aktywności twórców) mogą skutkować pojawieniem się inspiracji lub narzędzi, które pozwolą na wprowadzenie istotnych zmian w innych domenach. Powiązanie nauk przyrodniczych z działalnością techniczną pokazuje na przykład, że kolejne odkrycia naukowe pozwalają wykorzystywać prawa przyrody w tworzeniu maszyn czy narzędzi. Rozwój domeny informatyki pozwolił na powstanie domeny robotyki. Świadczy to o wadze relacji twórczych pomiędzy jednostkami, które mogą się wzajemnie inspirować, niekoniecznie działając w ramach jednej domeny.

Według Csíkszentmihályiego, środowisko heterogeniczne jest bardziej stymulujące dla kreatywności niż środowiska homogeniczne¹⁰⁹. Wskazuje na to historyczny fakt, że to właśnie najważniejsze w danej epoce ośrodki handlowe, do których przybywało wielu handlarzy, ale także wielu artystów i myślicieli, charakteryzowały się największym wzrostem kulturowym, gospodarczym czy liczbą dokonań naukowych i technicznych. Jako przykład Csíkszentmihályi podaje starożytną Grecję, która znajdowała się w centrum szlaku handlowego między Północą a Południem oraz między Wschodem i Zachodem. Dzięki temu stykały się tam idee i praktyki pochodzące zarówno z Azji, Egiptu, Europy, jak i z Persji i Bliskiego Wschodu. Później w Europie podobnymi tyglami kulturowymi były Wenecja, Florencja, Burgundia, porty hanzeatyckie, a także tzw. państwa kolonialne, jak Portugalia, Hiszpania, Anglia czy Holandia¹¹⁰. Tak jak w przeszłości takimi centrami twórczości były Rzym czy Wenecja, tak dziś, ze względu na charakter techniczny i praktyczny kultury, jednym z najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych miejsc „koncentracji” kreatywności stała się np. Dolina Krzemowa w USA. Pluralizm i odrębny charakter kultur może być stymulujący dla twórców, którzy funkcjonują w otwartych środowiskach.

Podobne stanowisko przyjmuje także Koziński, według którego stymulujące dla kreatywności jest przebywanie w złożonym, różnorodnym i urozmaiconym środowisku,

¹⁰⁸ Por. tamże, 106.

¹⁰⁹ Por. tamże, 107.

¹¹⁰ Por. tamże, 107.

co umożliwia np. kontakt z innymi kulturami¹¹¹. Możliwość obcowania z różnorodnymi wartościami, etosami, narracjami itd., może przełożyć się na wykształcenie się u twórcy bardziej otwartej i holistycznej postawy. Ponadto, dzięki wielości dostępnych informacji, możliwa staje się ich bardziej kreatywna synteza czy też wypracowanie alternatywnych idei lub produktów, gdyż kreatywne osoby o „otwartym umyśle”¹¹² są bardziej skłonne do podejmowania niekonwencjonalnych i innowacyjnych działań.

To sugeruje, że liberalne środowisko stanowi najlepszy obszar dla działań twórczych. Szczególnie, że im bardziej dana kultura/społeczeństwo jest otwarte na nowe pomysły, tym więcej kreatywnych wytworów powinno się w nich pojawić. Jednakże, zdaniem Csíkszentmihályiego, każda kultura wykazuje naturalną tendencję do nabierania charakteru raczej konserwatywnego niż otwartego¹¹³. Wynika to stąd, że działania twórcze przybierają formę działalności wymagającej akceptacji, ale także prowadzą do przekształceń, które mogą zarówno sprzyjać rozwojowi, jak i „szkodzić”. Brak pewności co do skutków akceptacji wytworów, a także możliwość naruszenia istniejącego stanu uzasadnia istnienie pola jako grona ekspertów, którzy są zdolni do rozpoznania i akceptacji lub odrzucenia danego wytworu. Co oczywiste, każda zmiana wymusza konieczność przystosowania się do nowej sytuacji, ale może też prowadzić do spadku poziomu integracji kultury, gdyż gwałtowne, rewolucyjne zmiany w jej obrębie mogą prowadzić do znaczących przekształceń. Może to również skutkować koniecznością budowy relacji pomiędzy domenami na nowo¹¹⁴. Warto podkreślić, że tego typu mechanizmy dostrzega także Koziński: transgresja jest czynnością inwencyjną i ekspansywną, która może prowadzić do pojawiania się nowych struktur, ale i do niszczenia dotychczasowych¹¹⁵. Każda zmiana prowadzi do pojawienia się pewnych nowych „elementów” w obrębie społeczności i kultury, co jednak pociąga za sobą zanik lub ograniczenie dotychczasowych struktur, wartości lub odrzucenie przestarzałych wynalazków.

Mimo typowej dla kultury tendencji do konserwatywności, Csíkszentmihályi podkreśla, że ich stagnacja jest równie szkodliwa co „chaos”, który może nastąpić, gdy zbyt dużo idei zostanie włączonych w ramy kultury w zbyt krótkim czasie¹¹⁶. Jeśli jakaś kultura się nie rozwija (tj. nie akceptuje nowości), może utracić konkurencyjność w stosunku

¹¹¹ Koziński, *Transgresja i kultura*, 167–68.

¹¹² Tenże, *Spółeczeństwo transgresyjne*, 123.

¹¹³ Csíkszentmihályi, *Creativity*, 41.

¹¹⁴ Tenże, „A Systems Perspective on Creativity”, w: *Creative Management*, red. Jane Henry (Londyn: SAGE Publications, 2002), 15.

¹¹⁵ Koziński, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, 10.

¹¹⁶ Csíkszentmihályi, *Creativity*, 41.

do innych, rozwijających się kultur. Podobny mechanizm może występować w domenach. Te, które się nie rozwijają, mogą przestać być atrakcyjnym obszarem dla początkujących twórców, którzy mogliby podjąć działania w ich ramach. Stałość i niezmiennosc domen może wskazywać, że wprowadzenie do nich nowości jest niemożliwe, przez co początkujący twórcy skłonią się raczej ku wyborowi bardziej „obiecujących” obszarów, tj. tych, w ramach których będą w ogóle mogli odnieść sukces.

W tym miejscu można postawić pytanie, jakiego rodzaju charakter kultur/domen jest dla twórców najbardziej optymalny? Choć Csíkszentmihályi nie określa tego wprost, to jego analizy sugerują, że najbardziej optymalne jest stanowisko „pośrednie”: ani nadmierna zmienność, ani kompletna stałość nie są pożądane, gdyż i jedna, i druga negatywnie wpływa na działania kreatywne. Nadmierna zmienność, otwartość i brak barier dla kreatywności może prowadzić do tego, że każda zaproponowana idea zostanie w domenie zaakceptowana i uznana za kreatywną. W społeczeństwie, w którym każdy jest twórcą „tego samego poziomu”, niemożliwe będzie zauważenie dzieł i twórców, którzy wykazują znacznie większe możliwości i predyspozycje. Nadmierna stałość i skostnienie uniemożliwia zaś sukces twórczy w domenie, przez co twórca może zdecydować się na realizowanie swego potencjału w innym obszarze, a nawet zbudować konkurencyjną, bardziej atrakcyjną domenę.

Nie wszyscy badacze zgadzają się co do tego, że środowiska, które określilibyśmy jako otwarte lub liberalne, są najbardziej optymalnym miejscem dla działalności kreatywnej. Stanisław Popek formułuje tezę, że systemy totalitarne również mogą być bardziej stymulujące dla kreatywności: „Fakty historyczne z przeszłości wskazują na znacznie większą efektywność (kreatywną – K.Sz.) formacji totalitarnych, opartych na zasadach konformizmu społecznego, niż formacji liberalno-demokratycznych”¹¹⁷. Zdaniem Popka, wyższy poziom kreatywności w tego rodzaju państwach wynikał z kolektywnego sposobu działania całych narodów, zmierzających do realizacji konkretnych, wąskich celów. Cele te były najczęściej związane z określonym interesem państwa, np. rozwojem militarnym czy naukowym. Według Simontona, wyższość formacji totalitarnych jest jednak pozorna. Przyznaje wprawdzie, że tego typu państwa mogą odnosić sukcesy w określonych domenach, jednakże całościowa liczba wytworów kreatywnych powstających w systemach totalitarnych jest znacznie niższa, co wynika z ich koncentracji na węższych celach¹¹⁸. Widać, że Simonton bierze pod uwagę możliwą liczbę wytworów kreatywnych,

¹¹⁷ Popek, *W kręgu aktywności twórczej*, 165.

¹¹⁸ Simonton, *Genius 101*, 156.

które pojawiają się w obrębie całej kultury. Popek zwraca natomiast uwagę na gwałtowny wzrost, który następuje najczęściej w ramach ograniczonej liczby domen, które mają kluczowe znaczenie dla danego systemu.

Również zdaniem Csíkszentmihályiego, systemy inne niż demokratyczne mogą posiadać narzędzia do stymulacji kreatywności. Społeczeństwa egalitarne, demokratyczne mogą w mniejszym stopniu dążyć do wspomagania twórców (np. poprzez instytucje mecenatu), w przeciwieństwie do społeczeństw, w których wąskie grupy mają możliwość koncentracji większych zasobów finansowych¹¹⁹. „Arystokracje lub oligarchie mogą lepiej wspierać twórczość niż demokracje lub reżimy socjalistyczne, po prostu dlatego, że gdy bogactwo i władza są skoncentrowane, łatwiej jest wykorzystać ich część do ryzykownych i »niepotrzebnych eksperymentów«”¹²⁰. Bogacenie się społeczeństwa i wykształcenie się bogatej klasy wyższej może na przykład prowadzić do wytworzenia się grupy koneserów sztuki, którzy będą skłonni do inwestowania w twórczą działalność wybranych przez siebie artystów.

Warto jednak podkreślić nowe możliwości pobudzania kreatywności, które wykształciły się wraz z rozwojem techniki i procesami globalizacyjnymi. Powstanie Internetu pozwoliło wytworzyć narzędzia umożliwiające wsparcie twórców w takiej formie, która nie wymaga koncentracji kapitału (przykładem jest choćby crowdfunding). W tym sensie, oligarchię lub klasę wyższą może zastąpić grupa osób z klasy średniej, które wspólnie są w stanie zebrać i przekazać twórcy porównywalne wsparcie finansowe. Postrzeganie wsparcia kreatywności jako formy lokaty (np. w sferę naukowo-techniczną), może zachęcać także do inwestowania w start-upy. Ponadto, tego typu inwestycje można postrzegać przez pryzmat rozrywki. Przykładowo, komercyjne loty w kosmos służą także finansowaniu rozwoju firm działających w tej dziedzinie, co w przyszłości może zaowocować odkryciami technicznymi, które pozwolą na ich usprawnienie.

Wpływ poszczególnych systemów społeczno-politycznych na twórczość jednostek wymagałby dalszych, pogłębionych i szczegółowych badań. Stanowisko, iż formacje totalitarne mogą być stymulujące dla kreatywności w wybranych, wąskich domenach wymaga jednak komentarza. Założenie, że koncentracja na realizacji jednego celu (np. w formacjach totalitarnych) ma być szkodliwa dla kreatywności, może stanowić wynik oceny

¹¹⁹ Csíkszentmihályi, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, 114.

¹²⁰ „Aristocracies or oligarchies may be better able to support creativity than democracies or socialist regimes, simply because when wealth and power are concentrated in a few hands, it is easier to use part of it for risky and ‘unnecessary’ experiments”. Tamże, 114.

ilościowej, gdy średnia liczba kreatywnych wytworów jest niższa w obrębie całej kultury. Koncentracja na rozwoju określonego obszaru może wynikać z racji oddelegowania twórców z innych obszarów do rozwijania kluczowej dla danej formacji domeny, czy przesunięcia środków finansowych. Możliwe jest jednak, co zauważył Thomas Kuhn w kontekście analiz społecznego rozwoju nauki, że pewne kreatywne wytwory, stanowiące wynik koncentracji wielu twórców na ich wytworzeniu lub przewyciężeniu określonych trudności, mogą prowadzić do pojawienia się przełomowych rozwiązań¹²¹. W zależności od przyjętego sposobu wartościowania kreatywności, może okazać się, że koncentracja na rozwoju tylko jednej domeny przyniesie znacznie bardziej przełomowe rezultaty niż ogólny, harmonijny rozwój wszystkich domen w systemie liberalnym. Dodatkowo, nawet jeśli poszczególne domeny mogą być ze sobą powiązane i występuje w nich wzajemny wpływ, to jedna z nich, na której skoncentrowany będzie wysiłek twórców, z czasem może zacząć stymulować pozostałe domeny. Rozwój techniczny i jego konsekwencje stopniowo (na przestrzeni wieków) prowadziły do rozwoju świadomości ekologicznej, która z kolei zaczęła wpływać na domenę techniczną (rozwój zmierzający w stronę tzw. zielonej energii, recyklingu itd.). Jest także możliwe, że rozwój w danej domenie będzie wymagał wsparcia ze strony innych obszarów – np. osiągnięcia w fizyce i chemii pomogły w rozwoju komputerów, które następnie usprawniły pracę w domenie fizyki i chemii. Tego typu symbiozę dostrzec można szczególnie w domenach techniki i nauki, gdyż rozwój naukowy wpływa na posiadaną wiedzę i możliwości (np. w zakresie wykorzystania nowych surowców), a przez to na rozwój techniki. Z kolei sama technika pozwala na tworzenie nowych narzędzi (np. mikroskopy, teleskopy, komputery), które usprawniają rozwój nauki. Podobną relację dostrzec można także pomiędzy literaturą a filozofią. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, że w przypadku koncentracji na dążeniu do realizacji wąskich celów (zakładając, że państwa pozostają otwarte i nie prowadzą między sobą wojny) może sprawić, że „skostniałe” domeny ulegną wpływom domen rozwijanych w innych kulturach¹²².

Poziom rozwoju domen, w których działa jednostka, także wpływa na możliwość realizowania w nich kreatywności. W domenach, które określilibyśmy jako nisko rozwinięte, wprowadzanie nowości wydaje się „łatwiejsze” niż w kulturach rozwiniętych,

¹²¹ W nauce możemy mówić wtedy o zmianie paradygmatu, pewnej formie rewolucji naukowej. Podobnie w technice jesteśmy w stanie wskazać momenty w historii, określane przez nas mianem rewolucji technicznych. Thomas S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. Helena Ostromięcka i Justyna Nowotniak (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009).

¹²² Por. Csíkszentmihályi, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, 107.

w których wiele domen zostało już istotnie rozwiniętych, zaś wiedza stoi na bardzo wysokim poziomie. W efekcie, każda próba wprowadzenia do nich nowości, na przykład w obrębie nauki, wymaga znacznie większej ilości pracy (konieczność opanowania reguł oraz wiedzy), niż w domenie, która dopiero zaczyna się rozwijać. Csíkszentmihályi podaje przykład sztuki okresu renesansu, gdy zdolność do odwzorowania rzeczywistości wystarczała, by uznać artystę za utalentowanego. Aktualnie od artystów oczekuje się zupełnie innych działań, niż samo tylko odwzorowywanie rzeczywistości. Sternberg i Lubart, dostrzegając trudność rozwoju ugruntowanych już domen sformułowali inwestycyjną koncepcję twórczości, która zawiera się w stwierdzeniu: „kupowanie tanio i sprzedawanie drogo to warunek *sine qua non* udanej kreatywności”¹²³. Oznaczałoby to, że twórca nie powinien podążać „utartymi drogami”, lecz raczej wybierać rozwój niszowych, nieznanych domen, które zwiększają szansę na uzyskanie uznania i włączenie do nich nowych idei.

Podobnie jak charakter środowiska, w którym działa twórca, wybór domeny, którą planuje on rozwijać, jest niezwykle istotny, gdy idzie o rezultaty działania. Csíkszentmihályi wymienia trzy istotne powiązania domeny z kreatywnością, które mają znaczenie dla możliwości realizacji przez twórcę jego predyspozycji: klarowność struktury, centralność w kulturze i dostępność¹²⁴. Klarowność struktury dotyczy tego, w jaki sposób uporządkowane są informacje w domenie. Najważniejszym zadaniem dla twórcy będzie opanowanie określonych dla danej domeny zasad i wiedzy. Informacje sprzeczne, chaotyczne lub niejasne zmuszają osobę, która chce poznać daną domenę, do znacznie większego wysiłku intelektualnego, nakierowanego na uporządkowanie wiedzy i zrozumienie zasad funkcjonowania w jej obrębie. Domeny, które określilibyśmy jako uporządkowane, jak matematyka czy muzyka¹²⁵, wymagają mniej wysiłku od kogoś, kto chce poznać ich zasady i wprowadzić do nich jakąś nowość. Według Csíkszentmihályiego, w tego rodzaju domenach kreatywny wkład wnoszą często ludzie młodzi. Z kolei domeny, które określilibyśmy jako nieuporządkowane, jak filozofia czy sztuka, wymagają większej ilości czasu, by poznać panujące w nich zasady, co sprawia, że kreatywny wkład są w nie w stanie wnieść osoby dojrzałe, które poświęciły wiele czasu by zdobyć odpowiednią dla tych obszarów wiedzę. Dodatkowo, brak uporządkowania w domenie może skutkować tym,

¹²³ „»Buying low and selling high« is the sine qua non of successful creative performance”. Sternberg i Lubart, *Defying the Crowd*, 42.

¹²⁴ Por. Csíkszentmihályi, *Creativity*, 38.

¹²⁵ Por. tamże, 39.

że nowość, która się w niej pojawia, nie zostaje w ogóle rozpoznane¹²⁶. W nieuporządkowanej, chaotycznej domenie wprowadzanie nowości może okazać się utrudnione czy wręcz niemożliwe ze względu na współwystępowanie wielu znoszących się nawzajem stanowisk, a brak ostatecznych rozstrzygnięć powoduje, że każde z nich może zanegować każdą nowość pojawiającą się w innym stanowisku. Charakter informacji funkcjonujących w domenie wpływa na to, kto będzie w stanie wnieść do nich kreatywny wkład.

Znaczenie domeny w kulturze jest według Csíkszentmihályiego związana z opinią, jaką ona posiada. Domeny, które określilibyśmy jako centralne, przyciągają większą liczbę utalentowanych osób, co zwiększa prawdopodobieństwo przemian i rozwoju w ich obrębie¹²⁷. Może być to wynikiem: 1) uznania, jakie dana domena posiada w społeczeństwie; 2) liczby dokonywanych odkryć i możliwości rozwoju w danej domenie; 3) korzyści materialnych wynikających z działania w danej domenie. Obecnie, w wielu rozwiniętych państwach większym zainteresowaniem wśród ludzi młodych cieszą się domeny nauk przyrodniczych, informatycznych lub technicznych. Wynika to zarówno z aktualnej dynamiki ich rozwoju (co sugeruje możliwość wniesienia w nie kreatywnego wkładu), jak i z perspektyw dochodów, jakie można w nich osiągnąć. Należy jednak pamiętać, że opinia na temat domen zmienia się. Jeszcze na początku XX wieku największym powodzeniem cieszyła się domena fizyki, do czego przyczynił się szereg osiągnięć w jej obrębie oraz szereg wybitnych postaci, które tworzyły jej wizerunek. Wybitni i znani twórcy, tacy jak np. Albert Einstein czy Niels Bohr, przyciągali do domeny fizyki młodych adeptów, zafascynowanych odkryciami tamtych czasów.

Trzeci element to dostępność. Zdaniem Csíkszentmihályiego, są dwa zestawy czynników wpływających na dostęp do domeny: czynniki zewnętrzne i strukturalne oraz czynniki subiektywne i wewnętrzne¹²⁸. Przykładem czynników zewnętrznych jest tzw. kapitał kulturowy. Csíkszentmihályi rozumie przezeń dostęp do zawodów związanych z daną domeną (np. naukowiec, artysta), stosunek do edukacji w danym społeczeństwie oraz środowisku rodzinnym (np. popularność studiów wyższych), dostęp do wiedzy dotyczącej domen (w szkołach, na kursach, dostęp do specjalistycznych książek itp.), dostęp do narzędzi umożliwiających rozwój w wybranej domenie (np. narzędzia laboratoryjne, instrumenty muzyczne). Nie bez znaczenia są także relacje między domeną a charakterem

¹²⁶ Por. tenże, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, 108.

¹²⁷ Por. tamże, 108.

¹²⁸ Por. tamże, 116.

systemu społecznego – w USA jeszcze do lat sześćdziesiątych XX wieku Afroamerykanie nie mogli studiować na uniwersytetach, co zasadniczo ograniczało ich dostęp do wielu domen, a przez to także możliwość wniesienia wkładu do nauki. Indywidualne warunki lub cechy twórcy mogą sprawiać, że dostęp do domeny będzie utrudniony lub wręcz niemożliwy (np. brak środków finansowych na podjęcie studiów lub brak kognitywnych predyspozycji do przyswojenia sobie wiedzy z danej domeny).

3.2. Pole – forma ewaluacji twórczości

Obszarem, który zdaniem Csíkszentmihályiego odpowiada za selekcję powstających w domenach wytworów, jest pole. Pole rozpoznaje ich potencjał, odrzucając te, które nie są zgodne z normami i „potrzebami” występującymi w danej domenie. Konieczność eliminacji dzieł, które z jakichś powodów nie powinny być zaakceptowane, jest związana z potrzebą istnienia barier pozwalających na zachowanie (przetrwanie) danej domeny lub nawet całej kultury. Jak podkreśla Csíkszentmihályi, bez selekcji nie byłoby możliwe odróżnienie wytworów, które są „dziwne”, od tych, które są „autentycznie twórcze”¹²⁹. Dlatego tak długo, jak pole nie uzna danego wytworu za twórczy, może być on uznawany tylko za oryginalny, tj. za coś, co spełnia wymóg nowości. Liczba powstających wytworów jest znacząco większa od tych, które ostatecznie uzyskują akceptację. Wynika to stąd, że wiele produktów nie spełnia wymogów obszaru, na którym realizowana jest dana kreatywność. O ile w sztuce, poza nowością, ważna jest także estetyka dzieła czy emocje, które wzbudza¹³⁰, o tyle w domenie techniki ocenie poddawana jest użyteczność, funkcjonalność, cena itd.

Pole zbudowane jest z ekspertów związanych z domeną, w której działają lub działali. Aby we właściwy sposób rozpoznać reprezentantów tego środowiska, należy poznać charakter domeny oraz wszystkie istotne grupy, które posiadają jakieś związane z nią „interesy”. „Najłatwiejszym sposobem zdefiniowania, czym jest pole, jest stwierdzenie, że obejmuje ono wszystkie osoby, które mogą wpływać na strukturę domeny”¹³¹.

¹²⁹ Por. tenże, „A Systems Perspective on Creativity”, 7.

¹³⁰ Zdefiniowanie, czym jest sztuka, stanowi obecnie istotny problem natury filozoficznej. Z tego względu odwołuję się tutaj do „klasycznych” powiązań i elementów kojarzonych ze sztuką. Por. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, 43–44.

¹³¹ „The easiest way to define a field is to say that it includes all those persons who can affect the structure of a domain”. Csíkszentmihályi, „Society, Culture, and Person: A Systems View of Creativity”, 52.

Csikszentmihályi podaje przykład domeny sztuki; do jej pola zaliczyć można nauczycieli, historyków sztuki, krytyków, kolekcjonerów, właścicieli galerii, kuratorów i artystów. Csikszentmihályi określa ich mianem „odźwiernych” (*gatekeepers*). Termin ten przejął od psychologa Morrisa Steina¹³². Szeroka definicja pola, którą formułuje Csikszentmihályi, może sugerować, że polem w niektórych sytuacjach mogą być także gremia, organizacje, instytucje itd., a w pewnych warunkach – nawet całe społeczeństwo¹³³.

To, z kogo składa się pole, zależy od charakteru obszaru, na którym pojawia się dany wytwór. Z tego właśnie powodu nie można sformułować uniwersalnego mechanizmu jego rozpoznawania. Csikszentmihályi podaje jednak kilka wskazówek co do możliwego kształtu różnych pól. Gdy pewien twórca decyduje się wejść w ramy domen, które zajmują się bardzo szczegółowymi analizami, jak np. asyriologia czy biologia molekularna, ma do czynienia z bardzo wąskim gronem ekspertów. To może stanowić zaletę, ale może też być wadą. Zaletą jest to, że pole może zostać w miarę szybko rozpoznane, co zwiększa szansę na zaproponowanie produktu, który będzie zgodny z jego oczekiwaniami. Wadą wąskiego pola jest to, że jego elitarność może sprawiać, iż trudniej będzie dostać się do domeny (do wiedzy w niej zawartej), a także trudniej będzie stać się częścią pola (zostać uznanym za eksperta). Może być to związane z „zamkniętym” charakterem domeny oraz pola z racji ich „niszowości”. Proces akceptacji nowych produktów w tego rodzaju domenie jest znacznie bardziej rygorystyczny: „Wysoce zhierarchizowane instytucje, w których wiedza o przeszłości jest bardzo ceniona, na ogół postrzegają nowość jako zagrożenie”¹³⁴. Niektóre z pól są znacznie szersze z racji charakteru domeny. Csikszentmihályi podaje przykład „szerokiego” pola, które w przypadku oceny nowego smaku Coca-Coli składa się z całej populacji Stanów Zjednoczonych¹³⁵. Pokazuje to płynny charakter pola, które związane jest z domeną, w której działa dany twórca.

Csikszentmihályi nie rozważa jednak, czy w ramach określonej domeny wszystkie osoby działające w jej obrębie powinny być zaliczane do pola. Używane przez niego pojęcie ekspertów (*experts*) sugeruje, że tego rodzaju osoby muszą dysponować odpowiednią wiedzą na temat domeny. Jednakże podawany przez niego przykład Coca-Coli pokazuje, że niekiedy pole stanowią nie tylko eksperci (np. testerzy smaku), lecz wszyscy

¹³² Por. Sawyer, *Explaining Creativity*, 2012, 215.

¹³³ Por. Csikszentmihályi, *Creativity*, 43; Csikszentmihályi, „Society, Culture, and Person: A Systems View of Creativity”, 47.

¹³⁴ „Highly hierarchical institutions, where knowledge of the past is greatly valued, generally see novelty as a threat.” Tenże, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, 112.

¹³⁵ Por. tenże, *Creativity*, 43.

konsumenci, którzy niekoniecznie muszą posiadać wiedzę o jej składzie, o innych jej wariantach smakowych itp. Analogicznie, w skład pola związanego z domeną sztuki powinni wejść także odbiorcy sztuki, którzy jednak nie muszą mieć szczegółowej wiedzy, np. dotyczącej technik malarskich. W tym kontekście rodzi się pytanie, która z takich grup (jeśli ich opinie nie pokrywają się) powinna mieć pozycję dominującą w ocenie?

Warto tu przypomnieć, że znaczenie procesu ewaluacji dostrzega także Koziński. Proponuje on podział na selekcję zorganizowaną, do której zalicza działalność instytucji czy ekspertów, oraz selekcję spontaniczną, w ramach której polem staje się ogół społeczeństwa¹³⁶. Koziński zauważa, że istnieją pewne obszary, np. muzyka, gdzie kategoria kreatywności przypisywana jest przez szerokie grono odbiorców nierzadko wbrew opiniom ekspertów (np. w muzyce popularnej). Może to oznaczać, że pole jest w stanie formułować odmienne opinie o wytworach, nie stanowi więc środowiska homogenicznego. Trzeba jednak zauważyć, że sam Csíkszentmihályi nie uwzględnia tej okoliczności. Już Henry Murray zwracał uwagę na brak możliwości precyzyjnego wskazania grupy oceniających. Pytał także o to, kto dokonuje oceny oceniających?¹³⁷. To wskazuje, że osiągnięcia i wiedza, które pozwoliły wejść danemu ekspertowi w skład pola, mogą się dezaktualizować, co wymaga następnie dalszych weryfikacji kompetencji do dokonywania oceny. Csíkszentmihályi nie wyjaśnia także tego, czym jest akceptacja produktu. Zrozumienie mechanizmu działania pola wymagałoby jednak wyjaśnienia, w jaki sposób eksperci dokonują akceptacji i w jaki sposób oraz kiedy dochodzi do włączenia przedmiotu do kultury.

Ponieważ każda domena ma swoją specyfikę, która ponadto może się zmieniać, wątpliwa, jak sądzę, staje się możliwość wypracowania uniwersalnej charakterystyki pola, dającej się użyć przez wszystkich twórców w rozpoznaniu „odźwiernych” w domenach, do których przynależą. To zaś uzasadnia potrzebę bardziej szczegółowych analiz poszczególnych domen i ich pól. Ponadto, jak trafnie zauważa Janet Chan, „osąd nie zawsze opiera się na żelaznych, obiektywnych kryteriach, które są niezmiennie w czasie i kulturze”¹³⁸. Pole, podobnie jak domena, także ulega ciągłym zmianom. Proces ten prowadzi naturalnie do przekształceń w obrębie oczekiwań stawianych przez odźwiernych. Dlatego

¹³⁶ Koziński, *Spoleczeństwo transgresyjne*, 137.

¹³⁷ Za Runco, *Creativity*, 157.

¹³⁸ „But this judgment is not always based on some iron-clad, objective criteria that is time and culture invariant.” Janet B. L. Chan, „Towards a Sociology of Creativity”, w: *Creativity and Innovation in Business and beyond: Social Science Perspectives and Policy Implications*, red. Leon Mann i Janet B. L. Chan (New York: Routledge, 2012), 140, <https://doi.org/10.4324/9780203833063>

każde ze środowisk musi zostać poznane przez twórcę, w zależności od wybranej przez niego domeny, w której chce działać. Do grona ekspertów włączane są osoby posiadające znaczącą wiedzę dotyczącą domeny, co oznacza, że zostały one także przez nią ukształtowane – znają normy i zasady w niej obowiązujące. Jednocześnie wszelkie wprowadzane w niej zmiany stanowią formę dewiacji, która prowadzi do jej przekształcenia, a przez to zaburza istniejący w niej ład. Rodzi to pewien paradoks. Twórca, który chce wejść w ramy pewnej domeny, musi korzystać z pomocy osób przynależących do domeny (ekspertów, nauczycieli), którzy przekazują mu najważniejszą wiedzę dotyczącą domeny. Poprzez swą aktywność twórca może modyfikować lub podważać zastaną wiedzę czy zasady. Nie pozostanie to obojętne dla kształtu zarówno domeny, jak i pola; wyjaśnia to stałą zmienność różnych obszarów kultury. Aktywność twórcza może prowadzić także do wytworzenia się nowej domeny, a także nowego rodzaju pola. Było tak z psychoanalizą Zygmunta Freuda¹³⁹: swym nowatorskim wówczas stanowiskiem zyskał on uznanie części psychologów, którzy zdecydowali się na dalsze rozwijanie jego ujęcia¹⁴⁰. Analogiczna sytuacja miała miejsce w przypadku domeny aeronautyki, do rozwoju której przyczyniło się szczególnie historyczne dokonanie braci Wright. Brak sukcesów w tym obszarze prowadziłby do „zapomnienia” ich dokonań¹⁴¹, a aeronautyka zapewne nie rozwinęłaby się lub nastąpiłoby to znacznie później.

Csikszentmihályi zauważa granice w akceptacji nowych idei i wytworów. Zbytne odejście od norm obowiązujących w danej domenie/polu może spotkać się nie tylko z brakiem akceptacji, ale też z brakiem tolerancji dla takiej dewiacji. Dewiacja może być uznana za przejaw nadmiernego odstępstwa, a w skrajnych przypadkach – nawet za przejaw choroby psychicznej twórcy¹⁴². Pokazuje to historia lekarza Ignaza Semmelweisa, który uważał, że lekarze przed przyjęciem porodu powinni myć ręce. Pogląd ten spotkał się z ogromną krytyką, gdyż przyjęcie tej procedury zdawało się implikować, że lekarze mogą być nosicielami chorób przyczyniających się do śmierci noworodków. Zalecenie Semmelweisa, jak na owe czasy, było niezwykle nowatorskie, ale i – jak dowodzi historia – potrzebne. Godziło ono jednak w ówczesny status zawodu lekarskiego, przez co jego autor spotkał się z krytyką. Z powodu tego rodzaju „ataków” ze strony innych lekarzy Semmelweis popadł w stan załamania nerwowego i trafił do szpitala psychiatrycznego,

¹³⁹ Por. Csikszentmihályi, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, 111; Simonton, *Origins of Genius*, 208.

¹⁴⁰ Por. Simonton, *Origins of Genius*, 208.

¹⁴¹ Por. Csikszentmihályi, „Society, Culture, and Person: A Systems View of Creativity”, 54.

¹⁴² Por. Kaufman, *Kreatywność*, 112–17.

w którym zmarł. Zmienność wartości i celów w domenie, a także wartości w polu, co jest następstwem pojawiania się ich nowych członków, może prowadzić do zmiany ocen istniejących już produktów. Historyczna zmienność pola i domeny może prowadzić do ponownej ewaluacji istniejących już w kulturze dzieł – ze względu na nowe kryteria i wartości obecne w polu, co może powodować odrzucenie istniejących już wytworów, a przez to także modyfikacje kultury.

Należy też dodać, że ocena może być dokonywana także z innych powodów, różnych od chęci podtrzymania trwania domeny oraz zachowania jej rdzenia. Pole może dokonywać oceny nie pod kątem potencjału kreatywnego, lecz opierając się np. na względach politycznych lub ideologicznych, pod wpływem politycznego, ideologicznego nacisku lub manipulacji. Jak stwierdza Csíkszentmihályi: „Pola czasami stają się przedłużeniem władzy politycznej”¹⁴³. Jako przykład podaje ZSRR, gdzie istniały specjalne komitety, których zadaniem była ocena różnego rodzaju dzieł, np. książek, obrazów, filmów, utworów muzycznych – pod kątem ich zgodności z obowiązującą ideologią¹⁴⁴. Rodzi to jednak, jak sądzę, pytanie, czy w przypadku takiej oceny należy w ogóle mówić, o rozpatrywaniu wytworów pod kątem kreatywności czy też raczej, by opisać ten mechanizm, należałoby wprowadzić inny termin. Przykładem tego rodzaju mechanizmu akceptacji była akceptacja pseudoteorii naukowej sformułowanego przez agrobiologa Trofima Łysenkę, tzw. łysenkizmu. Łysenko negował istnienie genów oraz uznawał proces dziedzicznej zmienności środowiskowej za główny czynnik przystosowawczy¹⁴⁵. Innym przykładem „wymuszonej akceptacji” były teorie radzieckiej rewolucjonistki Olgi Lepieszynskiej, autorki pseudonaukowego poglądu o możliwości stworzenia komórki z pozabawionej struktury substancji żywej. Akceptacja i wdrażanie tego typu teorii podyktowane były względami politycznymi, a nie dowodami naukowymi, konsensusem środowiska i potwierdzeniem. Świadczy to, że ewaluacja i przypisywanie kreatywności w ramach oceny społecznej nie jest mechanizmem doskonałym, gdyż możliwe są sytuacje, gdy akceptacja następuje z innych pobudek niż chęć rozwoju domeny. Uzasadnia to dokonywanie powtórnej oceny oraz potrzebę stałego nadzoru kształtu domeny.

Zarysowane powyżej problemy dotyczące pola jako mechanizmu selekcji – związane z relatywnością ocen, brakiem obiektywności czy niedookreśleniem grupy, która ma

¹⁴³ „Occasionally fields become extensions of political power”. Csíkszentmihályi, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, 111.

¹⁴⁴ Por. tamże, 111.

¹⁴⁵ Por. M. D. Gordin, „How Lysenkoism Became Pseudoscience: Dobzhansky to Velikovsky”, *Journal of the History of Biology* 45, nr 3 (2012): 443–68, <https://doi.org/10.1007/s10739-011-9287-3>.

dokonywać oceny – mogą stanowić zarzut wobec mechanizmu społecznej oceny. Jednym z krytyków tego mechanizmu oceny i pola jest Runco. Jego zdaniem, pole nie wydaje się być właściwym mechanizmem oceny kreatywności z racji licznych pomyłek, które można odnaleźć w historii. Runco podaje przykład Beatlesów, Rudyarda Kiplinga, Williama Faulknera, Picassa¹⁴⁶ – ich potencjał nie został rozpoznany na początku ich działalności twórczej, lecz dopiero po pewnym czasie. Gdybyśmy jednak usunęli ten mechanizm selekcji, pojawiłoby się pytanie, w jaki w ogóle sposób mielibyśmy odróżniać to, co twórcze od tego, co nietwórcze? Warto zauważyć, że wymienieni przez Runco twórcy zostali po pewnym czasie uznani za wybitnych. Gdyby tak nie było, badacz nie mógłby użyć ich jako przykładu. Zdarzało się również tak, że uznanie pewnych twórców za kreatywnych nie dokonywało się za czasów ich życia i twórczej aktywności. Przyczyną tego mogła być okoliczność, że ich pomysły „przekraczały” ich epokę, tj. ich wytwory nie odpowiadały wartościom czy poglądom społecznym danego okresu. Pomyłki w ocenie czy też odkładanie w czasie akceptacji dzieł lub idei występowało w historii. Jak pisze Simonton, Einstein czekał siedemnaście lat na Nagrodę Nobla, Max Planck – dwadzieścia¹⁴⁷. Ten ostatni stwierdził: „Nowa nauka prawda nie zatriumfuje dzięki przekonaniu jej oponentów i pokazaniu im jej światła, lecz dzieje się to, ponieważ jej oponenti w końcu umrą, zaś nowa generacja zaznajomiona z nią dojrzeje”¹⁴⁸. Krytyka tego rodzaju mechanizmu selekcji wymagałaby także zaproponowania nowej formy ewaluacji wytworów.

Csikszentmihályi twierdzi, że pole nie ma wyłącznie biernego charakteru, tj. że jego rola nie sprowadza się wyłącznie do ewaluacji wytworów. Pola mogą aktywnie wpływać na działalność twórców na trzy sposoby. Po pierwsze, mogą być wobec twórczości „proaktywne”, tzn. mogą dążyć do jej stymulacji poprzez zapewnienie twórcom odpowiednich warunków do działalności. Historycznym przykładem tego typu działania była instytucja mecenatu, gdy bogaci koneserzy sztuki za pomocą posiadanego kapitału finansowali działalność artystyczną twórców, których szczególnie cenili. Obecnie również mamy do czynienia z różnymi formami wsparcia aktywności twórczej, np. w postaci kon-

¹⁴⁶ Runco, *Creativity*, 157.

¹⁴⁷ Simonton, *Genius, Creativity, and Leadership*, 37.

¹⁴⁸ „A new scientific truth does not triumph by convincing its opponents and making them see the light, but rather because its opponents eventually die, and a new generation grows up that is familiar with it”. Za: Simonton, 38.

kursów. Przykładowo, Fundacja Na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, co kilka lat ogłasza konkurs na esej filozoficzny¹⁴⁹. Proces wsparcia twórczości ten może odbywać się także poprzez crowdfunding, polegający na bezpośrednim wspieraniu zbiorów mających na celu sfinansowanie realizacji pewnej idei¹⁵⁰.

Po drugie, mechanizmem, przy pomocy którego pole wpływa na kreatywność, jest otwarta lub zamknięta postawa ekspertów¹⁵¹. Inaczej niż pole otwarte, pole cechujące się postawami zamkniętymi, będzie znacznie bardziej krytyczne i będzie w mniejszym stopniu dopuszczało nowe idee. Każde z nich generuje jednak inny problem: pole bardziej otwarte będzie skłonne włączyć do domeny wiele wytworów, w efekcie czego twórca będzie musiał konkurować z większą liczbą innych twórców. Przy czym pole, które dopuszcza większość wytworów, może być uznane za „niemiarodajne” w swych ocenach. Z kolei pole zamknięte utrudnia twórcom osiągnięcie sukcesu, gdyż proces selekcji wytworów jest znacznie bardziej restrykcyjny. W skrajnym przypadku, pełne zamknięcie pole może doprowadzić do całkowitego zastoju rozwoju domeny, a przez to do jej zaniku. Dzięki tej postawie, pole zamknięte w większym stopniu dba jednak o trwałość i historyczną tożsamość danej domeny.

Trzeci mechanizm wpływu pola na twórczość związany jest z odpowiednią „reklamą” własnej domeny. Jeśli pewna domena zostanie uznana za kluczową (tak np. jest obecnie traktowana domena informatyki), to może się to przełożyć na znacznie większe wsparcie finansowe ze strony instytucji państwowych. Jako przykład Csikszentmihályi podaje działania fizyków jądrowych, którzy dzięki ogromnym osiągnięciom w swej domenie na początku XX wieku mieli znacznie szerszy dostęp do funduszy publicznych. Pozwalało to na tworzenie odpowiednio zaawansowanych laboratoriów, umożliwiających prowadzenie badań. Pociągało to też za sobą duże zainteresowanie tym obszarem nauki, dzięki czemu wzrastała liczba zainteresowanych nią osób (większa liczba studentów), a więc i potencjalnych przyszłych twórców. Jest to o tyle istotne, że dokonania w domenie jednego pokolenia mogą także przełożyć się na sukcesy kolejnych pokoleń. Histometryczne badania Simontona dowodzą, że występuje pozytywna korelacja pomiędzy liczbą geniuszy w pierwszym pokoleniu a liczbą geniuszy w pokoleniu późniejszym:

¹⁴⁹ Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi. Konkurs na esej filozoficzny o nagrodę im. Barbary Skargi. Edycja V: metafizyka dziś. http://www.barbaraskarga.org/content/ogloszenie_konkursu/fundacja-na-rzecz-myslania-im-barbary-skargi-oglasza-konkurs-na-esej [dostęp: 19.07.2019].

¹⁵⁰ Por. Kamil Szymański, „Humanistyczno-społeczna strona start-upów”, w: *Kreatywność w edukacji, sztuce i biznesie*, red. Zdzisław Jerzy Czarnecki, Makary Stasiak i Leszek Kuras (Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, 2018), 182–83.

¹⁵¹ Por. Csikszentmihályi, *Creativity*, 43–44.

„Autokorelacja sugeruje, że liczba twórców w pokoleniu g jest pozytywną funkcją liczby w pokoleniu $g - 1$, zgodnie z przewidywaniami hipotezy modelowania ról”¹⁵². Oznacza to, że im większa jest liczba wybitnych osób w pewnym okresie $g - 1$ (Simonton uwzględnia podział co 20 lat), tym większa jest szansa na podobną liczbę osób wybitnych w kolejnym okresie g . Simonton zauważył także, że połowa z laureatów Nagrody Nobla była uczniami wcześniejszych laureatów tej nagrody¹⁵³. Świadczy to, że wybitne osoby w pewnym stopniu „przyciągają się”, tworząc stymulujące się wzajemnie środowiska.

3.3. Jednostka twórcza jako „wytwór” społeczny

Ostatnim elementem ujęcia systemowego, jaki wymienia Csíkszentmihályi, jest jednostka jako podmiot twórczego działania. Choć Csíkszentmihályi kładzie nacisk na społeczno-kulturowe konteksty kreatywności, to zarazem nie rezygnuje z uwzględnienia perspektywy osoby, nawet jeśli znacząco ogranicza jej rolę. Píše: „Niektórzy socjologowie i psychologowie społeczni twierdzą, że kreatywność jest kwestią atrybucji. Kreatywna osoba jest jak pusty ekran, na którym konsensus społeczny rzutuje wyjątkowe cechy. Ponieważ musimy wierzyć, że twórczy ludzie istnieją, obdarowujemy niektóre osoby tą iluzoryczną jakością. To również jest zbyt uproszczenie”¹⁵⁴. Mimo że ten element wydaje się u Csíkszentmihályiego najmniej znaczący, to jednak nie neguje on całkowicie jego roli. Choć ostatecznym wyznacznikiem kreatywności jest dla Csíkszentmihályiego ocena ze strony pola, to jednak bez jednostki i jej aktywności pole nie miałoby czego ewaluować.

Analizy Csíkszentmihályiego dotyczące jednostki można podzielić na dwa typy. Pierwszy to analiza relacji między jednostką a domeną oraz polem. Jest to, do pewnego stopnia, powtórzenie badań dotyczących domeny, ale już przez pryzmat jednostki. Drugi typ analizy to badania dotyczące indywidualnych predyspozycji do działania twórczego (biologicznych, psychicznych), także w ramach określonych środowisk.

¹⁵² „The autocorrelation suggests that the number of creators in generation g is a positive function of the number in generation $g - 1$, as predicted by a role-modeling hypothesis”. Simonton, *Genius, Creativity, and Leadership*, 36.

¹⁵³ Por. tamże, 35.

¹⁵⁴ „Certain sociologists and social psychologists claim that creativity is all a matter of attribution. The creative person is like a blank screen on which social consensus projects exceptional qualities. Because we need to believe that creative people exist, we endow some individuals with this illusory quality. This, too, is an oversimplification”. Csíkszentmihályi, *Creativity*, 47.

Według Csíkszentmihályiego, badania psychologiczne nie pozwalają na jednoznaczne wskazanie przyczyn, dzięki którym twórca osiąga sukces. W kontekście domen kluczowe jest opanowanie zasad i wiedzy dotyczącej domeny, co oczywiście wymaga czasu i wysiłku¹⁵⁵. Csíkszentmihályi powołuje się na znane powiedzenie, że kreatywna działalność składa się z 99% potu i 1% inspiracji¹⁵⁶. Predyspozycje do działania w określonej sferze są związane określonymi cechami jednostkowymi. Mimo że Csíkszentmihályi kładzie nacisk na rolę oceny społecznej, to jednocześnie dostrzega pewną specyfikę osób kreatywnych w zestawieniu z osobami niekreatywnymi: „Kreatywne jednostki są niezwykle, ponieważ potrafią dostosować się do niemal każdej sytuacji i zrobić wszystko, co jest możliwe, aby osiągnąć własne cele”¹⁵⁷. Jedną z możliwych przyczyn sukcesu twórcy mogą być jego predyspozycje dziedziczne. Przykładem może być powiązanie zdolności do efektywności w domenie sztuki z wyczuleniem na światło i kolory. Inni twórcy, jak np. Mozart, mogą być wrażliwi na dźwięki¹⁵⁸. Jednak dokładne przebadanie relacji między predyspozycjami osobowymi a możliwościami działania w określonych obszarach to projekt naukowy, który dopiero ma być zrealizowany: „W tym momencie wiemy bardzo niewiele o związku między organizacją mózgu a zdolnością do działania w określonych domenach”¹⁵⁹. Aktualnie coraz większa część badaczy opowiada się za stanowiskiem, że pewne cechy mogą sugerować predyspozycje do działania w pewnym obszarze. Kwestię tę rozwinę w trzecim rozdziale pracy.

Csíkszentmihályi podkreśla także, że predyspozycje jednostki do działania w wybranych obszarach mogą być kształtowane zarówno na poziomie rodziny, jak i całego środowiska społeczno-kulturowego: „Grupy etniczne, i funkcjonujące w ich obrębie rodziny, różnią się pod względem znaczenia, jakie przywiązują do różnych domen. Tradycja żydowska podkreślała znaczenie nauki, a rodziny azjatycko-amerykańskie zaszczepiły w swoich dzieciach silną motywację akademicką i artystyczną. Niektóre grupy kulturowe podkreślają zdolności muzyczne, inne skupiają się na inżynierii lub technologii. Takie tradycje pomagają ukierunkować zainteresowanie dziecka na konkretną dziedzinę,

¹⁵⁵ Por. tenże, „Culture, Time, and the Development of Talent”, 27.

¹⁵⁶ „Creativity is 99 % perspiration and 1 % inspiration”. Mihály Csíkszentmihályi i Keith Sawyer, „Creative Insight: The Social Dimension of a Solitary Moment”, w: *The Systems Model of Creativity* (Claremont: Springer, 2016), 75.

¹⁵⁷ „Creative individuals are remarkable for their ability to adapt to almost any situation and to make do with whatever is at hand to reach their goals. If nothing else, this distinguishes them from the rest of us”. Csíkszentmihályi, *Creativity*, 51.

¹⁵⁸ Por. tenże, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, 117.

¹⁵⁹ „At this point, we know very little about the relationship between brain organization and the ability to perform in specific domains”. Tamże, 117.

stwarzając tym samym warunki do dalszych innowacji”¹⁶⁰. Poszczególne grupy etniczne mogą też formułować różne oczekiwania, np. związane z edukacją; Japończycy kładą nacisk na rozwój zdolności matematycznych, Amerykanie uważają ogólne wykształcenie za znacznie bardziej istotne¹⁶¹.

Założenie, że cechy fizyczne i psychiczne determinują to, czy dana osoba będzie w stanie działać kreatywnie, może napotkać krytykę; przeprowadza ją także Csíkszentmihályi. Można wskazać przykłady, kiedy pewne defekty, np. fizyczne, utrudniały działalność w określonym obszarze twórczości, choć mimo to dana osoba wciąż była w stanie odnieść sukces na skalę społeczno-historyczną. Przykładem takiego twórcy może być El Greco, który cierpiał na chorobę nerwu wzrokowego, a mimo to zapisał się w domenie malarstwa jako utalentowany twórca. Innym przykładem jest Ludwig van Beethoven, który stracił słuch tuż przed skomponowaniem swoich najwybitniejszych utworów¹⁶². Jeśli spojrzymy na kreatywność jako na złożony fenomen, możemy dostrzec że indywidualne predyspozycje jednostki mogą pozwolić na zrekompensowanie pewnych braków, np. fizycznych lub psychicznych.

Csíkszentmihályi zauważa, że niekiedy motywacja jednostki pozwala też „przewyciężyć” niesprzyjające warunki środowiska. W tym kontekście to jednostka staje się kluczowa dla możliwości realizacji kreatywności, a nie środowisko. Przywołuje historię noblisty Manfreda Eigena, który został wcielony do Wehrmachtu w wieku 15 lat, zaś w wieku lat 17 stał się jeńcem wojsk sowieckich. Eigenowi udało się jednak uciec z obozu jenieckiego, po czym przeszedł 500 mil bez pieniędzy, jedzenia, stale unikając pościgu, by w końcu dotrzeć do Getyngi. Poprosił tam o przyjęcie na studia, a uniwersytet przystał na jego prośbę. Dzięki temu w wieku 23 lat Eigen obronił doktorat z fizyki, a jako 40-latek otrzymał Nagrodę Nobla¹⁶³ w dziedzinie chemii. Również Michael Faraday, mimo braku odpowiedniego wykształcenia, dzięki odpowiedniej motywacji do samodzielnego opanowania zasad i wiedzy z domeny fizyki, wywarł istotny wpływ na jej kształt. Są to przykłady pokazujące, że cechy indywidualne mogą w pewnych sytuacjach rekompensować niesprzyjające warunki środowiskowe.

¹⁶⁰ „Ethnic groups, and families within them, differ in the amount of importance they place on different domains. Jewish tradition has emphasized the importance of learning, and Asian-American families have instilled strong academic and artistic motivation in their children. Some cultural groups emphasize musical abilities, others focus on engineering or technology. Such traditions help to focus a child’s interest on a particular domain, thus providing the preconditions for further innovation”. Tenże, „A Systems Perspective on Creativity”, 12–13.

¹⁶¹ Por. tenże, *Creativity*, 332.

¹⁶² Por. tamże, 52.

¹⁶³ Por. tenże, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, 116.

Dotychczasowe charakterystyki mogą sugerować, że zdolność do bycia twórczym jest wynikiem powiązania wielu różnych elementów, zarówno cech psychofizycznych, jak i wpływów wywieranych przez czynniki społeczno-kulturowe (zarówno tych pozytywnych, jak i negatywnych). Jeśli jednak pewne przeciwności, np. społeczno-kulturowe, można przezwyciężyć poprzez cechy jednostkowe, może pojawić się pytanie o zasadność prowadzenia badań nad wpływem środowiska na twórczość. By jakoś przybliżyć się do rozwiązania tego problemu, należałoby przeanalizować, ilu wybitnych twórców w wybranym okresie było w stanie osiągnąć sukces, mimo że działali w niesprzyjającym środowisku, a ilu z nich działało w otoczeniu, które określilibyśmy jako stymulujące. Mogłoby to pokazać, czy osoby twórcze, jak sugeruje Csíkszentmihályi, są w stanie dostosować się za każdym razem do istniejących warunków zewnętrznych oraz realizować swoje cele. Jeśli takie utalentowane osoby, których motywacja do działania pozwoliła pokonać przeciwności, stanowiłyby raczej wyjątki, wtedy zasadne stawałoby się zarówno badanie, jak i kształtowanie „odpowiedniego” środowiska.

Csíkszentmihályi uświadamia sobie, jak trudno jest rozpoznać cechy świadczące o potencjale twórczym jednostki. Uważa jednak, że pewne z nich możemy wyróżnić. Jego zdaniem, kreatywni ludzie cechują się złożonością (*complexity*). „Rozumiem przez to, że wykazują oni tendencje do myślenia i działania, które u większości ludzi są odseparowane. Zawierają sprzeczne skrajności – zamiast być „jednostką”, każdy z nich jest „mnogością”. Podobnie jak kolor biały, który obejmuje wszystkie odcienie w spektrum, mają oni tendencję do łączenia całej gamy ludzkich możliwości w sobie”¹⁶⁴. U osób kreatywnych dostrzec można cechy, które są ze sobą sprzeczne; np. indywidualizm i chęć działania w grupie. Dzięki temu osoby kreatywne są w większym stopniu zdolne do dostosowywania się do danego środowiska w celu realizacji swego potencjału kreatywnego. Przejawiają także niekiedy skrajnie odmienne cechy osobowe. Warto podkreślić, że osoby twórcze nie przejawiają „cech neutralnych”, lecz mają tendencję do przyjmowania skrajnych postaw. Csíkszentmihályi wymienia dziesięć cech osobowych, które sugerują zdolności kreatywne¹⁶⁵.

1. Osoby kreatywne posiadają bardzo dużo energii, są jednak bardzo często spokojne i ciche.

¹⁶⁴ „By this I mean that they show tendencies of thought and action that in most people are segregated. They contain contradictory extremes—instead of being an “individual,” each of them is a “multitude.” Like the color white that includes all the hues in the spectrum, they tend to bring together the entire range of human possibilities within themselves”. Tenże, *Creativity*, 57.

¹⁶⁵ Por. tamże, 58.

2. Są jednocześnie niezwykle inteligentne, jak i naiwne.
3. Są jednocześnie „zabawowe”, jak i odpowiedzialne; racjonalne, jak i irracjonalne.
4. Balansują między rzeczywistością a fantazją.
5. Balansują między ekstrawersją i introwersją.
6. Są jednocześnie dumne i skromne.
7. Wymykają się stereotypom społecznym dotyczącym płci.
8. Mogą wydawać się buntownicze i niezależne, ale potrafią się także dostosować do otoczenia.
9. Ich praca zarówno je pasjonuje, jak i odrzuca.
10. Działalność kreatywna wzbudza w nich zarówno ból i smutek, jak i radość i podekscytowanie.

Kolejną cechą, która może wskazywać na zdolności twórcze, jest skłonność do podważania zastanych norm i zasad. Często ujawnia się ona już w młodym wieku. Trzeba zauważyć, że również zdaniem K. Szmidta, tego rodzaju skłonność pozytywnie wpływa na tworzenie się u jednostki tendencji do myślenia dywergencyjnego, problemowego¹⁶⁶, które są istotnie powiązane z predyspozycją do kreatywności¹⁶⁷. Jest to o tyle istotne, że by „wejść” do domeny, trzeba sobie przyswoić obowiązującą w niej wiedzę i zasady, aktywność kreatywna prowadzi jednakże do podważenia tych zasad (w mniejszym lub większym stopniu), skutkiem czego wprowadza do domeny coś, czego w niej do tej pory nie było (przy akceptacji pola). Również otwartość i chęć uzyskiwania nowych doświadczeń może być istotną cechą wskazującą na kreatywność¹⁶⁸. Zdobywanie nowych doświadczeń może pobudzać kreatywność, np. poprzez odkrywanie analogii między różnymi ideami/wytworami; pozwala też spojrzeć na istniejące już wytwory w „nowym świetle”, na co zwracał uwagę także Runco¹⁶⁹. Taka zależność jest zgodną z tezą, która mówi o pozytywnym wpływie, jaki na rozwój kreatywności wywierają otwarte kultury

¹⁶⁶ Por. Krzysztof J. Szmidt, *Trening kreatywności: podręcznik dla pedagogów, psychologów i trenerów grupowych* (Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2013), 28.

¹⁶⁷ Por. Csíkszentmihályi, „Creativity and Genius: A Systems Perspective”, 115.

¹⁶⁸ Por. tenże, *Creativity*, 53.

¹⁶⁹ Por. Runco, *Creativity*, 12–13.

liberalne. Tezę tę mogą dowodzić także badania kanadyjskiego ekonomisty Richarda Floridy, który podkreśla, że miejsca charakteryzujące się wysoką „tolerancją”¹⁷⁰ stanowią także miejsca, w których chętniej mieszkają i działają osoby kreatywne.

Charakterystyka twórczej osoby, którą w swoich pracach przedstawia Csíkszentmihályi, nie daje jednak jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, jakie cechy musi posiadać dany twórca by można było uznać, że bez wątplenia odniesie on sukces: „[...] możesz być szczęśliwym ekstrawertykiem, takim jak Rafael, lub gburowatym introwertykiem, takim jak Michał Anioł – jedyne, co się liczy, to to, jak dobre są twoje obrazy. To wszystko prawda, ale jednocześnie nieco rozczarowuje. Stwierdzenie, że to, co czyni człowieka kreatywnym, to jego kreatywność, jest tautologią”¹⁷¹.

Sądzę, że to właśnie badania nad wpływem środowiska pozwoliłyby na powiązanie określonych cech lub predyspozycji jednostki z rezultatami twórczymi. Mogłoby one pokazać, jakiego typu charaktery radzą sobie lepiej w środowiskach sprzyjających, kiedy mają dostęp do narzędzi i funduszy, a jakie osoby poszukują wyzwań w środowiskach niesprzyjających. Sternberg i Lubart podkreślają, że oba rodzaje środowisk, zarówno te sprzyjające, jak te i utrudniające działalność kreatywną, mogą prowadzić do stymulacji jednostek, w zależności od posiadanego przez nie charakteru¹⁷². Gdyby tak nie było, liczba wynalazków i odkryć naukowych powinna być statystycznie podobna w różnych rejonach świata. Jesteśmy jednak w stanie wskazać miejsca i okresy, w których pojawiają się wielkie odkrycia naukowe lub następuje dynamiczny rozwój sztuki. Już te fakty uzasadniają konieczność rozwijania badań nad wpływem środowiska na twórczość jednostek.

¹⁷⁰ Florida badał wpływ i znaczenie „tolerancji” danego otoczenia społecznego w odniesieniu do liczby osób homoseksualnych żyjących i pracujących w określonych rejonach i miastach Stanów Zjednoczonych. Analizy tego zagadnienia sugerują, że stosunek środowiska społecznego do osób homoseksualnych ma także istotny wpływ na tolerancję w stosunku do innych zachowań i grup. Z racji tego, że działania kreatywne prowadzą często do zmian w środowisku społeczno-kulturowym, większa tolerancja danego środowiska ma wpływ na zdolność do akceptacji pojawiających się w nim dewiacji. Oznaczałoby to, że środowiska otwarte są zarówno bardziej stymulujące dla twórców w kontekście akceptacji ich dzieł, jak i występujący w takich środowiskach pluralizm idei i wartości stanowi składową aktywności twórczej.

¹⁷¹ „You can be a happy extrovert like Raphael, or a surly introvert like Michelangelo—the only thing that matters is how good your paintings are judged to be. This is all well and true; yet at the same time it is somewhat disappointing. After all, to say that what makes a person creative is his or her creativity is a tautology”. Csíkszentmihályi, *Creativity*, 52.

¹⁷² Por. Sternberg i Lubart, *Defying the Crowd*, 251.

4. Uwagi końcowe

Podsumowując analizę systemowego ujęcia kreatywności Csíkszentmihályiego, trzeba podkreślić, że najważniejszą zaletą jego stanowiska było zwrócenie uwagi na fakt, że kreatywność jest fenomenem złożonym. Oznacza to, że poza rolą, jaką pełnią twórcy i ich wytwory, uwzględnia on także rolę społeczeństwa i kultury. Ponieważ w swych analizach kreatywności kładzie on nacisk na jej wymiar społeczny, niektórzy badacze, np. Janet Chan, teoretyk prawa prowadząca także badania nad kreatywnością, określa Csíkszentmihályiego mianem „socjologa kreatywności”¹⁷³. Badania Csíkszentmihályiego mogą przysłużyć się do dalszego rozwoju badań nad kreatywnością w obszarze socjologii, choć należy zauważyć, że już teraz część socjologów, których stanowiska są analizowane w kolejnym rozdziale, odwołuje się do jego koncepcji.

Szczególnie istotne było rozpoznanie, że kreatywności (zgodnie z pytaniem: „gdzie jest kreatywność?”) jest „zlokalizowana” w relacjach pomiędzy twórcami i ich wytworami a polem rozumianym jako eksperci i odbiorcy twórczości. Twórcy tworzą produkty lub idee, które podlegają ocenie przez określone osoby – to zależy od obszaru, w którym realizowana jest dana aktywność twórcza. Według ujęć jednostkowych, kreatywność to cecha twórcy (np. zdolności intelektualne) lub wytworu. Ujęcie systemowe Csíkszentmihályiego pozwala stwierdzić, że kreatywność faktycznie przypisywana jest danym wytworom lub ich twórcom, jednak owa cecha pochodzi z zewnątrz, a nie „z wnętrza” twórcy czy produktu. To otoczenie, pole czy też grupa odbiorców uznają w swojej ocenie i zgadzają się, że dzieło zasługuje na swój wyjątkowy status. Przyczyny tej zgody są złożone, tak samo jak złożona jest kultura i jej domeny. Jednak, przykładowo, odnosząc to do domeny techniki, zgoda na uznanie produktu techniki za kreatywny wynika ze spełniania przezeń określonych technicznych wymagań (np. nowość idei i produktu, istotna użyteczność jego funkcji). Systemowe stanowisko Csíkszentmihályiego, z racji swego ogólnego charakteru, nie pozwala na precyzyjną charakterystykę wymagań każdego z pól dokonujących oceny, ich potrzeb oraz celów domen (cele w nauce nie pokrywają się z celami w sztuce). Koncepcja Csíkszentmihályiego może jednak stanowić punkt wyjścia do dalszych, szczegółowych i pogłębionych badań w tym zakresie. Pomimo problemów do-

¹⁷³ Potrzebę takich socjologicznych badań postuluje Janet Chan. Por. Janet B. L. Chan, „Towards a Sociology of Creativity”, w: *Creativity and Innovation in Business and beyond: Social Science Perspectives and Policy Implications*, red. Leon Mann i Janet B. L. Chan (New York: Routledge, 2012), 135–153.

tyczących rozumienia i działania pola, sędzę jednak, że byłoby niezwykle kłopotliwe zakwestionowanie znaczenia społecznej oceny oraz sposobu, w jaki kreatywność przypisywana jest produktom i ich twórcom.

W kontekście oceny twórcy warto zauważyć, że Csíkszentmihályi nie pomija roli jednostki twórczej, mimo że sugerują to niektórzy badacze¹⁷⁴. Ma świadomość tego, że to zazwyczaj jednostka (choć niekiedy jest to grupa twórców) odpowiada za powstanie dzieła. Jednak bez mechanizmu selekcji i oceny, zapewne każdy z aspirujących twórców uważałby się za wyjątkowego. Csíkszentmihályi pozostawia więc miejsce dla analiz jednostkowego ujęcia kreatywności, a czyni to wprowadzając kategorię oryginalności, która dotyczy właśnie jednostkowego wymiaru kreatywności. Twórca ma możliwość namalowania wyjątkowego obrazu, jednak jeśli pozostanie on wyjątkowy tylko w jego oczach, to po jego śmierci ocena ta ulegnie zatarciu. Dopiero uznanie z zewnątrz, które zostanie utrwalone w obrębie domeny (np. obraz trafi do muzeum) pozwoli na zachowanie danego dzieła jak i pamięci o jego twórcy.

Csíkszentmihályi poddał analizom domeny rozumiane jako składniki kultury, a zarazem stanowiące obszar, w którym manifestuje się kreatywność. To właśnie w ich obrębie działają twórcy, prowadząc poprzez swoją aktywność do ich przekształceń. Twórca nie jest podmiotem, którego wysiłek polega jedynie na wygenerowaniu nowej idei lub produktu. By mogło to nastąpić, musi on zostać w odpowiedni sposób „ukształtowany” przez domenę. Musi poznać zasady w niej rządzące, uzyskać odpowiedni poziom wiedzy, poznać także pole (innych ekspertów i specjalistów w niej działających). Rodzi to interesujący, filozoficzny problem dotyczący samej kreatywności, utożsamianej niekiedy z wolnością i spontanicznością¹⁷⁵. W perspektywie Csíkszentmihályiego wolność i spontaniczność jest ograniczana przez domenę, wyznaczającą ramy, w jakiej mogą działać twórcy. Kreatywność to balansowanie na granicy tego, co dozwolone i tego, co przekracza istniejące normy i zasady.

¹⁷⁴ Mam zwłaszcza na myśli stanowisko Szmidta, który twierdzi, że Csíkszentmihályi popada w przesadny socjologizm.

¹⁷⁵ Na temat tych powiązań por. też: John Haworth, „Freedom and Constraints in Creativity”, w: *Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation, and Entrepreneurship*, red. Elias G. Carayannis (New York: Springer, 2013); Anna Steidle i Lioba Werth, „Freedom from Constraints: Darkness and Dim Illumination Promote Creativity”, *Journal of Environmental Psychology* 35 (2013): 67–80; Antonia Wenkart, „Creativity and Freedom”, *Am J Psychoanal The American Journal of Psychoanalysis* 23, nr 2 (1963): 195–201; Jacob Levy Moreno, „Theory of Spontaneity-Creativity”, *Sociometry* 18, nr 4 (1955): 105–18.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę badaczy na radykalne zmiany prowokowane przez rewolucje (naukowe, techniczne, społeczne), które charakteryzują się zerwaniem z dotychczasowymi tendencjami rozwojowymi. Rewolucje cechują się inną dynamiką niż stopniowe zmiany, jakie są typowe dla „normalnego” rozwoju. Rewolucje dokonują gruntownych przekształceń w domenę; warto to brać pod uwagę w badaniach nad sposobem, w jaki domeny kształtują twórców.

Perspektywa badań uwzględniająca domeny pozwala też w większym stopniu dostrzec zarówno różnorodność, jak i „ciągłość” niektórych wytworów. Mamy świadomość, że w historii różne wytwory pełniły podobną rolę, np. zarówno świeca, lampa naftowa jak i żarówka pełniły funkcję oświetlania pomieszczeń. Badania kreatywności z perspektywy domen pozwalają także dostrzec ich historyczną zmienność, która wynika nie tylko z autonomicznych przekształceń danej domeny, lecz może też być pokłosiem przekształceń innych domen czy też wynikiem zmiany potrzeb, zmienionych uwarunkowań ekonomicznych, powstania i przemian świadomości ekologicznej itp. Wielość wytworów w ramach domeny pozwala także na porównywanie ich pod kątem ich nowości oraz innych kryteriów – użyteczności czy wartości.

Wprowadzenie domen oraz ich wzajemnego powiązania pozwala dostrzec, że zmiany i aktywność twórcza jednostek nie pozostają obojętne dla środowiska kulturowego, w którym jednostki działają. Zmiany w jednym z obszarów mogą generować zmiany w innych obszarach, wzajemnie „napędzając” rozwój całej kultury. Jest zrozumiałe, że osiągnięcia w nauce pozwalają konstruować nowe urządzenia techniczne, które ze swej strony niekiedy umożliwiają prowadzić bardziej zaawansowane badania. Uświadomienie sobie tych powiązań pokazuje potrzebę podjęcia bardziej szczegółowych badań na ich temat.

Mimo licznych zalet, koncepcja Csíkszentmihályiego rodzi też istotne problemy, jak też zawiera inspirujące punkty, które zarazem wymagające doprecyzowania lub rozwinięcia. Problematiczna jest sama definicja kreatywności, którą przyjmuje Csíkszentmihályi. Zawężenie kreatywności wyłącznie do wymiaru nowości generuje kilka wątpliwości: a) nowość zostaje np. zrelatywizowana na poziomie jednostkowym (coś jest nowe dla X ale nie dla Y); b) nowość jako wyznacznik kreatywności pomija ograniczenia wynikające z charakteru domeny. Jak pisałem we *Wstępie*, ocena dzieła wyłącznie poprzez jego nowość rodziłaby ważne pytanie w odniesieniu do sposobu klasyfikacji tego dzieła do danego obszaru. Każda domena ma własne cele i kryteria, wedle których możliwe jest zaklasyfikowanie do niej danego dzieła. Ich zignorowanie umożliwiłoby np. włączenie

do domeny teorii pseudonaukowych, jeśli tylko spełniałaby ona kryterium nowości. Naukowcy bronią się przed takimi sytuacjami, posługując się np. kryterium naukowości formułowanym przez Poppera. Dlatego sądzę, że skoro Csíkszentmihályiego rozumienie kreatywności generuje pewne problemy, to może da się ich uniknąć przyjmując inne, bardziej „zawężające” kryteria oceny produktu w samej definicji kreatywności. Uważam że zasadną definicję zaproponowaną przez Pluckera, Beghetto i Dowa, którzy akcentują wielowymiarowy charakter kreatywności: „Kreatywność jest interakcją pomiędzy predyspozycjami jednostki, procesem i środowiskiem, kiedy osoba lub grupa osób stwarza obserwowalny produkt, który jest zarówno nowatorski, jak i użyteczny w określonym kontekście społecznym”. Występują tu wszystkie kluczowe elementy kreatywności w ramach ujęcia 4`P – proces, jednostka, produkt oraz środowisko. Przyjęcie tego rodzaju definicji za standardową skłaniałoby większą ilość badaczy do uwzględnienia roli i znaczenia środowiska w badaniach nad kreatywnością.

Csíkszentmihályi twierdzi, że zarówno twórcy, jak i wytwory oddziałują w „specjalny” sposób na ekspertów – w formie perswazji. Nie wyjaśnia jednak bliżej, jak rozumie ten termin oraz jak przebiega sam proces perswazji. Za Markiem Tokarzem przyjmuję, że perswazja jest pewnym komunikatem, który ma na celu dokonanie jakiejś zmiany, np. zmiany zachowania odbiorcy, jego postaw lub przekonań¹⁷⁶. Dlatego perswazja powinna zachodzić pomiędzy dwoma świadomymi podmiotami. Oznaczałoby to jednak, że wraz ze śmiercią twórcy jego zdolność oddziaływania na odbiorców znika. Z tego względu proponuję hipotezę, że twórca „umieszcza” w wytworze elementy, odpowiednie dla danej domeny, które potem oddziałują na odbiorcę, także w ramach tzw. „długiego trwania” wytworu. Dzieła Platona czy Arystotelesa są wciąż czytane, gdyż zawarte w nich treści wciąż oddziałują na odbiorców, którzy stale dostrzegają w nich określoną wartość. Oznacza to, że na odbiorcę twórca oddziałuje także przez swoje dzieło, które wchodzi z odbiorcą w „komunikację”, także perswazyjną. Koncepcja ta wymagałaby bardziej szczegółowych badań, wyjaśniających, co przemawia za trwałością niektórych z wytworów – także w kontekście wielości domen (dlaczego dzieła literackie są bardziej trwałe niż wytwory techniki?). Wszak niektóre z wytworów charakteryzują się „długim trwaniem” (jak dzieła filozofów), inne zaś przemijają znacznie szybciej (np. w technice). Możliwym punktem wyjścia do rozwoju tego typu ujęcia mogłaby być koncepcja inkontrologii sformułowana przez filozofa Andrzeja Nowickiego. Odrzuca on podział na świat

¹⁷⁶ Por. Marek Tokarz, *Argumentacja, perswazja, manipulacja* (Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2006), 194.

osób i rzeczy przyjmując, że wszystkie wytwory zawierają w sobie „częstkę” samego twórcy. Człowiek–twórca istnieć ma nie tylko biologicznie, ale także w wytworzonych przez siebie rzeczach. Oznacza to, że istnienie twórcy może mieć miejsce także po jego śmierci, w formie relacji pomiędzy twórcą i jego wytworami (stanowiącymi jego część) a odbiorcami kultury¹⁷⁷.

Pewne wątpliwości może też budzić pogląd Csíkszentmihályiego, że działalność twórcza prowadzi jedynie do wzrostu złożoności – teza ta związana jest z rezygnacją z oceny rezultatów działań twórczych, ale także z rezygnacją z przyjęcia kryterium użyteczności w ocenie rezultatów. Jak stwierdzałem we *Wstępie*, filozofowie formułują jednak kryteria, na podstawie których dokonują oceny i wartościowania poszczególnych okresów historii, postrzegając je jako proces pozytywny (postęp) lub negatywny (regres). Pozytywne wartościowanie wyłącznie samej zmiany bez oceny jej rezultatów może doprowadzić do tego, że akceptacji podlegać będzie wszystko to, co nowe, a to może prowadzić do destabilizacji domen. Każdy z wytworów może być osobno poddany ocenie. Przykładowo, szczepionka AstraZeneca została uznana przez Europejską Agencję Leków za skuteczną, gdyż pozytywne skutki jej stosowania znacząco przewyższają potencjalne ryzyka związane z jej stosowaniem¹⁷⁸. Wytworzenie leku lub skutecznej terapii pozwalającej na leczenie raka będzie postrzegane inaczej niż wytworzenie nowego rodzaju narkotyku. Ponadto, analizując zmiany w skali historycznej widzimy, że wiele obszarów rozwinęło się w sposób pozytywny (np. obszar ochrony zdrowia, czy infrastruktura, dzięki której ludzie mogą dbać o higienę). Dlatego też „neutralne” ujęcie kreatywności jako prowadzącej do wzrostu złożoności jest trudne do zaakceptowania.

Bardziej szczegółowych badań wymaga także proces oceny społecznej. Csíkszentmihályi przyjmuje, że ocena pewnego wytworu jest zależna od kolektywnej oceny określonej grupy – pola (np. ekspertów lub *vox populi*), w zależności od charakteru domeny lub momentu historii. Są takie wytwory (np. dzieła sztuki), które mimo zmieniających się w społeczeństwie wartości i poglądów, wciąż uznawane są za cenne. W tym kontekście można postawić ontologiczne pytanie, czy dzieła te posiadają „coś”, co sprawia, że będą uznawane za kreatywne „zawsze”, tj. niezależnie od przemian wartości czy rodzaju kultury, czy też uznanie ich wartości jest jedynie wynikiem akceptacji wcześniejszego

¹⁷⁷ Za: Janusz Łukaszyński, „Inkontrologiczna koncepcja wzajemności Andrzeja Rusława Nowickiego”, *Kultura i Wartości*, nr 5 (2013): 87.

¹⁷⁸ EMA, *COVID-19 Vaccine AstraZeneca: PRAC investigating cases of thromboembolic events - vaccine's benefits currently still outweigh risks*, <https://www.ema.europa.eu/en/news/covid-19-vaccine-astrazeneca-prac-investigating-cases-thromboembolic-events-vaccines-benefits> [dostęp: 02.06.2021].

osądu? Jest to istotne pytanie, gdyż gdyby w kreatywnych dziełach tworzonych przez człowieka istniało takie „coś”, co determinuje ich status, oznaczałoby to, że owo „coś” przekracza zmieniające się w czasie gusty, opinie społeczne, wartości. Słynny obraz Leonarda da Vinci „Mona Lisa” jest prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalnym dziełem malarstwa. W przypadku techniki pozornie trudniej jest wskazać kreatywne wytwory o tak długiej „aktualności”; jednakże, przykładowo, gwoździe są wykorzystywane przez człowieka od wieków – choć w ich przypadku rodzi się pytanie o ich kreatywny charakter. Bardziej ogólnym, filozoficznym pytaniem jest więc problem: co sprawia, że dzieło można uznać za twórcze. Sawyer stawia zasadne pytanie, czy o kreatywności filmu decydować mają generowane przezeń przychody, a kreatywność malarza powinna być mierzona wartością jego dzieł¹⁷⁹? Jest to zagadnienie, które bez wątpienia wymaga dalszych badań.

Kolejny problem, do którego podjęcia inspiruje koncepcja Csíkszentmihályiego, to kwestia tego, kto wchodzi w skład pola podczas ewaluacji dzieł. Csíkszentmihályi nie formułuje dokładnych kryteriów, z kogo powinno składać się w danym przypadku pole. Wskazuje jedynie, że mają być to osoby związane z daną domeną, które spełniają również warunki, konieczne do stania się „odzwiernymi”. Co jednak się dzieje, gdy pole dzieli się w trakcie ewaluacji? Jeżeli w jakiejś dyscyplinie pojawiają się dwa sprzeczne ujęcia, które różnicują naukowców, pojawia się pytanie, jakie kryteria należy przyjąć, by rozstrzygnąć tego typu spór? Zgodnie z założeniami Csíkszentmihályiego, zwolennicy obu ujęć powinni wywierać wpływ, tj. perswazję, aż jeden z paradygmatów zostanie uznany za właściwy. Być może prześledzenie tego procesu pozwoliłoby na zrozumienie, dlaczego określone stanowisko uzyskało akceptację. W tym kontekście warto też pamiętać o zagrożeniach dotyczących oceny kreatywności, na co także zwracał uwagę sam Csíkszentmihályi: oceny nie zawsze są obiektywne, mogą np. być motywowane politycznie. Każde pole powinno więc w tym kontekście dbać o niezależność, gdyż wszelkie anomalie mogą np. prowadzić do przyjęcia niewłaściwej drogi rozwoju, czego następstwem może być nawet rozpad domeny.

¹⁷⁹ Por. Sawyer, *Explaining Creativity*, 2012, 38.

Rozdział 2

Socjologia kultury wobec kreatywności

– analiza wybranych stanowisk

Celem drugiego rozdziału jest przedstawienie wybranych stanowisk socjologicznych, a także ich analiza, uwzględniająca porównanie ich z omawianymi w pierwszym rozdziale stanowiskami psychologicznymi – w celu wykazania zasadności rozwoju socjologicznego ujęcia kreatywności. Zakładając różnorodność perspektyw i zainteresowań badawczych występujących zarówno w socjologii, jak i psychologii społecznej, zakładam że badania nad kreatywnością prowadzone w obu tych dyscyplinach skutkowałyby powstaniem odrębnych ujęć, które wyjaśniałyby możliwe powiązania pomiędzy kreatywnością a sferą społeczno-kulturową. Uważam także, że dotychczasowe badania nad tym zagadnieniem prowadzone przez psychologów i filozofów nie są w stanie uwzględnić wszystkich niuansów tego złożonego fenomenu. Socjologia ze swej natury jest zainteresowana funkcjonowaniem społeczeństwa i zmianami zachodzącymi zarówno w jego obrębie, jak i w kulturze, a także związkami pomiędzy nimi. Oznacza to, że może ona także badać relację między środowiskiem społecznym a kreatywnością – jako aktywnością twórczą jednostek a jej rezultatami. Podobnie myślał Simonton, który twierdził, że kreatywność w wymiarze społecznym stanowi przedmiot zainteresowania właśnie socjologów, a nie psychologów. W realizacji powyższego celu będę się odwoływał do wybranych stanowisk, w ramach których dostrzec można pewne formy refleksji nad kreatywnością lub też postulaty rozwoju takiej refleksji w socjologii. Pozwoli to na pokazanie zarówno podobieństw, jak i różnic wobec „nowo” wypracowanego stanowiska społecznego w psychologii, zaprezentowanego w pierwszym rozdziale. Ponieważ szczegółowe analizy w pierwszym rozdziale poświęcone były głównie systemowemu ujęciu Csíkszentmihályiego, to do niego będę się najczęściej odnosił w porównaniach.

Teza Simontona, że socjologowie zainteresowani są badaniami nad kreatywnością, nie znajduje jednak potwierdzenia. Niektórzy współcześni socjologowie, którzy uwzględniają ten fenomen w swych badaniach (np. Udo Göttlich, Ronald Kurt¹ czy Mo-

¹ „Die Relevanz der Kreativität für unsere Gesellschaft hat bislang nur punktuell dazu beigetragen, sie zum Gegenstand soziologischer Analysen zu machen.” Ronald Kurt i Udo Göttlich, „Einleitung”, w: *Kreativität und Improvisation: soziologische Positionen*, red. Udo Göttlich i Ronald Kurt (Wiesbaden:

nika Reuter) formułują stanowisko odrębne. Ich zdaniem kreatywność stanowi marginalny przedmiot zainteresowania w socjologii. Uważają, że socjologowie przyjmują kreatywność za fenomen „oczywisty”, nie próbując dążyć do jego zrozumienia i zdefiniowania. Jeszcze inne stanowisko formułuje Cameron Ford², który uważa, że socjologowie – choć nie precyzuje on swego stanowiska, podając konkretne nazwiska – nie podejmują się analiz kreatywności (jako predyspozycji osobowej i jej powiązań z wymiarem społecznym), lecz analizują innowacyjność, czyli skupiają się na badaniu procesu wdrożenia i jego rezultatach w wymiarze kulturowym. Stanowisko Forda warto uzupełnić uwagami Piotra Sztompki. Píše on, że tacy socjologowie, jak Émile Durkheim czy Max Weber dostrzegli, że działania ludzi prowadzą do zmian w świecie, które zostają utrwalone w procesie instytucjonalizacji³. Przedmiotem zainteresowania były jednak często skutki, jakie w całym systemie kulturowym powodowało wprowadzenie i upowszechnienie się nowego elementu, np. formacji społeczno-ekonomicznej w przypadku Webera; nowe elementy nie były badane z perspektywy kreatywności, czyli procesu ich powstawania i wdrażania do systemu.

Stanowisko Sztompki sugeruje, że socjologowie mogą nawiązywać w swych badaniach do niektórych aspektów kreatywności, choć ich badania mogą nie być ukierunkowane wprost na analizy tego fenomenu. Różnice pomiędzy stanowiskiem Göttlicha i Kurtza a stanowiskiem Sztompki wynikać może zarówno z różnych sposobów rozumienia kreatywności, jak i powiązań pomiędzy tworzeniem a sukcesem i rozpowszechnieniem produktu są istotnym zagadnieniem do możliwych dalszych badań. Według Forda, wśród badaczy nie ma jednego stanowiska dotyczącego relacji pomiędzy kreatywnością a innowacją. „Jeden z argumentów głosi, że kreatywność i innowacyjność są w zasadzie tym samym zjawiskiem, ale występują na różnych poziomach analizy. Zgodnie z innym argumentem, kreatywność jest ważna głównie jako kluczowy wkład w fazę generowania alternatyw w procesie innowacji”⁴. Różnice w ujmowaniu tego fenomenu mogą wynikać ze sposobu powiązania i/lub odmienności kluczowych dla procesu twórczego aktywności

Springer Fachmedien Wiesbaden: Imprint: Springer VS, 2012), 11, <https://doi.org/10.1007/978-3-531-18989-5>

² Por. Ford, „A Theory of Individual Creative Action in Multiple Social Domains”, 1112.

³ Por. Piotr Sztompka, *Socjologia: Analiza społeczeństwa* (Kraków: Znak, 2002), 417–19.

⁴ „One argument holds that creativity and innovation are basically the same phenomenon, but they occur at different levels of analysis. According to another argument, creativity is mainly important as a key input into the alternative generation phase of the innovation process”. Ford, „A Theory of Individual Creative Action in Multiple Social Domains”, 1112–13.

oraz takich wymiarów, jak produkt czy osoba. We *Wprowadzeniu* wskazywałem na możliwość oddzielenia procesu generowania nowej idei od procesu wdrażania innowacji. Mimo to już w ramach analiz prowadzonych w pierwszym rozdziale można było dostrzec, że mechanizmy te są ze sobą istotnie powiązane, co w szczególności można zauważyć w ujęciach systemowych, uwzględniających społeczny wymiar manifestowania się kreatywności.

Niniejszy rozdział składa się z czterech podrozdziałów. W pierwszym przedstawiam wybrane koncepcje socjologii kultury – tj. koncepcje Antoniny Kłoskowskiej oraz Roberta Schulza, w celu pokazania sposobu ujmowania kreatywności oraz rozpoznanych w tym obszarze mechanizmów, które zestawię z psychologicznymi ujęciami analizowanymi w rozdziale pierwszym. W drugim podrozdziale rekonstruuje argumentację oraz stanowiska takich socjologów, jak Hans Joas, Janet Chan i Monika Reuter, argumentujących na rzecz rozwoju tzw. „socjologii kreatywności” jako nowego obszaru badań. Trzeci podrozdział jest poświęcony analizie systemowego modelu ASD – Actor-System-Dynamics, sformułowanego przez Toma Burnsa, Norę Machado i Ugo Corte. Badacze ci proponują nowy model kreatywności, w którym uwzględniają zarówno elementy psychologii społecznej, jak i socjologii. Stanowić to ma przykład ujęcia łączącego obie perspektywy badawcze. Ostatni podrozdział jest poświęcony analizie wpływu i społecznej roli osób twórczych oraz przyczynom, które sprawiają, że ich znaczenie w wielu obszarach rośnie. W rozdziale tym odwołuję się do badań Floriana Znanieckiego oraz Richarda Floridy.

Analizy zawarte w tym rozdziale mają także na celu zaprezentowanie „socjologicznych” mechanizmów, które są istotne dla kreatywności. Z racji tego, że w części pokrywają się one z tymi, które zostały rozpoznane przez psychologów, świadczy to o możliwości stworzenia wspólnej płaszczyzny dla rozwoju interdyscyplinarnego podejścia do społecznego wymiaru kreatywności.

1. Socjologia kultury a badania nad kreatywnością

Jak już stwierdzałem, w tym podrozdziale odwołam do prac socjolog kultury Antoniny Kłoskowskiej oraz pedagoga Roberta Schulza, którego kluczową pracę poświę-

coną twórczości w kulturze można także, jak sędzę, zaliczyć do badań z zakresu socjologii kultury. Wybór socjologii kultury podyktowany jest faktem, że socjologowie kultury zainteresowani są badaniami wytworów ludzkiej aktywności twórczej, które tworzą złożony system kultury. W tym sensie, socjologia kultury może być uznana za socjologię kreatywności, nawet jeśli nie bada wszystkich kluczowych dla tego fenomenu elementów, lecz tylko ich wycinek. Mimo to, może to oznaczać, że w tym obszarze badań rozpoznawane są mechanizmy i zależności, które rozpoznawane są także w stanowiskach psychologicznych. Socjologowie są także świadomi zmienności tego obszaru, przez co można domniemywać, iż podejmują się badań także nad przyczynami owych zmian. Zestawienie tych stanowisk ze stanowiskami z obszaru psychologii społecznej (szczególnie z systemowym stanowiskiem Csíkszentmihályiego) pozwoli pokazać zachodzące między nimi podobieństwa i różnice w ujmowaniu kreatywności. Punkty wspólne mogą stanowić fundament dla rozwoju interdyscyplinarnego, społecznego ujęcia kreatywności. Ponadto przedstawiciele obu dyscyplin mogą korzystać z osiągnięć innych badaczy w celu uzupełniania swych teorii lub formułowania konstruktywnej krytyki – tam, gdzie ich stanowiska wzajemnie się znoszą. W swym najważniejszym dla systemowego ujęcia dziele *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* Csíkszentmihályi odwołuje się głównie do stanowisk psychologów i psychologów społecznych, natomiast odwołania do badań socjologicznych nie są liczne (przywołuje analizy Jürgena Habermasa oraz Thomasa Kuhna, który, choć uznawany jest za filozofa, miał także istotny wpływ na rozwój badań socjologicznych).

Socjologia kultury jest dyscypliną rozwijaną nie tylko przez polskich, ale również przez zagranicznych badaczy; w jej ramach poruszane są różne zagadnienia, rozwijane są różne perspektywy⁵. Przywołać tu można np. Ralphi Lintona, według którego charakter kultury decyduje o możliwościach, jakimi dysponują działające w niej jednostki. Działalność jednostki w kulturze uwarunkowana jest przez jej charakter, skutkiem czego nie wszyscy posiadają możliwości, narzędzia i cechy osobowe pozwalające na wprowadzeniu w nich zmian⁶. Można się tu także odwołać do prac Alvina White'a, wedle którego ludzka zdolność do posługiwania się symbolami warunkuje istnienie kultury⁷. Zauważał

⁵ Panorama tej tematyki omawiana jest np. w red. Marian Filipiak, *Wprowadzenie do socjologii kultury* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012).

⁶ Por. Ralph Linton, *Kulturowe podstawy osobowości*, tłum. Aleksandra Jasińska-Kania (Warszawa: PWN, 2000), 73 i dalej.

⁷ Por. Leslie A White, *The Science of Culture* (New York: Grove Press, 1949), 35.

on także, że rozwój kultury odbywa się dzięki temu, że „(...) każde pokolenie może korzystać z narzędzi i technik swoich poprzedników i dodawać do nich nowe elementy. To właśnie ten proces akumulacji i postępu technicznego podniósł człowieka z poziomu brutała i przeprowadził go przez dzikość i barbarzyństwo do cywilizacji”⁸. Ponieważ stanowiska te stanowiły już przedmiot wielu analiz⁹, przedstawię w pracy stanowiska badaczy polskich, chcąc pokazać wartość, jak one mają dla możliwości dalszego rozwoju refleksji nad społecznym wymiarem kreatywności. Ponadto, wybór poglądów Kłoskowskiej podyktowany jest także jej rolą w rozwoju socjologii kultury w Polsce. Wybór teorii formułowanych przez Schulza podyktowany jest z kolei faktem, że jest to jeden z niewielu (poza Kozielskim) badaczy w Polsce, wedle mojej wiedzy, którego analizy intencjonalnie były skoncentrowane na społecznym wymiarze kreatywności – w kontekście wpływu czynników społecznych i kulturowych.

Zaznaczę, że Kłoskowska nie używa bezpośrednio terminów „kreatywność” lub „twórczość”. W swych badaniach rozpoznaje ona jednak część procesów, które istotne są dla badań nad kreatywnością. Natomiast Schulz w swych analizach świadomie posługuje się pojęciem „twórczość”, a definiuje ją jako „aktywność kulturotwórczą, która uległa autonomizacji; jest to planowo realizowany proces wzbogacania zasobu kultury (głównie symbolicznej) o nowe elementy (innowacje)”¹⁰.

Nim przejdę do właściwych analiz, przywołam kilka rozstrzygnięć dotyczących powiązania między sferą społeczną a sferą kulturową. Na wstępie zasadne jest ich zdefiniowanie, co ułatwi zrozumienie analizowanego problemu, szczególnie, że wymienione terminy są terminami wieloznacznymi, wielokrotnie je definiowano i analizowanymi. Zarówno Schulz, jak i Kłoskowska odwołują się do definicji kultury sformułowanej przez Lintona¹¹. Dlatego na potrzeby tej pracy przyjmuję, że „kultura jest to względnie zinte-

⁸ „(...) each generation may build upon and add to the tools and techniques of its predecessors. It is precisely this process of accumulation and progress in technology that has lifted man from the level of the brute and carried him through savager and barbarism to civilization”. White, 44.

⁹ Por. Jerzy Szacki, *Historia myśli socjologicznej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 676, 678. Z kolei, jak pisze Marian Filipiak, nie ma jednoznacznego stanowiska wobec relacji pomiędzy socjologią a antropologią. Niektórzy badacze uważają je za tożsame, niektórzy za powiązane ze sobą, a jeszcze inni za odrębne obszary badawcze. Por. Marian Filipiak, „Obszar badawczy socjologii kultury”, w: *Wprowadzenie do socjologii kultury*, red. Marian Filipiak (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012), 72. Por. także Dorota Rancew-Sikora, „Między faktem, wyobraźnią i refleksją: parę uwag o wzajemnych relacjach socjologii i antropologii”, *Przegląd Socjologii Jakościowej* 9, nr 3 (b.d.): 90–107; Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, 628.

¹⁰ Schulz, *Twórczość*, 97.

¹¹ Por. Schulz, 52–53; Antonina Kłoskowska, *Kultura masowa: krytyka i obrona* (Warszawa: PWN, 1980), 38.

growana całość obejmująca zachowania ludzi przebiegające według wspólnych dla zbiorowości społecznej wzorów wykształconych i przyswajanych w toku interakcji oraz zawierająca wytwory takich zachowań”¹². Definicja ta ma także znacznie dla kwestii kreatywności, gdyż uwzględnia powiązanie zachowań ludzkich (w tym twórczych) z wzorami istniejącymi w kulturze (a więc i w domenach), a także uwzględnia rezultaty (wytwory) tej działalności. W analizowanych dziełach Schultz i Kłoskowska nie definiują terminu „społeczeństwo”, koncentrując się na analizach kultury. Z tego względu, na potrzeby prowadzonych tu analiz, posłużę się jednym z rozumień zaproponowanych przez przywołanego już w pracy P. Sztompkę, według którego społeczeństwo to wielość, zbiór jednostek tworzących zintegrowane całości, w którym występuje powiązany układ pozycji (statuśów) i typowych dla nich ról. Społeczeństwo to także sieć relacji międzyludzkich i ich działań, ale także nośnik znaczeń, symboli i reguł odciskających piętno na ludzkich działaniach, które ulegają w czasie stopniowym zmianom¹³.

Jak zauważa A. Kłoskowska, niektóre z możliwych do przyjęcia definicji kultury prowadzą do „oderwania jej” od społeczeństwa lub wręcz przeciwnie – do zespolenia tych obszarów¹⁴. Wiąże się to z pytaniem, na ile kultura może być analizowana jako odrębny przedmiot badań, oderwany od społeczeństwa i odwrotnie – na ile społeczeństwo może być odrębnym od kultury przedmiotem analiz. Kłoskowska dostrzegałaby możliwość formułowania takich ujęć wyłącznie w sytuacji, gdyby społeczeństwo przejawiało zachowania instynktowne, zaś kulturę sprowadzić wyłącznie do wymiaru wytworów¹⁵. Relacje między kulturą a społeczeństwem są ujmowane różnie, gdyż zależą od sposobu, w jaki się je bada, oraz od przyjmowanego przez danego badacza przedmiotu analiz. Ostatecznie Kłoskowska uznaje, że oddzielenie tych sfer jest niemożliwe, gdyż trwanie kultury warunkowane jest istnieniem społeczeństwa. Społeczeństwo zaś (lub też *homo sapiens*) nie byłoby w stanie przetrwać bez kultury. Trwanie, działanie i funkcjonowanie społeczeństwa warunkowane jest mnogością wytworów, nie tylko technicznych, ale również języka czy instytucji. W rezultacie Kłoskowska przyjmuje zasadność posługiwania się określeniem „zjawiska społeczno-kulturalne”¹⁶.

¹² Kłoskowska, *Kultura masowa*, 40.

¹³ Por. Sztompka, *Socjologia*, 32.

¹⁴ Por. Kłoskowska, *Kultura masowa*, 42–43.

¹⁵ Por. tamże, 43–44.

¹⁶ Por. tamże, 46.

Schulz, tak jak Kłoskowska, sądzi, że zachodzi powiązanie między kulturą a społeczeństwem¹⁷. Wyróżnia w tych ramach trzy możliwe obszary badań nad kreatywnością. Badania w psychologii związane są z ujmowaniem indywidualnej działalności określonego twórcy; akt twórczy to świadoma czynność nakierowana na wytworzenie pewnego wytworu. Schulz utożsamia więc badania psychologiczne z jednostkowymi badaniami kreatywności. Drugą perspektywę badawczą stanowi antropologia, która, jego zdaniem, uzupełnia obraz aktywności twórczej zarówno o skalę makro, jak i o ujęcie historyczne. Twierdzi, że dla antropologów dowodem istnienia kreatywności jest istnienie kultury, jako zbioru wytworów technicznych, artystycznych, językowych itd. Trzeci rodzaj badań, tj. badania socjologiczne, koncentrują się, jak sądzi Schulz, na analizach poszczególnych podsystemów społeczeństwa (np. gospodarce, nauce, oświacie)¹⁸. „Syntetyzując trzy wyróżnione tu spojrzenia na twórczość, można powiedzieć, że: antropologia jest głównie – choć nie wyłącznie – teorią produktu twórczego (kultury – i jej składników); psychologia jest głównie – choć nie wyłącznie – teorią twórcy (jednostki twórczej); socjologia natomiast koncentruje szczególnie uwagę na zachowaniach twórczych, interpretując je przede wszystkim w terminach zmiany i rozwoju”¹⁹.

Według Schulza, psychologia zainteresowana jest kreatywnością głównie z perspektywy jednostki, np. procesami myślowymi, motywacją²⁰. Skupienie się na jednostce występuje też u Simontona; jednostka podlega różnorodnym wpływom zewnętrznym, decydującym o jej możliwościach twórczych – zarówno w kontekście wiedzy, jak i środków materialnych. Podobna perspektywa występuje też w systemowym ujęciu Csíkszentmihályiego, który analizuje powiązania i relację pomiędzy jednostką, domeną i polem. Dla socjologów kultury głównym dowodem ludzkiej kreatywności jest natomiast samo istnienie kultury, tj. obszaru w którym zawierają się wszelkie wytwory ludzkiego działania. Jak pisze Schulz: „W sensie najbardziej pierwotnym i podstawowym człowiek jest nazywany twórcą dlatego, że jest twórcą kultury”²¹. Taką też perspektywę przyjmują Kłoskowska, stwierdzając: „W tym sensie kultura nie jest przeciwstawieniem natury, ale stanowi jej konieczny rezultat. Spośród różnorodnych określeń człowieka jako gatunku właściwsze wydaje się określenie go mianem zwierzęcia tworzącego kulturę”²². Jeżeli

¹⁷ Por. Schulz, *Twórczość*, 76–78.

¹⁸ Por. tenże, 45–51.

¹⁹ Tenże, 51–52.

²⁰ Por. tenże, 249.

²¹ Tenże, 44.

²² Kłoskowska, *Kultura masowa*, 28.

spojrzeć na te ujęcia w perspektywie koncepcji 4`P, można uznać, że psychologia skupia się na jednostce twórczej i jej możliwościach (jednostka i proces); socjologia kultury wychodzi w swych analizach od faktu istnienia kultury jako zbioru produktów (produkty i system), zaś psychologia społeczna²³ w ujęciach systemowych uwzględnia wszystkie te elementy, choć kładzie różny nacisk na analizę poszczególnych składowych kreatywności.

Perspektywa socjologiczna może stanowić uzupełnienie ujęć systemowych, pokazując kulturę jako układ powiązanych ze sobą wytworów. Csíkszentmihályi dostrzegał złożoność domen, jednakże, jak sądzę, nie wyprowadził stąd dalszych konsekwencji. W złożonym systemie kultury poszczególne elementy nie są przypadkowe, nie powstają w oderwaniu od funkcjonujących w środowisku społeczno-kulturowym zasad – nie tylko zasad technicznych, ale także zasad ustanowionych (np. prawnych).

W powyższym kontekście zaznaczę, że o ile dla psychologów rezultatem kreatywności są po prostu ogólnie rozumiane „produkty”, o tyle zarówno Kłoskowska, jak i Schulz wyróżniają mnogość i różnorodność wytworów człowieka, tj. wytwory kultury materialnej, instytucje społeczne, formy świadomości (mity, wierzenia, ideologie itd.), język²⁴. Mogłoby się wydawać, że nieco inaczej jest jednak u Csíkszentmihályiego, który także wyróżniał wielość domen, a więc miał świadomość różnorodności wytworów. Nie skupiał się on jednak na analizie konkretnych domen oraz konkretnych uwarunkowań działań twórczych w poszczególnych obszarach, lecz analizował ogólne, społeczne uwarunkowania i mechanizmy, przez co nie uszczegóławiał swych analiz na poziomie produktów. Ponieważ posługiwał się ogólną kategorią „produktu”, to nie koncentrował się na wytworach w kontekście ich cech i zastosowania, lecz na procesach ich powstawania i ewentualnie wdrażania do kultury. Nie analizował tego „co” powstaje, tylko „w jaki sposób” to powstaje i w jaki sposób zostaje włączone w ramy kultury.

Można jednak zauważyć, że wytwory sztuki pełnią inną rolę niż wytwory techniki, tworzone są przez inne osoby, które posiadają inną wiedzę i umiejętności; także proces ich społecznej akceptacji przebiega inaczej. Sądzę więc, że wykorzystując systemowe ujęcie Csíkszentmihályiego można będzie szczegółowo przeanalizować konkretne domeny, a więc i rodzaje wytworów (np. technicznych), a także rządzące w nich mechani-

²³ W tym miejscu dokonuje szczególnego odróżnienia badań z zakresu psychologii oraz psychologii społecznej, w celu odróżnienia ich możliwych perspektyw prowadzenia badań nad kreatywnością.

²⁴ Por. Schulz, *Twórczość*, 53–54; Kłoskowska, *Kultura masowa*, 78.

zmy (oddziaływanie pola techników i inżynierów). Badania nad kreatywnością z perspektywy produktu pozwolą nie tylko na analizę procesu ich powstawania, ale też przyczyn ich upowszechnienia się – zarówno w wymiarze społecznym, jak i historycznym. Perspektywa socjologii kultury pozwala dostrzec te niuanse, jednak badania z tego obszaru nie wyjaśniają przyczyn powstawania określonych produktów w wymiarze jednostki, nie tłumaczą, dlaczego twórca uznał daną aktywność twórczą za wartą podjęcia. Na to ostatnie pytanie można odpowiedzieć jedynie poprzez przyjęcie perspektywy łączącej wymiar jednostki z wymiarem jej środowiska.

Kolejna różnica pomiędzy socjologią a psychologią kreatywności związana jest z wyjaśnieniami, jakie są w nich podawane na temat przyczyn podejmowania działań twórczych. Jednostkowe ujęcie psychologiczne pozwala dostrzec występujące u jednostek różne motywacje do działania. Motywacja ta może być zarówno wewnętrzna (np. chęć odniesienia sukcesu lub zapisania się w historii), jak i zewnętrzna (wymóg twórczej aktywności wobec naukowca czy artysty). Temu elementowi wiele uwagi badawczej poświęciła Amabile, wyodrębniając motywację jako istotny składnik kreatywności w wymiarze jednostkowym²⁵. Stanowisko Csíkszentmihályiego, gdy idzie o przyczyny podejmowania aktywności twórczej, mieści się w ramach ujęcia jednostkowego. Gdy twórca ma odpowiednią motywację do działania, jak i odpowiednie predyspozycje oraz dostęp do domeny, jego działania skutkują powstaniem nowości²⁶.

Z kolei w ramach analiz socjologicznych, kreatywność stanowi główną przyczynę przemian w obrębie kultury. Według Kłoskowskiej, celem człowieka było na początku „wyswobodzenie się” ze środowiska przyrodniczego, które jawiło się mu jako wrogie. Dokonało się to w procesie cywilizacji, wiązanym przez badaczkę głównie z aktywnością techniczną i wykorzystaniem narzędzi. Dopiero potem człowiek zaczyna rozwijać kulturę, której początek następuje po wyswobodzeniu się człowieka z podstawowych, biologicznych konieczności²⁷. Bez wchodzenia w rozróżnienia między kategoriami cywilizacji i kultury, można powiedzieć, że podstawowymi potrzebami kreatywnej aktywności człowieka były potrzeby biologiczne i wyzwania pochodzące z przyrody. To dopiero ich zaspokojenie pozwalało na podejmowanie działań twórczych posiadających nieinstru-

²⁵ Amabile i Pratt, „The dynamic componential model of creativity and innovation in organizations: Making progress, making meaning”, 175–76.

²⁶ Csíkszentmihályi, *Creativity*, 51–53.

²⁷ Kłoskowska, *Kultura masowa*, 62–63.

mentalne znaczenie, np. w sztuce. Z kolei Schulz pisze: „Antropolog oferuje raczej ekologiczną niż teleologiczną koncepcję twórczości. Sądzi on, że twórczość jest raczej wynikiem interakcji »podmiot-środowisko« niż konsekwencją posiadania przez podmiot specyficznego celu tworzenia. (...) Pierwotnym źródłem zachowań twórczych nie jest bynajmniej posiadanie określonego celu, zamiaru stworzenia czegoś nowego, choć tak też może się zdarzyć na płaszczyźnie osobniczej w wyżej zorganizowanych zbiorowościach; źródłem twórczości jest istnienie określonych warunków sytuacyjnych, wymuszających poszukiwanie nowych wzorów zachowania”²⁸. Zdaniem Schulza, to środowisko wymusza na człowieku (przynajmniej początkowo) działania kreatywne.

Podsumowując, w ujęciach psychologicznych źródłem działań kreatywnych jest wewnętrzna potrzeba jednostki, w ujęciach socjologicznych natomiast konieczność przekształcenia istniejącego stanu lub stanu środowiska (przyrodniczego lub społeczno-kulturowego). Pod pewnym względem stanowiska te mogą być komplementarne, gdyż instrumentalne motywacje do działania twórczego mogą występować zarówno w skali indywidualnej, jak i społeczno-kulturowej.

Kultura w ujęciu socjologii kultury nie jest wytworem „neutralnym”. Jej powstanie i zachodzące w niej przekształcenia rozszerzają oraz generują nie tylko nowe możliwości działania, ale także nowe potrzeby i problemy, z którymi muszą mierzyć się ludzie²⁹ – na co zwraca uwagę Schulz. Rozwiązywanie problemów leży u podstaw ludzkiej egzystencji. Powstanie kultury było wynikiem działania człowieka, które miało na celu rozwiązanie problemów generowanych przez środowisko przyrodnicze, np. tworzenie schronienia czy narzędzi ułatwiających zdobycie pożywienia. Świadczy to, że kreatywność, w tym miejscu rozumiana jako proces rozwiązywania problemów, wpisana jest w „naturę człowieka”, z racji jego powiązania z kulturą: „siły napędowe rozwoju kultury tkwią – w znacznej mierze – w samej kulturze, a nie w trudnościach środowiskowych. To kultura – jako byt autonomiczny – dostarcza materiału dla twórczości, problemów do rozwiązania, trudności do pokonania”³⁰. W tym sensie charakter kultury powoduje to, że środowisko samo w sobie stymuluje człowieka do podejmowania działań twórczych. Każda zmiana w środowisku społeczno-kulturowym pobudza człowieka do kolejnych działań twórczych. Oznacza to, że jest to niekończący się proces przekształceń.. Można

²⁸ Schulz, *Twórczość*, 48; Por. także 79.

²⁹ Por. tamże, 83.

³⁰ Tamże, 84.

to dostrzec w ramach perspektywy socjologiczno-historycznej, a nie w perspektywie psychologicznej, która analizuje akty twórcze jako konkretne, jednostkowe działania konkretnych osób.

Złożona rzeczywistość kulturowa, składająca się z wielu obszarów/domen, w ramach których człowiek może realizować swój twórczy potencjał, tworzona jest także przez niezliczoną liczbę twórców, gdy uwzględnić aktywność przeszłych i przyszłych pokoleń. Społeczny (a zarazem historyczny) charakter gatunku ludzkiego umożliwia podtrzymywanie istnienia twórczych produktów. Choć mogą być one tworzone przez jednostki, które świadomie izolują się od reszty społeczeństwa³¹, na co zwraca uwagę Stefan Czarnowski, socjolog i historyk kultury, to jednak ich przetrwanie zależy od podtrzymania ich istnienia przez kolejne pokolenia. Kłoskowska stwierdza: „Należy uznać, że procesy wewnętrzne, które nie obiektywizują się w żadnej postaci lub zobjektywizowane nie staną się nigdy elementem interakcji, stanowią niejako ślepe aleje rozwoju kultury. Sny na jawie egocentryka, zarówno jak najbardziej użyteczny potencjalnie wynalazek nie spopularyzowany i nie wprowadzony do społecznego użycia, pozostają bez znaczenia dla kumulatywnego procesu narastania kulturowego dorobku. Kultura może się niewątpliwie przejawiać w aktach odosobnionej jednostki, ale żyje i rozwija się tylko na drodze międzyludzkich kontaktów, których sieć określa zakres i struktura różnorodnych grup społecznych”³².

Tu właśnie uwydatnia się zaleta społecznego ujęcia kreatywności, a mianowicie możliwość dostrzeżenia, że kultura stanowi złożony rezultat działalności twórczej wielu ludzi, nie tylko w sensie ich tworzenia przez zespoły twórcze, lecz także w sensie historycznego procesu selekcji oraz podtrzymywania istotnych dla danej społeczności wytworów³³. Bez takiego mechanizmu wytwory „zanikałyby” wraz ze śmiercią jego twórcy. Tak dzieje się także z wytworami, które nie spełniają wymogów określonej społeczności, przez co nie są powielane i ich istnienie nie zostaje podtrzymane. Dzięki podtrzymywaniu istnienia pewnych wytworów kolejne pokolenia mają dostęp do pewnej „bazy twórczej”, którą mogą dalej rozwijać. Bez tego rodzaju mechanizmu trudno byłoby wyobrazić sobie postęp w historii. Mechanizm ten występuje także w ujęciu Csíkszentmihályiego, który mówi o trwaniu składających się na kulturę domen. Ujęcie jednostkowe nie pozwala na

³¹ Por. Stefan Czarnowski, *Kultura* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958), 5.

³² Kłoskowska, *Kultura masowa*, 45.

³³ Por. tamże, 28.

wyjaśnienie trwałości produktów i podtrzymywania pamięci o ich twórcy. Proces podtrzymywania jest „procesem aktywnym”, tj. wytwory istniejące w jednej epoce mogą zostać odrzucone w innej ze względów innych niż instrumentalne, np. z powodu zmiany wartości danego społeczeństwa). Mechanizm podtrzymywania nie jest pasywny, nie oznacza jedynie „trwania dzieł” w kulturze. Warto też zauważyć, że w egalitarnym ujęciu kreatywności opisywanym przez Nęcę wytwory kreowane przez zwykłych ludzi mogą wprawdzie stanowić dowód ludzkiego potencjału twórczego, nie ma jednakże pewności, że te produkty „przetrwają” w historii, że zostaną powielone i trafią do „szerokiej” świadomości społecznej.

Jak pisze socjolog Monika Reuter: „Kreatywność staje się zatem funkcją działalności ludzkiej oraz relacji społecznych, które nią są powiązane, co oznacza, że to ludzie tworzą kreatywność, a nie kreatywność tworzy ludzi”³⁴. Stwierdzenie, że człowiek tworzy kreatywność można rozumieć na dwa sposoby: 1) człowiek jest twórcą nowych wytworów; 2) ludzie (pewne grupy, np. eksperci) zgadzają się co do przypisania kreatywności danemu wytworowi lub jego twórcy. Zastanawiające jest jednak stwierdzenie, że to „nie kreatywność tworzy ludzi”. Ono również może być w zasadzie rozumiane na dwa sposoby: 1) kreatywność nie może być uznana za cechę „wrodzoną” i daną człowiekowi (dlatego Reuter uważa, że kreatywność stanowi wynik konsensusu co do oceny społecznej); 2) wytworzona rzeczywistość kulturowa nie kształtuje możliwości twórczych człowieka. Sądzę jednak, że Reuter chodzi o pierwszą możliwość, gdyż czy na gruncie socjologii można zasadnie twierdzić, że rzeczywistość społeczno-kulturowa nie wpływa na kształt twórczych możliwości człowieka? To, że człowiek jest kształtowany przez środowisko, w którym się rozwija i funkcjonuje, akcentowane było nie tylko przez Kłoskowską³⁵, ale także przez szereg stanowisk socjologicznych, np. w ramach socjologii wiedzy³⁶; to przez szeroko pojętą twórczość dokonywać będziemy przekształceń w świecie, które rzutować będą na możliwościach twórczych kolejnych pokoleń. Stąd wyłania się wzajemne powiązanie człowiekiem i kreatywności – tak jak człowiek dokonuje selekcji powstających wytworów, tak też wytwory te kształtują jego samego oraz wyznaczają zakres jego możliwych działań. Świadomość występowania tego typu relacji jest istotna

³⁴ „Creativity thus becomes a function of human activity and the social relations that come from this activity, that is, humans make creativity, creativity does not make humans”. Reuter, *Creativity - a Sociological Approach*, 49.

³⁵ Por. Kłoskowska, *Kultura masowa*, 29.

³⁶ Por. Peter Ludwig Berger i Thomas Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości: traktat z socjologii wiedzy*, tłum. Józef Niżnik (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018), 76.

z punktu widzenia filozofii, gdyż z tej relacji rodzi się konieczność podejmowania odpowiedzialności za działania twórcze inicjowane wspólnie: (...) każdą innowację trzeba rozpatrywać w stosunku do tego, co ją poprzedza i co warunkuje jej powstanie oraz w stosunku do tego, co po niej następuje i co składa się na jej konsekwencje³⁷. Być może, gdyby „aktualni” twórcy byli tego świadomi oraz poczuwaliby się do odpowiedzialności za konsekwencje swojej aktywności, proces selekcji historycznej (odrzućcia tego, co nieużyteczne lub szkodliwe) przebiegałby inaczej.

Włączenie wytworu do kultury nie jest jedynie wynikiem jego akceptacji, lecz także stanowi rezultat jego „dopasowania” do innych, istniejących już elementów, takich np. jak artefakty, uznawane wartości, etosy, charakter relacji społecznych. Pisał o tym Czarnowski: „kultura – jej stan w danej chwili, w danej zbiorowości – warunkuje wejście w jej skład nowego odkrycia”³⁸. Tego rodzaju relacja została także rozpoznana w ramach modelu ASD. Powiązanie to mogłoby wyjaśniać, dlaczego wytwór X powstający w czasie Y nie uzyskał akceptacji, lecz ten sam X uzyskał już akceptację w czasie Z³⁹. Dlatego impresjonizm lub kubizm nie mogłyby się pojawić w starożytności lub średniowieczu, gdyż sztuka nie miała na celu tworzenia nowych form, lecz odtwarzaniu tego, co uznawano za „doskonałe”, czyli przyrody⁴⁰. Hipoteza ta ma także istotne znaczenie dla analizy rozwoju techniki: sukces artefaktu nie jest wyłącznie wynikiem jego użyteczności, ale także tego, że wpisuje się on w cały złożony system techniczny⁴¹. Wynalazek pługa nie uzyskałby akceptacji w kulturze łowiecko-zbierackiej. Nie wytworzono by żarówki, gdyby nie istniał system generowania i przesyłania energii. Szeroko pojęte media społecznościowe nie zyskałyby takiego znaczenia i uznania, gdyby nie dokonały się przekształcenia w relacjach międzyludzkich⁴², powiązane m. in. z procesami globalizacyjnymi oraz odchodzeniem od tradycyjnej instytucji rodziny czy zmianą charakteru kontaktów międzyludzkich. Systemowe spojrzenie na rezultaty twórczości pozwala dostrzec więcej przyczyn „sukcesu” danego produktu. W tym sensie, nie tylko potrzeby i wartości społeczne, ale także kształt kultury i charakter społeczeństwa decydują o ewentualnym sukcesie twórczym produktu i jego twórcy.

³⁷ Schulz, *Twórczość*, 102.

³⁸ Czarnowski, *Kultura*, 5.

³⁹ Por. tamże, 5–6.

⁴⁰ Por. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, 294–95.

⁴¹ Por. Thomas Parke Hughes, „The Evolution of Large Technological Systems”, w: *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, red. Wiebe E. Bijker, Thomas Parke Hughes i T. J. Pinch, 2012, 51.

⁴² Por. Alvin Toffler, *Trzecia fala*, tłum. E. Woydyłło (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997), 326.

„Danemu poziomowi rozwoju technologii odpowiadają zwykle określone formy organizacji życia społecznego, te zaś warunkują w szerokim zakresie stan świadomości społecznej”⁴³. Uwaga Schulza pokazuje, że działania twórcze zachodzą na wielu płaszczyznach, które muszą być komplementarne. Twórczość w obszarze techniki powinna być odpowiednio powiązana z zasadami już istniejącymi, jak i nie powinna kolidować z innymi obszarami oraz realizowanymi wewnątrz nich aktywnościami twórczymi. Zależności w obrębie kultury oznaczają, że zmiany społeczne mogą generować potrzeby zaspokajane przez technikę, tak technika może umożliwiać czy nawet wymuszać zmiany społeczne lub w wartościach danej społeczności. Rewolucja przemysłowa nie miałaby miejsca, gdyby nie powstały kluczowe dla tego okresu narzędzia (maszyna parowa jako źródło energii i szereg innych maszyn, np. prężalniczych), jak i gdyby nie zaszły istotne dla tej epoki zmiany społeczne (np. migracja do miast i powstanie „taniej siły roboczej”⁴⁴). Sukces wytworu to wynik nie tylko spełnienia przezeń wymogu nowości i użyteczności, ale także rezultat odpowiednich powiązań między nim a innymi wytworami, a także obowiązującym w danej epoce i społeczeństwie światopoglądem i wartościami⁴⁵. Trzeba podkreślić, że jest to jeden ze sposobów wyjaśnienia, dlaczego poszczególne kultury różnią się w swych możliwościach twórczych, oraz dlaczego proces ich rozwoju zachodzi w różny sposób.

Ujmowanie kultury jako systemu powiązanych ze sobą dziedzin, ale także konkretnych wytworów i pełnionych przez nie funkcji, pozwala także dostrzec jej historyczną zmienność. Zmienność ta manifestuje się poprzez modyfikowanie i przekształcanie istotnych dla danej kultury wytworów – pewna „początkowa idea” produktu (np. technicznego) może być modyfikowana i ulepszana pod kątem zastosowania nowych surowców do jej wytwarzania czy nowych metod jej produkcji. Idea produktu trwa w czasie, zaś pamięć o jej pierwszym twórcy utrzymuje się w kulturze. Jak zauważa Kłoskowska: „Byt kultury nie polega bowiem na statycznym trwaniu, ale jest procesem rozwoju o zmiennym, lecz na ogół narastającym tempie. W konsekwencji zatem także integracja kultury stanowi rezultat dynamicznego procesu przemian poszczególnych wzorów i ich ciągle nowej adaptacji wzajemnej”⁴⁶. Nie znaczy to, że psychologowie nie są świadomi zmienności rzeczywistości kulturowej, jednakże w perspektywie psychologicznej najczęściej

⁴³ Por. Schulz, *Twórczość*, 87.

⁴⁴ Por. Krzysztof Mikulski i Jacek Wijaczka, *Historia powszechna: wiek XVI-XVIII* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 91–92.

⁴⁵ Por. Schulz, *Twórczość*, 100–101.

⁴⁶ Kłoskowska, *Kultura masowa*, 67.

ujmuje się twórczość jako coś „punktowego”, konkretnego. Jeżeli chodzi o Csíkszentmihályiego, który wprowadza domeny i rozumie je jako złożone systemy składające się z wielu wytworów, to nie zwraca on uwagi na dynamiczność kultury i jej przemian w odniesieniu do konkretnych wytworów.

Dopiero przyjęcie perspektywy systemowej w odniesieniu do konkretnych wytworów pozwala zestawiać ze sobą dwa lub więcej wytworów, jako np. ciąg produktów, które spełniają taką samą funkcję (powiązanie lampy naftowej i żarówki). Uwzględnienie szerszego kontekstu pozwala zrozumieć przyczyny, które sprawiają, że wynalazek T₁ zastępuje wynalazek T₂ (np. upowszechnienie się dostępu do elektryczności). Perspektywa systemowa skłania badaczy do uwzględnienia szerszego kontekstu społecznego w celu zrozumienia powodów analizowanych przemian. „Podstawowe właściwości innowacji, takie jak nowość, oryginalność, użyteczność, mogą być wprawdzie rozpatrywane w relacji do osoby twórcy, ale zyskują one ostatecznie sens i status innowacji dopiero wtedy, gdy są odnoszone do istniejącego zasobu kultury”⁴⁷. Zmiany w jednym z obszarów mogą stanowić wynik przekształceń w innym. Przekształcenia w obrębie techniki (pewnego wynalazku) mogą być powodowane nie tylko odkryciem nowych surowców, sposobów jego konstrukcji, ale także społecznego sposobu myślenia o danym produkcie. W odniesieniu do obszaru literatury warto wspomnieć o niedawnej debacie dotyczącej utrzymania *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza na liście lektur szkolnych, debacie podjętej ze względu na rzekome rasistowskie treści, które mają być tam zawarte⁴⁸. Pokazuje to, że zmiana sposobu myślenia oraz wartości pewnej grupy może wpłynąć na ocenę każdego dzieła, także tego, które posiada już utrwaloną pozycję.

Analizując mechanizm porównywania wytworów, warto się odwołać do koncepcji Amabile, wedle której to eksperci oceniają wytwory pod kątem ich nowości i wartości. Bez tego mechanizmu niemożliwa jest odpowiedź na pytanie, czy wynalazek X₂ jest nowy i bardziej użyteczny w stosunku do X₁. Perspektywa ta u Amabile ogranicza się jednak do zestawiania ze sobą konkretnych produktów w celu rozpoznania nowości i użyteczności, nie zaś ich zgodności z całym systemem. Kłoskowska także dostrzega konieczność uzgadniania nowych wytworów z istniejącym systemem, gdyż liczba możliwych nowości (wytworów materialnych i niematerialnych) jest tak znacząca, że włączenie ich

⁴⁷ Schulz, *Twórczość*, 88.

⁴⁸ *"W pustyni i w puszczy" poza listą lektur? Po prostu szkodzi*", <https://kultura.onet.pl/ksiazki/w-pustyni-i-w-puszczy-pozza-lista-lektur-po-prostu-szkodzi/tfcxm0f> [dostęp: 17.03.2021].

wszystkich doprowadziłoby niechybnie do dezintegracji systemu⁴⁹. Niektóre wytwory i idee mogą stać ze sobą w konflikcie, przez co konieczny staje się wybór pomiędzy nimi. Zauważał to także Csíkszentmihályi, gdy pisał, że nadmierna otwartość jest równie szkodliwa jak zamknięcie na nowość. O ile eksperci stanowią punkt odniesienia w ujęciach psychologicznych, o tyle kulturowe ujęcie twórczości pozwala porównywać twórcze produkty, które mogą stanowić przejaw ewolucyjnych przekształceń sposobu realizacji danej funkcji⁵⁰. Mechanizm ten, oczywiście, dotyczy nie tylko nowości, ale także użyteczności, gdyż można porównywać parametry dwóch produktów pod względem istotnych dla nich cech (w wypadków wytworów technicznych możemy mówić o np. jakości wykonania, cenie wytworzenia, niezawodności, liczby funkcji). Rodzi to pytanie, czy badacz porównujący kreatywne produkty posiada odpowiednią wiedzę umożliwiającą mu na porównywanie dwóch wytworów, czy też jednak powinien odwoływać się do opinii ekspertów w danej dziedzinie, jak sugerują to psychologowie? Naukowiec dokonujący porównania dwóch elementów powinien posiadać stosowne kompetencje, inaczej świadomie naraża się na krytykę ze strony ekspertów z danego obszaru.

Uwzględniając złożoność kultury i konieczność specjalizacji twórców, socjologowie kultury, zarówno Schulz jak i Kłoskowska⁵¹ stwierdzają, że powinniśmy raczej mówić o „współtworzeniu” kultury niż o jej tworzeniu. „Autentycznym podmiotem działalności twórczej jest w ujęciu antropologicznym raczej zbiorowość jako całość niż poszczególne, izolowane jednostki. Twórczość ma jednak zarówno wymiar jednostkowy, jak i społeczny (zbiorowy), kultura jest bowiem dziełem zorganizowanej populacji osobników, tj. społeczeństwa i przebiega w toku długotrwałego procesu rozwojowego, którego podstawą jest ciągłość istnienia społeczeństwa. Nie stoi to w sprzeczności z faktem, że poszczególne jednostki mogą być autorami poszczególnych innowacji – jako składowych elementów kultury. W tej roli są one raczej współtwórcami kultury niż jej twórcami”⁵². O ile w pojęciu „twórczość” kładzie się nacisk na te elementy, które są wyjątkowe i indywidualne, o tyle w określeniu „współtwórczość” kładzie się nacisk na te elementy, które są powiązane z wpływami środowiska.

⁴⁹ Por. Kłoskowska, *Kultura masowa*, 51.

⁵⁰ Por. Schulz, *Twórczość*, 50.

⁵¹ Por. Kłoskowska, *Kultura masowa*, 25.

⁵² Schulz, *Twórczość*, 49; Por. także Kłoskowska, *Kultura masowa*, 25.

Samo pojęcie „współtworzenia” można interpretować na różne sposoby. O ile twórczość ma być aktem indywidualnym i jednostkowym, o tyle współtwórczość można rozumieć jako (a) wytwarzanie złożonego systemu kulturowego przez wielu twórców; (b) dokonywanie zapożyczeń (aktualnych i historycznych) idei od innych twórców; (c) działania twórcze mogą być podejmowane zarówno przez grupy ludzi, jak i przez całe społeczeństwo; (d) możliwości wytwarzania i użytkowania wytworów uzależnione są od dostępu do danej domeny.

Powiązanie działalności twórczej z silnymi wpływami środowiska społeczno-kulturowego, tj. przyjęcie idei „współtwórczości”, rodzi jednak ważne problemy dotyczące autonomii i wolności działań twórczych człowieka, które są niezwykle istotne dla kreatywności. Jeśli twórca w swych działaniach musi zdobywać wiedzę dotyczącą obszaru działania, jeżeli powinien zaspokajać potrzeby czy rozwiązywać problemy społeczności, w której funkcjonuje, a wzorce działania i produktów czerpać z wzorców już istniejących już w kulturze, to powstaje pytanie, gdzie w ramach tego ujęcia pozostaje miejsce na spontaniczność i autonomiczność twórcy jako elementów przez niektórych teoretyków wręcz utożsamianych z kreatywnością?⁵³ Jest to problem wymagający dalszych badań, gdyż, z jednej strony, człowiek w swej twórczości narusza istniejące normy i zasady, a z drugiej – jest przez nie kształtowany, a ponadto musi, jak pisał Csíkszentmihályi, uzyskać dostęp do domeny, by w ogóle móc wnieść do niej swój wkład. Warto pamiętać, że zarówno Csíkszentmihályi, jak i Kłóskowska i Schulz są świadomi znaczenia, jakie przysługuje mechanizmowi selekcji produktów – jako formy oceny ich charakteru oraz ich dostosowania do istniejącego już systemu kulturowego (innych wytworów) i społecznego (norm, wartości, potrzeb). Jeśli twórca byłby „w całości” ukształtowany przez określone środowisko, to rezultaty jego twórczej działalności nie musiałyby być weryfikowane. Innymi słowy: jeśli doskonale znam zasady działania w danym obszarze oraz znam potrzeby grupy, do której skierowana będzie moja działalność, to bez wątpienia osiągnę sukces. Jeśli jako twórca sukcesu nie osiągnąłem, to oznacza to błąd na poziomie wiedzy i umiejętności lub potrzeb społecznych, które rozpoznałem w niewłaściwy sposób. Warto pamiętać, że znacząca część wytworów ulega odrzuceniu. Kreatywność musi być więc fenomenem balansującym pomiędzy wpływami środowiskowymi a autonomią i wolnością jednostek twórczych.

⁵³ Por. Runco, *Creativity*, 294.

Socjologia jako nauka ze swej natury zainteresowana zbiorowościami, umożliwia analizę twórczości nie tylko aktywnych jednostek (jak robi to psychologia), ale także twórczej aktywności dużych grup lub nawet całych społeczeństw. Csíkszentmihályi dopuszcza sytuacje, gdy „całe” społeczeństwo ma możliwość oceny danego wytworu (np. smaku Coca-Coli). Nie dostrzega jednak, że ogół społeczny sam może też stanowić „siłę” zdolną do przekształcania rzeczywistości kulturowej – współtworzenia kultury. Według Schulza, pierwotne formy aktywności twórczej człowieka miały charakter znacząco odmienny od form obecnych. Nie charakteryzowały się samowiedzą, zaś podmiotem twórczym były często zbiorowości, a nie jednostki; wytwory nie ulegały autonomizacji⁵⁴. Oznaczałoby to, że twórcze działania jednostek nie pokrywają całej możliwej aktywności twórczej ludzkości. Produkty, których nie można by przypisać do określonego twórcy, stanowiłyby własność określonej zbiorowości. „Czyż wiemy, kto jest wynalazcą koła, pług, wiatraka – wynalazków, które odegrały tak wielką rolę w rozwoju cywilizacji? (...) Ich twórcą jest albo ludzkość jako całość, albo poszczególne zbiorowości ludzkie, gdyż one są źródłem i nośnikiem tego, co nazywamy kulturą”⁵⁵.

Schulz zauważa, że trwanie danego wytworu może być dłuższe od pamięci o jego twórcy. „Autorstwo” danego wytworu może przysługiwać całej ludzkości, nie w znaczeniu jego wytworzenia i wprowadzenia do kultury, ale w znaczeniu podtrzymywania jego istnienia przez jego użytkowników. Takie podejście rozwiązuje problem „zapomnianych” twórców istniejących dzieł, przypisując ich autorstwo całemu gatunkowi. Mechanizm ten jest zasadny nie tylko w przypadku czasowo odległych wytworów.

Istnieją takie produkty, których właściwości sprawiają, że z racji ich nieustannego powielania i przekształcania dokładne wskazanie ich „twórców” jest trudne, a wręcz niemożliwe (dotyczy to np. autorów określonych zwrotów językowych). W tych przypadkach to społeczeństwo odpowiada za proces podtrzymywania ich istnienia, które w tym kontekście można uznać za równie istotne, jak procesy odpowiadające za ich powstanie. Szczególnym przykładem takiego wytworu jest właśnie język, nieustannie modyfikowany i poszerzany przez określoną grupę kulturową⁵⁶. Potwierdza to, że w pewnych przypadkach pewien wytwór, który jest powszechnie i często wykorzystywany, może ulegać „naturalnym”, ewolucyjnym przekształceniom w procesie jego wykorzystywania przez ogół użytkowników. Dowodzi to istnienia twórczej mocy społeczeństwa jako ogółu; jest

⁵⁴ Por. Schulz, *Twórczość*, 45.

⁵⁵ Tamże, 46.

⁵⁶ Por. tamże, 46.

to więc jeden z argumentów na rzecz znaczącej roli społeczeństwa w zakresie trwania produktów.

W kontekście współtworzenia możemy mówić także o społecznej działalności twórczej w takiej formie, jaką dostrzega Janusz Koziński. Dopuszcza on także inną, kolektywną formę twórczości w formie „społecznej transgresji”, która realizowana jest za sprawą podejmowanych przez społeczeństwo lub grupy społeczne zachowań⁵⁷, które odbiegają od norm. Jako przykład Koziński przywołuje pojawienie się ebooków, które stopniowo doprowadziły do „wyparcia” książek tradycyjnych (choć, jak się okazuje, nie wyeliminowały ich całkowicie) oraz do przeniesienia handlu nimi do Internetu. Spowodowało to, że wiele księgarni, które niekiedy spełniały także rolę kulturotwórczą lub wpływały na charakter miasta, musiało zawiesić swoją działalność. Koziński podkreśla, że zarówno twórca jako jednostka (twórca ebooków), jak i społeczeństwo jako konsumenci tego rodzaju produktów mają wpływ na ostateczny sukces kreatywności, tj. wytworu. Ludzie korzystający z nowego produktu zmieniają swoje postawy, przyjmując to, co nowe i nieznane, a rezultatem są przemiany świata kulturowego, zarówno dla osób które dokonują akceptacji, jak i dla przyszłych pokoleń, dla których książki elektroniczne będą być może stanowiły „normę”.

Zauważmy jednak, że w społecznej perspektywie kreatywności rozmywa się odpowiedzialność za skutki przekształceń. Jeśli nie jesteśmy w stanie ustalić inicjatora działań, które okazały się szkodliwe, np. dla społeczeństwa, przyrody, to odpowiedzialność spada na ogół, choć w jego obrębie mogą być osoby, które nie miały żadnego udziału w tych przekształceniach. Jeżeli będą oni dystansowali się od reszty zbiorowości oraz od odpowiedzialności za skutki takich działań, może to prowadzić do antagonizmów i napięć społecznych.

W ramach swych badań socjologicznych, Schulz oraz Kłoskowska – podobnie jak było to w analizach Csíkszentmihályiego – dostrzegają także znaczenie mnogości wartości i wzorców wpływających na aktywność twórczą, a przez to również znaczenie mechanizmów dyfuzji wskazanych elementów⁵⁸. Jeśli kreatywność ma być istotnie związana z otoczeniem społeczno-kulturowym, to różnice między kulturami będą musiały wpływać na rezultaty działalności twórczej, a co za tym idzie – na charakter wytworów.

⁵⁷ Por. Koziński, *Społeczeństwo transgresyjne*, 65.

⁵⁸ Por. Schulz, *Twórczość*, 91; Kłoskowska, *Kultura masowa*, 54.

Jak zauważa Schulz, kultura jest bytem wielorakim⁵⁹, który powstawał w różnych warunkach przyrodniczych. Choć zapewne wiele problemów ma charakter uniwersalny (np. potrzeba zapewnienia pożywienia lub schronienia), to ich rozwiązania mogą już się różnić, w zależności od środowiska, w którym problem ma być rozwiązany (choćby różny dostęp do surowców). Ponadto świadomość mnogości rozwiązań poszczególnych problemów pozwala na dokonywanie zapożyczeń i ich twórczych przekształceń, w celu dostosowania do określonych możliwości ich realizacji. „Kontakt bowiem zapoczątkowuje dyfuzję innowacji, dzięki której dochodzi do wzbogacenia systemów kulturowych kontaktujących się zbiorowości”⁶⁰.

Pluralizm wartości kulturowych może występować na trzech płaszczyznach: międzykulturowej, wewnątrzkulturowej oraz osobowościowej. Pierwszy podział dostrzega się najczęściej. Mamy świadomość, że kultury różnią się w zależności od swego umiejscowienia geograficznego oraz czasowego. Drugi podział wskazuje na to, że poszczególne kultury mogą być mniej lub bardziej homogeniczne. Według Schulza, kultury nowoczesne charakteryzują się wysokim stopniem zróżnicowania⁶¹, co umożliwia twórcom obcowanie z wieloma ideami, wartościami itd., a to pozytywnie wpływa na możliwości ich twórczego działania. Trzeci element to „wewnętrzna kultura” jednostki, tj. jej zasób wiedzy, cech, wartości, który może być kształtowany w obrębie jednej lub wielu kultur. Według Schulza, poziom wiedzy i znajomości idei przekłada się na potencjał twórczy. Potwierdzałoby to przypuszczenie, że czerpanie z wielu domen może pozwolić, poprzez heurystykę, na tworzenie nowych idei lub produktów.

Choć stanowiska socjologiczne i psychologiczne (zarówno jednostkowe, jak i systemowe) postrzegają kreatywność w różny sposób, uwzględniając w swych analizach wybrane lub „wszystkie” składające się na nią elementy, dotychczasowe analizy pozwalają dostrzec wiele punktów wspólnych, w szczególności pomiędzy badaniami mieszczącymi się w obszarze socjologii kultury oraz w obszarze psychologii społecznej. Chodzi tu zarówno o mechanizmy akceptacji (choć nie są one dostatecznie wyjaśniane w ramach żadnego z tych obszarów), jak i o dostrzeżenie powiązania twórcy ze środowiskiem (czerpanie wzorców czy konieczność przyswajania „bazy” w postaci wiedzy oraz wartości i potrzeb danej społeczności). Ujęcie socjologiczne pozwala jednak ująć pewne elementy, być może istotne dla dalszych badań nad kreatywnością, które nie są widoczne w ujęciach

⁵⁹ Por. tamże, *Twórczość*, 90.

⁶⁰ Por. tamże, 91; Por. także Kłoskowska, *Socjologia kultury*, 55.

⁶¹ Por. Schulz, *Twórczość*, 91.

psychologicznych, w tym także w psychologii społecznej. Mam tu na myśli znaczenie kultury jako systemu, ale także możliwości twórczych społeczeństwa jako zbiorowości, a nie tylko obszaru dokonującego akceptacji wytworów.

Szeroka, społeczno-kulturowa perspektywa może stać się jednak obiektem krytyki ze strony psychologów przyjmujących jednostkowe ujęcie – np. ze strony Runco, który zawęża kreatywność do poziomu procesu. Może on uznać, że w perspektywie społeczno-kulturowej socjologowie nie badają kreatywności, lecz jej rezultaty. Nawiązując do problemu powiązania pomiędzy innowacyjnością a kreatywnością, warto przywołać obserwację Michaela Westa i Rickarda Tudora: „Terminy kreatywny i innowacyjny mają tendencję do nakładania się na siebie, co występuje w dużej części literatury dotyczącej zarządzania zmianami. Można je rozróżnić, traktując kreatywność jako tworzenie nowych idei lub nowych sposobów działania, a innowacyjność jako wdrażanie tych pomysłów w praktyce. Inaczej mówiąc, kreatywność to myślenie o nowych rzeczach, innowacja to robienie nowych rzeczy”⁶². Schulz z kolei definiuje innowacje jako „cegiełki” składające się na kulturę⁶³.

Niektórzy psychologowie starają się oddzielić kreatywność od innowacyjności uznając, że kreatywność to „wymyślanie” produktu, zaś innowacyjność to włączanie go w ramy kultury. Jak sądzę, analizy przeprowadzone we *Wprowadzeniu* oraz w rozdziale pierwszym, pokazujące przyczyny zwrotu w psychologii w stronę społeczną, mogą stanowić mocny argument na rzecz łączenia tych elementów (tj. wymyślenia i włączania). Także socjologia kultury pokazuje, że ocena wytworu jest procesem społecznym. Kluczowe trwanie i wartościowanie produktu także zachodzi w wymiarze społecznym. Nawet jeśli zgodzimy się, że innowacja różni się od kreatywności, to jednak występuje pomiędzy nimi powiązanie: osoby niekreatywne nie będą w stanie wytworzyć, a przez to wdrożyć wytworu. Wdrażanie w określone ramy lub do określonego obszaru (np. w firmie) istniejącego produktu będzie innowacyjne, gdyż dane rozwiązanie będzie stanowiło nowość w ramach wąskiego obszaru, jednak nie będzie już kreatywne w wymiarze kulturowym. Jeśli jakiś produkt w „procesie” innowacji osiąga sukces, warto jest przeanalizować

⁶² „The terms creative and innovative tend to overlap in much of the literature of change management. A distinction can be made by treating creativity as the generation of ideas for new and improved ways of doing things at work and innovation as the implementation of those ideas in practice. Aphoristically, creativity is thinking about new things, innovation is about doing new things”. Michael A. West i Rickard Tudor, „Innovation”, w: *Encyclopedia of Creativity*, red. Mark A. Runco i Steven R. Pritzker, t. 2 (London, UK: Academic Press, 2011), 46.

⁶³ Por. Schulz, *Twórczość*, 270.

zować warunki, które na to pozwoliły (nie tylko środowiskowe, ale także potencjał twórczy ich autora). Choć na pewnym poziomie „tworzenie” i „akceptacja” mogą być analizowane osobno, to jednak systemowe spojrzenie na kreatywność skłania do ich łączenia.

2. Czy mówienie o „nowej socjologii kreatywności” jest zasadne?

Problem relacji między kreatywnością a innowacyjnością może skłaniać teoretyków do przyjęcia jednego z dwóch stanowisk: a) akceptacji, że kreatywność (w wymiarze jednostkowym, tj. jako zdolność „wymyślenia”) i innowacyjność są ze sobą istotnie powiązane i choć nie należy ich utożsamiać, to należy mieć świadomość zachodzących między nimi powiązań; b) kreatywność i innowacyjność powinny być od siebie oddzielane, przez co „socjologia kreatywności” powinna zajmować się badaniem wyłącznie warunków społecznych, które wpływają na proces „wymyślenia” idei lub produktu. Oba te stanowiska można odnaleźć u współczesnych badaczy, dlatego w tym punkcie przywołam nazwiska, które można zaliczyć do drugiego z przedstawionych ujęć. Natomiast ujęcie pierwsze przeanalizuje w następnym podrozdziale.

„Nowa socjologia kreatywności”, która miałaby się zajmować analizami dotyczącymi wyłącznie „wymyślenia”, nie powielalaby dotychczasowego sposobu ujmowania twórczości w ramach socjologii kultury. Socjologowie optujący za nowym sposobem prowadzenia badań odwołują się do poglądów psychologów społecznych (w szczególności do systemowego ujęcia Csíkszentmihályiego⁶⁴), argumentując na rzecz zasadności skoncentrowania się na wpływie środowiska na kształtowanie możliwości twórczych jednostki. W tym sensie proponują oni połączenie psychologicznego ujęcia jednostkowego twórcy z jego powiązaniem ze środowiskiem. Dodatkowo, niektórzy z socjologów – jak Janet Chan i Monika Reuter, których stanowiska będą tu analizowane – uważają, że socjologia ma posiadać bardziej „odpowiednie” narzędzia do analizy takich oddziaływań, przez które bardziej precyzyjnie rozpoznawać kluczowe elementy, jak wartości, etosy, czy wpływ instytucji społecznych, które mogą decydować o sukcesie. Postulując koniecz-

⁶⁴ Por. Chan, „Towards a Sociology of Creativity”, 2012, 136; Reuter, *Creativity - a Sociological Approach*, 60.

ność rozwoju tego typu badań, podkreślają one, że dotychczas w obrębie socjologii fenomen kreatywności „nie cieszył się należytą uwagą badawczą”⁶⁵. Uwzględniając ich liczne odwołania do stanowisk psychologicznych, można uznać, że punktem wyjścia dla nowych analiz powinny być dotychczasowe osiągnięcia w obrębie psychologii w kwestii rozumienia i definiowania kreatywności, a także przejście od psychologów części problemów dotyczących jej społecznego wymiaru. Zdaniem wspomnianych badaczek, łącząc dotychczasowe stanowiska i ujęcia z obszaru psychologii społecznej i socjologii, można uzyskać znacznie bardziej odpowiednie narzędzia teoretyczne i metodologiczne do badań nad społecznym wymiarem kreatywności. Socjologowie, którzy postulują tego rodzaju nowe ujęcie, odwołują się do odmiennych stanowisk i tradycji socjologicznych; dlatego pokrótce przedstawię ich argumentacje oraz wskażę kluczowe tezy, które mają świadczyć, że tego rodzaju nowe ujęcie jest zasadne. Jest ważne, że zarazem zajmują się oni badaniami nad kreatywnością z perspektywy społecznej, jak i aktywnie postulują konieczność rozwoju tego rodzaju ujęć⁶⁶.

Pierwszy z tych socjologów to Hans Joas. W swych analizach odwołuje się on głównie do stanowisk socjologicznych i filozoficznych, w szczególności do badań Maxa Webera i Talcotta Parsonsa oraz amerykańskiej szkoły pragmatystów (Johna Deweya, Williama Jamesa, Charlesa Peirce’a i G. H. Meada). Joas nie uzupełnia swych badań ujęciami psychologicznymi, choć jest świadomy ich znaczenia dla badań nad kreatywnością. W swych analizach wchodzi w dyskusję ze stanowiskami dotyczącymi teorii działania, polemizując z dotychczas sformułowanymi koncepcjami. Jak twierdzi Benjamin Dalton, Joas prezentuje wyrafinowane i eklektyczne podejście do teoretyzowania na temat aktora⁶⁷, proponując włączenie w dotychczasowe ramy nowego typu działania – działania kreatywnego. Joas nie wyjaśnia wprost, jak rozumie i definiuje kreatywność. Benjamin Dalton, który badał stanowisko Joasa, proponuje następujące rozumienie kreatywności w jego koncepcji: „Konceptualizacja Joasa, opierająca się na modelu twórczego rozwiązywania problemów zaczerpniętym z amerykańskiego pragmatyzmu, ostatecznie opisuje

⁶⁵ Reuter, *Creativity - a Sociological Approach*, 41; Chan, „Towards a Sociology of Creativity”, 2012, 135.

⁶⁶ Por. Benjamin Dalton, „Creativity, Habit, and the Social Products of Creative Action: Revising Joas, Incorporating Bourdieu”, *Sociological Theory Sociological Theory* 22, nr 4 (2004): 604, <https://doi.org/10.1111/j.0735-2751.2004.00236.x>

⁶⁷ Por. Dalton, 605.

kreatywność jako fazę działania, która pojawia się w odpowiedzi na przerwanie nawykowej aktywności”⁶⁸.

Zdaniem Joasa, problem kreatywności do tej pory nie stanowił w socjologii istotnego przedmiotu zainteresowania. „Kreatywności przypisuje się marginalną rolę w obszarze socjologii, zwłaszcza w kontekście idei ludzkiego działania, które są fundamentalne dla tej dyscypliny, co nie jest bynajmniej typowe dla innych nurtów historii intelektualnej ostatnich dwóch stuleci. Wręcz przeciwnie, od połowy XVIII wieku idea kreatywnych możliwości ludzkiego działania sama stała się punktem wyjścia dla wielu ważnych, nowych stanowisk intelektualnych”⁶⁹. Joas uważa, że niedocenywanie znaczenia kreatywności było błędem ze strony socjologów, szczególnie że wielu myślicieli w metaforyczny sposób odwoływało się w swych analizach do tego fenomenu⁷⁰. Takie metaforyczne ujęcia kreatywności Joas rozpoznaje np. w badaniach Johanna Gottfrieda Herdera (ekspresja), Karola Marksa (produkcja i rewolucja) czy Arthura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego (życie, inteligencja)⁷¹. Choć dostrzegali oni rolę ludzkiej zdolności przekształcania i kształtowania rzeczywistości, to jednak bezpośrednio kreatywność nie stała się przedmiotem ich szczegółowych analiz. Joas twierdzi także, że nawiązania do kreatywności mogą się pojawiać w różnych pracach, nawet jeśli ich autorzy pisząc je, nie musieli być tego świadomi. To zjawisko, z jednej strony, pokazuje pojemność i mnogość interpretacji kreatywności, a także jego uniwersalność i wielość jego powiązań, co nie jest bez znaczenia, gdy idzie o trudność w jego wyjaśnieniu. Z drugiej strony, może to prowadzić to do jego nadmiernego uogólnienia i rozmycia jego sensu, co także może utrudniać proces jego rozumienia.

Według Joasa, włączenie kreatywności do badań socjologicznych jest szczególnie istotne w kontekście rozwoju teorii działania, gdyż możliwości rozwojowe dotychczasowych koncepcji, tj. koncepcji działania racjonalnego i woluntarystycznego zostały wyczerpane⁷². Uważa, że spór między przedstawicielami tych dwóch różnych koncepcji

⁶⁸ „Joas’s conceptualization, relying on a model of creative problem solving from American pragmatism, ultimately describes creativity as a phase of action that emerges in response to the interruption of habitual activity”. Dalton, 604.

⁶⁹ „The marginal role accorded creativity in sociology, especially among the ideas of human action that are so fundamental to that discipline, is by no means typical of the other currents of intellectual history over the past two centuries. On the contrary, since the mid-eighteenth century the idea of the creative possibilities of human action has itself become the point of departure for a number of major intellectual innovations”. Hans Joas, *The Creativity of Action* (Cambridge: Polity Press, 1996), 70.

⁷⁰ Por. tamże, 145.

⁷¹ Por. tamże, 71.

⁷² Por. Hans Joas i Jens Beckert, „Action Theory”, w: *Handbook of Sociological Theory*, red. Jonathan H. Turner (New York: Springer, 2006), 270.

działania jest bezowocny, gdy traktuje się je jako przeciwstawne. Postuluje, by zacząć widzieć je jako wzajemnie się uzupełniające, co umożliwi wyróżnienie szeregu form ludzkiego działania. Dostrzega też ich podobieństwa, np. to, że obie formy działania charakteryzuje określona forma „racjonalności”; można to dostrzega zarówno w ujęciu Maxa Webera, jak i w koncepcji Talcotta Parsonsa⁷³. Podobne są także ich założenia teoretyczne: „Po pierwsze, zakładają, że aktor jest w stanie działać w sposób celowy. Po drugie, zakładają, że aktor jest w stanie kontrolować, dominować lub instrumentalizować swoje własne ciało. Po trzecie, zakładają autonomię indywidualnego aktora w stosunku do innych aktorów i środowiska”⁷⁴.

Wydaje się, że cele badawcze Joasa nie są do końca jasne, a w pewnym sensie nawet ze sobą kolidują. Przywołam dwa cytaty, które mogą o tym świadczyć. „Centralną tezą tej książki jest twierdzenie, że do dwóch dominujących modeli działania, tj. działania racjonalnego i działania woluntarystycznego, należy dodać trzeci model działania. Mam na myśli model, który podkreśla twórczy charakter ludzkiego działania. Poza tym, mam nadzieję pokazać, że ten trzeci model przewyższa oba pozostałe. Nie chcę po prostu zwracać uwagi na dodatkowy rodzaj działania, dotychczas stosunkowo zaniedbany, ale raczej twierdzę, że istnieje twórczy wymiar wszystkich ludzkich działań, wymiar, który tylko w niewystarczającym stopniu zawiera się w ramach funkcjonujących dotychczasowo modeli”⁷⁵. Cytat ten sugeruje, że celem Joasa jest dodanie trzeciego rodzaju modelu działania do tych, które już występują w socjologii.

Pisze on jednak także: „Jak pokazała moja dyskusja z Weberem (...), moja krytyka socjologicznej teorii działania nie dotyczy tego, że nie zawiera ona żadnych odniesień do kreatywnego działania, ale raczej na tym, że fragmenty teoretyczne, takie jak koncepcja »charyzmy«, które są oczywiście istotne dla kwestii kreatywności, nie zostały konsekwentnie zintegrowane z całością teorii. (...) Co więcej, argumentowałem, że niektóre

⁷³ Por. Joas i Beckert, 271–72.

⁷⁴ „First, they assume the actor as being able to act in a purposeful manner. Second, they assume the actor as being able to control, to dominate, or to instrumentalize his or her own body. Third, they assume the autonomy of the individual actor toward his or her fellow actors and toward the environment”. Joas i Beckert, 272.

⁷⁵ „The central thesis in this book is the claim that a third model of action should be added to the two predominant models of action, namely rational action and normatively oriented action. What I have in mind is a model that emphasizes the creative character of human action. Beyond that, I hope to show that this third model overarches both the others. I do not wish simply to draw attention to an additional type of action relatively neglected to date, but instead to assert that there is a creative dimension to all human action, a dimension which is only inadequately expressed in the models of rational and normatively oriented action”. Joas, *The Creativity of Action*, 4.

podejścia do konceptualizacji ludzkiej kreatywności w istocie nakreśliły sztuczny rozdział między działaniem twórczym a całością ludzkiego działania. Moim zamiarem jest zatem nie tyle rozszerzenie, co fundamentalna przebudowa zasad leżących u podstaw głównego nurtu teorii działania”⁷⁶. Także zdaniem Daltona, „Joas stara się podkreślić, że kreatywność nie powinna być postrzegana jako nowy typ działania, który należy umieścić obok innych, starszych typów, takich jak »racjonalne«, »normatywne« i »impulsywne« działanie, ale raczej, że kreatywność jest istotnym elementem wszelkiego działania, który zasługuje na umieszczenie w centrum teoretyzowania na temat agencji”⁷⁷.

Joas pisze więc, że chce zaproponować nowe ujęcie działania kreatywnego, które uzupełni dotychczasowe teorie działania; ale pisze też, że element kreatywności powinien zostać rozpoznane w ramach istniejących już teorii, w celu jego wyeksponowania. W tym sensie można uznać, że cele badacza nie są jednoznaczne. Zdaniem Daltona, Joas stara się wpisać element kreatywności w ramy istniejących teorii działania, raczej, niż zaproponować kolejne teoretyczne ujęcie działania człowieka⁷⁸. Za taką interpretacją przemawia fakt, że działanie kreatywne pojawić się wtedy, gdy możliwości ludzkiego działania ujmowane w ramach istniejących już modeli zostaną naruszone przez czynniki wobec podmiotu zewnętrzne. W związku z tym, działanie racjonalne i woluntarystyczne mają nadal stanowić „podstawę” ludzkiego działania, jednakże gdy napotykają bariery, człowiek musi „improvizować” w celu osiągnięcia zakładanego celu – rozpoczyna się wtedy działanie kreatywne. Joas krytykuje racjonalne i normatywne koncepcje działania, podkreślając, że założenia leżące u ich podstaw mają charakter idealny. Ich modyfikacja pozwoli na odparcie krytyki. Założenia leżące u podstaw dotychczasowych teorii działania nie uwzględniają ludzkiej elastyczności, spontaniczności i kreatywności; wszystkie te cechy mogą wpływać na przebieg działania.

⁷⁶ „As my discussion of Weber (...) has shown, my criticism of the sociological theory of action is clearly not that it contains no reference to the creativity of action whatsoever, but rather that theoretical fragments such as the concept of «charisma», which are obviously relevant to the question of creativity, have not been consistently integrated into the overall theory. (...) Moreover, I have argued that some approaches towards a conceptualization of human creativity have actually drawn an artificial rift between creative action and the totality of human action. My intention is therefore to provide not a mere extension to, but instead a fundamental restructuring of the principles underlying mainstream action theory”. Tamże, 145.

⁷⁷ „Joas takes pains to emphasize that creativity should not be seen as a new type of action to be arrayed alongside other, older types like »rational«, »normative«, and »impulsive« action but rather that creativity is an essential element of all activity that deserves to be placed at the center of theorizing about human agency”. Dalton, „Creativity, Habit, and the Social Products of Creative Action”, 605.

⁷⁸ Por. tenże, 605.

Joas przedstawia swoje stanowisko raczej w formie krytyki dotychczasowych teorii, niż w formie spójnej koncepcji. Za przyjęciem nowego ujęcia działania mają przemawiać następujące okoliczności⁷⁹. 1) Cele na początku działania nigdy nie są jasno zdefiniowane, przez co w toku działania ulegają wyostreniu lub niekiedy zmianie, co zmusza albo do korekty sformułowanego celu, albo do korekty środków niezbędnych do jego realizacji; wymusza to na jednostce „płynność” i konieczność dostosowania się do zmieniającej sytuacji. 2) Ciało nie podlega w pełni sposób woli, dlatego konieczne jest dostosowanie działania do posiadanych fizycznych możliwości (np. uczucie senności uniemożliwia wykonanie pracy w zaplanowanym czasie). Ponadto, nasze ciała odgrywają istotną rolę w świecie społecznym, przez co możemy w coraz większym stopniu je modyfikować (np. za pomocą ubioru) w celu zewnętrznego wyrażenia swoich wartości, przekonań lub zaprezentowania statusu społecznego. 3) Środowisko stanowi obszar działania wielu aktorów, przez co każde działanie jednostki prowadzi do zmian w środowisku, czego doświadczają inni. Ponadto, złożone cele wymuszają działania podejmowane kolejno po sobie, tj. realizacja jednego z celów skutkuje podjęciem nowego działania, które realizowane będzie w innych warunkach, co wynika z aktywności innych aktorów modyfikujących środowisko.

Joas twierdzi, że kreatywność, rozumiana jako zdolność zmiany i modyfikacji celów i środków, powinna być włączona do dotychczasowych teorii działania. Pozwoliłoby to wyjaśnić „płynność” ludzkich działań, jak i dostrzec, że cele nie zawsze mogą być zrealizowane w założony z góry sposób. Aktor nie rezygnuje wtedy z działania w ogóle, lecz modyfikuje cele, uwzględniając nowe warunki. Chociażby obecnie: przedsiębiorcy w dobie pandemii muszą w kreatywny sposób modyfikować swoje wcześniejsze sposoby prowadzenia firmy w celu ekonomicznego przetrwania. Jak pisze Joas: „Cała percepcja świata i wszystkie działania w świecie są zakotwiczone w bezrefleksyjnej wierze w oczywiste dane fakty i sprawdzone nawyki. Jednakże to przekonanie i oparte na nim rutyny działania są wielokrotnie rozbijane; to, co wcześniej było nawykową, pozornie automatyczną procedurą działania, zostaje przerwane (...) Jedynym wyjściem z tej fazy jest rekonstrukcja przerwanych kontekstów. (...) Ta rekonstrukcja jest twórczym osiągnięciem aktora. Jeśli uda mu się przeorientować działanie na podstawie zmienionej percepcji

⁷⁹ Joas, *The Creativity of Action*, 196–99.

i kontynuować je, to w świat wkracza coś nowego: nowy sposób działania, który może się stopniowo zakorzenić i w ten sposób sam stać się bezrefleksyjną rutyną”⁸⁰.

Joas ujmuje kreatywność inaczej niż psychologowie społeczni. Nie analizuje procesu powstawania nowego dzieła. Skupia się na wyjaśnieniu określonej formy działania, które określa mianem kreatywnego. W tym kontekście, Dalton formułuje wobec stanowiska Joasa dwa zarzuty, które warto omówić. Po pierwsze, choć Joas dostrzega kreatywne możliwości człowieka, to nie uwzględnia możliwości tworzenia produktów i ich wpływu na ludzkie działanie⁸¹. Dalton dostrzega możliwość pogodzenia stanowiska Joasa (teoria działania) z tymi teoriami, w których analizowane są przyczyny oraz mechanizmy działania twórczego prowadzącego do powstania wytworu. Uzupełniając teorię działania kreatywnego Joasa, możemy dopuścić sytuację, gdy podmiot, by urzeczywistnić założony cel, musi wytworzyć nowe narzędzia, które umożliwią realizację tego celu. Drugi zarzut Daltona mówi, że działanie kreatywne w ujęciu Joasa jest wciąż realizowane w ramach istniejących zasad i norm. Joas nie uwzględnia konsekwencji działania kreatywnego podjętego przez podmiot – skutki tego rodzaju działania mogą doprowadzić do zmian w kulturze (np. jeśli działanie będzie skuteczne i upowszechni się). Dalton proponuje powiązanie stanowiska Joasa z koncepcją habitusu Pierre’a Bourdieu. Habitus wytyczać ma ramy możliwego działania, ale z racji tego, że nie jest on stały i niezmienny, możliwe jest jego modyfikowanie poprzez twórcze działanie w jego obrębie⁸².

Kreatywność stanowi dla Joasa przejaw ludzkiej elastyczności i zdolności do dostosowania do zmieniających się warunków. Dla przypomnienia, Schulz uznawał tworzenie kultury właśnie za przejaw dostosowywania się do warunków przyrodniczych. Jeśli zgodzimy się, że sposób ujmowania kreatywności przez Joasa można rozumieć jako sposób radzenia sobie z przeciwnościami (środowiskowymi czy indywidualnymi), to jego sposób interpretacji kreatywności posiadałby także momenty wspólne np. z Kozieleckiego koncepcją transgresyjności⁸³. Z racji tego, że Joas kładzie nacisk na ludzkie

⁸⁰ „All perception of the world and all action in the world is anchored in an unreflected belief in self-evident given facts and successful habits. However, this belief, and the routines of action based upon it, are repeatedly shattered; what has previously been a habitual, apparently automatic procedure of action is interrupted (...) The only way out of this phase is a reconstruction of the interrupted context (...) This reconstruction is a creative achievement on the part of the actor. If he succeeds in reorienting the action on the basis of his changed perception and thus continuing with it, then something new enters the world: a new mode of acting, which can gradually take root and thus itself become an unreflected routine”. Tamże, 128–29.

⁸¹ Por. Dalton, „Creativity, Habit, and the Social Products of Creative Action”, 617–18.

⁸² Por. tamże, 609–10.

⁸³ Por. Kozielecki, *Koncepcja transgresyjna człowieka*.

możliwości i potencjał, a nie na przedmiot i proces twórczy, można go zaliczyć do przedstawicieli humanistycznych teorii kreatywności⁸⁴. Stanowisko Joasa może stanowić także punkt wyjścia dla szczegółowych badań nad kreatywną działalnością człowieka w świecie społecznym oraz konsekwencji upowszechnienia się tego typu działalności.

Kolejny socjolog z tego kręgu to Janet Chan. Ona również podkreśla konieczność rozwoju socjologicznych analiz kreatywności. Refleksja nad tym fenomenem, jej zdaniem, została zdominowana przez filozofię i psychologię, które ani nie wyjaśniają „w wystarczający sposób” znaczenia kreatywności dla ludzi, ani też nie tłumaczą metod i procesów twórczego działania oraz standardów oceny kształtowanych przez struktury i procesy społeczne⁸⁵. Chan krytykuje także fakt, że choć socjologowie są często świadomi znaczenia kreatywności, to traktują ją w sposób ogólnikowy i nieprecyzyjny, nie starając się umieszczać jej w swoich centrum badań czy nawet nie próbując ją zdefiniować: „Kreatywność tradycyjnie zajmowała marginalną pozycję w socjologii i do ostatnich dziesięcioleci socjologowie podejmowali niewiele prób teoretyzowania kreatywności. (...) Nie oznacza to, że badacze ignorują społeczne aspekty kreatywności, ale często pojawiają się jako niejasno zdefiniowane zmienne, takie jak »środowisko społeczne« lub »wpływ społeczny« na »liście zakupów« indywidualnych, psychologicznych i organicznych czynników powiązanych z kreatywnością. Chociaż kreatywność »pojawia się od czasu do czasu w teorii socjologicznej« – na przykład w koncepcji charyzmatycznego przywództwa Webera, »zbiorowej skuteczności« Durkheima, aktywnego i kreatywnego podmiotu Marksa i tak dalej – »tendencja do marginalizacji kreatywności była powszechna dla socjologia we wszystkich głównych tradycjach narodowych do ostatnich lat«⁸⁶. Chan, podobnie jak Joas, uznaje że socjologii „potrzebny” jest fenomen kreatywności, gdyż włączenie go do badań mogłoby otworzyć nowe perspektywy dla analiz twórczego ludzkiego działania i przekształcania rzeczywistości, co służyłoby np. także rozbudowaniu analiz twórczości prowadzonych w ramach socjologii kultury. Chan twierdzi, że nowe ujęcie socjologiczne

⁸⁴ Por. Szmidt, *Pedagogika twórczości*, 2007, 134.

⁸⁵ Por. Chan, „Towards a Sociology of Creativity”, 2012, 135.

⁸⁶ „(...) creativity has traditionally occupied a marginal position in sociology and, until the recent decades, few attempts have been made by sociologists to theorise creativity. (...) This is not to say that the social aspects of creativity are ignored by researchers, but they often appear as vaguely defined variables such as ‘social environment’ or ‘social influence’ in a ‘shopping list’ of individual, psychological and organizational factors associated with creativity. Although creativity has ‘cropped up every now and then in sociological theory’—such as in Weber’s notion of charismatic leadership, Durkheim’s ‘collective effervescence’, Marx’s active and creative subject, and so on—‘the tendency to marginalize creativity was common to sociology in all the main national traditions’ until recent years”. Janet B. L. Chan, „Creativity and Culture: A Sociological Perspective”, w: *The Palgrave Handbook of Creativity and Culture Research*, red. Vlad Petre Glăveanu, 2016, 643, https://doi.org/10.1057/978-1-137-46344-9_31

ma się skupić na twórczym działaniu lub praktyce, zarówno na poziomie indywidualnym, jak i grupowym; ma także analizować relacje między zinstytucjonalizowanymi strukturami a ludzką sprawczością.

Z racji tego, że w socjologii nie podejmowano dotąd szczegółowych analiz kreatywności, zasadne jej zdaniem byłoby włączenie w ramy socjologii aktualnych wyników analiz psychologów społecznych, które mogą stanowić punkt wyjściowy⁸⁷. Psycholodzy mają dostarczać zarówno definicji, jak i bardziej precyzyjnego i szczegółowego rozumienia kreatywności (np. ujęcie 4`P). Mają też oferować kluczowe z punktu widzenia socjologii pytania i problemy dotyczące relacji między jednostką twórczą a środowiskiem – jaka jest relacja między „wolnością” jednostki a istniejącymi zasadami i barierami społeczno-kulturowymi; jak charakter społeczny wpływa na określonych twórców (np. analiza różnic pomiędzy środowiskiem konserwatywnym a liberalnym). Chan nie tłumaczy, dlaczego to właśnie socjologia, a nie psychologia społeczna powinna stanowić obszar analiz dla wskazanych problemów, szczególnie że zarówno w socjologii, jak i psychologii występują momenty wspólne.

Podobnie jak Joas, Chan uważa, że w ramy istniejących już stanowisk socjologicznych możliwe jest włączenie refleksji nad kreatywnością. Według niej, jednym z punktów wyjściowych do badań socjologicznych nad kreatywnością mogą być analizy prowadzone przez francuskiego socjologa i antropologa Pierre’a Bourdieu⁸⁸. Szczególnie istotne są pod tym względem jego analizy dotyczące relacji między polem (którego nie należy utożsamiać z polem Csíkszentmihályiego) a habitusem. „Aby socjologii twórczości intelektualnej i artystycznej został przypisany właściwy jej przedmiot, a jednocześnie jej granice, należy dostrzec i stwierdzić, że na relację między twórcą a jego dziełem, a tym samym na samą jego pracę wpływa system relacji społecznych, w ramach których ma miejsce twórczość jako akt komunikacji, a ściślej mówiąc – pozycja twórcy w strukturze pola intelektualnego (które samo w sobie jest w każdym razie po części funkcją jego dotychczasowej pracy i odbioru, z jakim się spotkała)”⁸⁹. Za pomocą kategorii habitusu Bourdieu pokazuje, że dyspozycje jednostek stanowią wynik wpływów społecznych (podobnie jest w systemowym ujęciu Csíkszentmihályiego). Pole w koncepcji Bourdieu sta-

⁸⁷ Por. Chan, „Towards a Sociology of Creativity”, 2012, 141.

⁸⁸ Por. też, „Creativity and Culture: A Sociological Perspective”, 644 i dalej.

⁸⁹ Por. Pierre Bourdieu, „Intellectual field and creative project”, *Social Science Information* 8, nr 2 (1969): 89, <https://doi.org/10.1177/053901846900800205>.

nowi zaś wycinek struktury społecznej, w obrębie którego wytwarzają się określone praktyki (także określone zasady działania twórczego). Możemy np. mówić o polu artystów, naukowców czy techników. Bourdieu, dzięki próbom zmierzającym do zachowania odrębności jednostki jako podmiotu aktywnego⁹⁰ i do pewnego stopnia autonomicznego, otwiera możliwość interpretacji jego koncepcji w kontekście działalności kreatywnej⁹¹.

Bourdieu zwracał też uwagę na to, że choć twórca i jego aktywność posiadają często dozę autonomii, to jednak obraz samego twórcy kształtuje się poprzez jego wytwory (przybierające formy komunikatów) w świadomości odbiorców jego twórczej działalności: konsumentów lub krytyków sztuki. Ich opinia, zdaniem Bourdieu, nigdy nie jest obojętna, gdyż za każdym razem twórca musi się do niej w pewien sposób odnieść – zaakceptować ją lub z nią „walczyć”⁹². Bourdieu analizował także wpływ środowiska społecznego na aktywność artystów; takie środowisko nie tylko stanowi obszar który przyjmuje ich twórczość, lecz także może wyrażać swoje nadzieje i potrzeby dotyczące charakteru działalności artystów, może też decydować o sytuacji ekonomicznej twórców poprzez swoje wybory konsumenckie. Odbiorcy sztuki mogą także „zmusić” twórcę do zachowania swego stylu, który został przez nich rozpoznany i zaakceptowany. Przez to ograniczają jego możliwości eksperymentowania i samorozwoju. Oczywiście, twórca może zignorować istniejące wśród odbiorców/konsumentów wyobrażenie o nim, modyfikując i zrywając z dotychczasową formą działalności twórczej lub stylem, z którym jest kojarzony. Prowadzić to może do licznych konsekwencji, nie wyłączając odrzucenia jego nowej, twórczej aktywności, a w konsekwencji także utraty źródła dochodu. W tym sensie, Bourdieu dostrzegał złożoność relacji między artystami a odbiorcami sztuki, w znacznej mierze opierającej się na władzy i sile ekonomicznej.

Ostatnim stanowiskiem, które tu przywołam, są poglądy Moniki E. Reuter. Również ona uważa, że analizy kreatywności zostały współcześnie zdominowane przez psychologię⁹³. Twierdzi też, że poza nielicznymi wyjątkami (w szczególności wskazuje na socjologów sztuki) socjologowie nie zajmowali się bezpośrednio badaniami nad kreatywnością, tj. ujmując ją jako szczególny przedmiot refleksji. Jej zdaniem, socjologowie poruszali się jednak niekiedy wokół tego fenomenu, nie starając się go jednak zrozumieć oraz wyjaśnić. Obserwacje Reuter pokrywają się więc z tym, na co wskazywali Chan

⁹⁰ Por. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, 894.

⁹¹ Por. Dalton, „Creativity, Habit, and the Social Products of Creative Action”.

⁹² Por. Pierre Bourdieu, „Intellectual field and creative project”, 95.

⁹³ Por. Reuter, *Creativity - a Sociological Approach*, 2.

i Joas. Reuter akcentuje także, że poszczególne dyscypliny zajmujące się fenomenem kreatywności, nie dążą do interdyscyplinarnej syntezy swoich wyników i ich konfrontacji; przedstawiciele różnych dyscyplin, jej zdaniem, zamknęli się w „wieżach z kości słoniowej”⁹⁴. Tego typu zarzut ponownie można odczytywać jako postulat rozwoju interdyscyplinarnego ujmowania społecznego wymiaru kreatywności.

Według Reuter, żaden z socjologów nie sformułował dotychczas makro-teorii kreatywności. Tezę tę odnosi także do badań Joasa: jej zdaniem, analizy kreatywności powinny dotyczyć aktywności twórczej prowadzącej do powstawania nowych produktów, które są tworzone w ramach określonego kontekstu społecznego, tymczasem Joas charakteryzuje kreatywność w kontekście teorii działania w ogóle. W tym sensie Reuter uważa, że ujęcie przyjmowane przez psychologów społecznych powinno wyznaczać ramy także dla podejścia socjologów⁹⁵. Twierdzi zarazem, że z racji badań nad takimi elementami jak wartości, przekonania, normy, rasa, płeć, wiek, nierówności, aktorzy, instytucje (szkoły, organizacje zawodowe, stowarzyszenia), socjologowie mogą w większym stopniu dostrzec oraz przebadać powiązania pomiędzy kreatywnością jednostek a procesami kształtowania możliwości twórców⁹⁶.

Reuter sądzi, że dotychczasowe koncepcje socjologiczne można wykorzystać jako zaczątek socjologicznych analiz kreatywności. A mianowicie, analizę kreatywności można, jej zdaniem, oprzeć na bazie konstruktywizmu społecznego⁹⁷.

Formułuje dwa argumenty na rzecz zasadności takiego podejścia. Po pierwsze, pozwoli to uwzględnić fakt, że możliwość bycia kreatywnym rozwija się w czasie. Jest to pogląd zbieżny z ujęciem Csíkszentmihályiego, zgodnie z którym kreatywność rozwijana jest historycznie, np. za sprawą uzyskiwania nowej wiedzy dotyczącej domen. Kreatywność jest predyspozycją, która nie jest wrodzona, lecz jest nabywana na drodze edukacji czy wychowania w określonej kulturze (uwzględniając jej normatywne składowe). Zwracał na to uwagę także Simonton: gdyby kreatywność stanowiła wyłącznie wynik predyspozycji biologicznych (np. poziomu inteligencji), wtedy w każdym z okresów historycznych jej statystyczny poziom powinien nie odbiegać od normy⁹⁸. Po drugie, zdaniem Reuter, sukces działalności twórczej związany jest istotnie z charakterem kultury i problemami czy wymogami, które w niej występują. Rozwijanie technik rozpalania ognia

⁹⁴ Por. tamże, 2.

⁹⁵ Por. tamże, 41.

⁹⁶ Zob. tamże, 43.

⁹⁷ Zob. tamże, 44.

⁹⁸ Por. Simonton, *Genius, Creativity, and Leadership*, 33.

ma sens, gdy twórca zamieszkuje obszar, na którym tego rodzaju aktywność jest niezwykle istotna, np. ze względu na przetrwanie w trudnych warunkach. Traci ono natomiast sens tam, gdzie twórca jest mieszkańcem państwa wysoko rozwiniętego, bo choć jego działalność może skutkować nową i użyteczną techniką, to szeroka dostępność innych, wydajniejszych źródeł ognia i energii niezbędnej do ogrzewania będzie skutkowała tym, że jego nowa technika nie uzyska akceptacji, gdyż dziedzina kultury związana z tego typu aktywnością zanikła. Poziom wiedzy i rozwoju kultury decydować ma o tym, jakie potrzeby mają sens twórczej realizacji. W tym sensie Reuter uważa, że rezultaty działań twórczych i ich akceptacja uwarunkowane są charakterem kultury⁹⁹. Twórcy mogą osiągać sukces w ramach jednej kultury, będąc całkowicie zignorowani w drugiej.

W rezultacie Reuter formułuje interesujące stanowisko, że kreatywność istnieje tylko w formie interakcji pomiędzy twórcą a odbiorcami. Pisze ona: „Tak jak kolory nie istnieją niezależnie, to znaczy ożywają tylko wtedy, gdy ludzie postrzegają fale świetlne uderzające w ich siatkówki, tak kreatywność ma znaczenie tylko w kontekście społecznym. Nie ma czegoś takiego, jak kolor. Nie ma czegoś takiego, jak kreatywność. Nie uczy się kreatywności, ale uczy się twórczego myślenia, które realizowane jest w różnych obszarach”¹⁰⁰. To, co uznaje się aktualnie za twórczy produkt, stanowi wynik oceny społecznej. Reuter nawiązuje w ten sposób do stanowiska Csíkszentmihályiego¹⁰¹ mówiącego o istotnej roli pola, jednakże Reuter znacząco podnosi rolę tego elementu. Oznacza to, że w jej ujęciu kreatywności nie można sprowadzić do jednego z elementów tzw. 4’P, lecz stanowi ona sumę interakcji pomiędzy wszystkimi niezbędnymi elementami – procesem, twórcą, produktem i wpływem społecznym w wielu różnych kontekstach (np. rozwój twórcy, dostarczenie zasobów do twórczości, ocena produktu). Stanowisko to jest zbieżne z przyjętą w tej pracy systemową definicją kreatywności. Wartości, potrzeby, rozpoznane problemy danego społeczeństwa determinują to, co dana społeczność będzie w stanie uznać za kreatywne. Oznacza to także, że każda z kultur inaczej będzie postrzegać kreatywność i jej produkty.

⁹⁹ Por. Reuter, *Creativity - a Sociological Approach*, 45–46.

¹⁰⁰ „Just as colors do not exist independently, that is, they come alive only as humans perceive light waves that hit their retinas, creativity has meaning only within a social context. There is no such thing as color. There is no such thing as creativity. One does not learn creativity, but one learns how to think more creatively in various fields.” Tamże, 48.

¹⁰¹ Tamże, 63.

Reuter proponuje także własny społeczny model kreatywności. Podkreśla przy tym, że model ten nie ma charakteru uniwersalnego, lecz dotyczy tylko zachodnich formacji kulturowych:



Rys. 2. Model kreatywności wg. Moniki Reuter¹⁰²

Centralną pozycję w modelu Reuter zajmuje etap, który określa ona jako 6+1¹⁰³. Jest to etap, który z jednej strony pozostaje pod wpływem innych etapów, ale z drugiej – sam też na nie wpływa. Mieszczą się tu okoliczności społeczne i historyczne każdej

¹⁰² Opracowanie własne na podstawie: Reuter, 57.

¹⁰³ Tamże, 57.

konkretnej epoki, które wpływają na możliwości i ograniczenia jednostek. Na etapie drugim generowane są nowe idee i produkty, które podlegają pierwszej selekcji i ocenie. Na etapie trzecim wytwory i idee, które przeszły wstępną selekcję, zostają udostępnione społeczeństwu – konsumentom, wybranym grupom związanym z danym obszarem itp. Czwarty etap związany jest z instytucjonalizacją i włączaniem nowych wytworów w ramy kultury lub domen. Może to powodować wytworzenie się zapotrzebowania na specjalistów, którzy będą w stanie powielać, rozwijać lub obsługiwać dany wytwór. W przypadku idei może pojawić się zapotrzebowanie na badaczy, którzy będą krytycznie rozwijali tę ideę. Dokonuje się także instytucjonalizacja wiedzy oraz powstają narzędzia służące do oceny wiedzy i umiejętności osób aspirujących do sukcesu twórczego. Etap piąty to powstanie nowej domeny. Idee lub wytwory, z racji swego upowszechnienia się i pojawienia się ekspertów, stają się nowym subsystemem w ramach kultury. W zaprezentowanym modelu Reuter uwzględnia kontekst społeczno-kulturowy, który stanowi centralny i końcowy ośrodek działalności twórczej jednostki, tj. punkt szósty.

Model Reuter pozwala na dostrzeżenie i wzajemne powiązanie wymiaru jednostkowego i wymiaru społeczno-kulturowego, który zgodnie z tezą zawartą w niniejszej pracy, jest kluczowy dla całościowego zrozumienia „czym jest kreatywność”. Dodatkową zaletą jej ujęcia jest to, że wyróżnia ona wiele aspektów kultury odpowiedzialnych (a jednocześnie powiązanych) z aktywnością twórczą, jak np. ekonomia (rynek jako mechanizm oceny jakości wytworu). Jej systemowe ujęcie może służyć jako drogowskaz dla dalszych interdyscyplinarnych badań.

Warto jeszcze dodać, że rozwój „socjologii kreatywności” postuluje także Sawyer¹⁰⁴, argumentując nie tylko na rzecz rozwoju tego obszaru badań, lecz także wskazując na analizy badaczy wnoszących wkład w jego rozwój. Poza odwołaniami do Amabile i Csíkszentmihályiego, Sawyer podkreśla, że do stanowisk, które można zakwalifikować jako socjologię kreatywności, należą także badania socjologa Howarda Beckera¹⁰⁵, analizującego powiązania zachodzące między różnymi artystami (literatami, muzykami itp.), jak również powiązania pomiędzy artystami a publicznością. Może to być argument, że ujęcie określane mianem socjologii kreatywności już istnieje, choć jest poniekąd na drugim planie ze względu na dominację ujęcia psychologicznego, narzucającego innym obszarom własny sposób percepcji kreatywności.

¹⁰⁴ Por. Sawyer, *Explaining Creativity*, 2012, 211.

¹⁰⁵ Por. Howard Saul Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1984).

Wszyscy przywołani socjologowie twierdzą, że analizy kreatywności nie cieszą się w socjologii należytyym zainteresowaniem. Uważają też, że dyscyplina ta posiada narzędzia do prowadzenia badań nad kreatywnością w wymiarze społecznym, które mogłyby stanowić uzupełnienie ujęć z zakresu psychologii społecznej, ale też przewidują, że badania socjologiczne mogą ujawnić nowe horyzonty badawcze. Postulują także wykorzystanie istniejących już teorii i stanowisk z socjologii w celu rozwijania badań nad kreatywnością. W tym kontekście warto przywołać spostrzeżenie Joasa, że fenomen kreatywności może być rozumiany na tyle szeroko, że refleksje nad nim można odnaleźć w pracach pozornie mu niepoświęconych. Warto też w tym miejscu odwołać się do obserwacji Schulza: „Twórczości poświęcone są nie tylko te prace, które sygnalizują to w tytule. Nie ma żadnej wątpliwości co do tego, że antropologia daje obraz twórczości człowieka – obraz bardzo określony i znaczący”¹⁰⁶. Analizy kreatywności mogą więc przyjmować wiele form, także takich, które sugerują, że są poświęcone zupełnie innemu problemowi. Schulz twierdzi, że choć w pracach antropologicznych pojęcie twórczości występuje niezmiernie rzadko, to zdarzyć się może, że jakaś praca jest w całości poświęcona kreatywności¹⁰⁷: przykładem jest dzieło XX-wiecznego antropologa i afrykanisty Melville’a J. Herskovitsa *Man and his works*¹⁰⁸, które w całości jest poświęcone różnym przejawom ludzkiej twórczości, choć ani raz nie pojawia się w nim termin „kreatywność” czy „twórczość”.

Postulat poszukiwań kreatywności w pracach (pozornie) jej niepoświęconych jest jednak dość „niebezpieczny”. Z jednej strony, jeśli podejmiemy pod badania nad kreatywnością analizy każdego aspektu rzeczywistości kulturowej, który musiał być *de facto* wynikiem ludzkiej działalności twórczej, wtedy okaże się, że prawie każda praca poświęcona jest różnym manifestacjom kreatywności. Przykładowo, *Historia myśli socjologicznej* Jerzego Szackiego byłaby przeglądem rozwoju idei i dowodem naukowej kreatywności socjologów. Także pięciotomowe dzieło pod redakcją Charlesa Singera (XX-wiecznego brytyjskiego historyka nauki, technologii i medycyny) *A History of Technology* stanowiłoby przegląd rozwoju wytworów technicznych na przestrzeni dziejów. Z drugiej strony, jeśli uznamy, że badania nad kreatywnością należy prowadzić w sposób, który narzuca psychologia, wtedy pojawia się pytanie o zasadność rozwoju socjologicznych

¹⁰⁶ Por. Schulz, *Twórczość*, 47.

¹⁰⁷ Por. tamże, 47.

¹⁰⁸ Por. Melville J. Herskovits, *Man and His Works: The Science of Cultural Anthropology* (New York: Alfred A. Knopf, 1970) Analizował on przyczyny powstania kultury (wynikające z biologicznych predyspozycji człowieka), a także jej składowe, np. technikę, ekonomię czy politykę. Wszystkie te elementy stanowią wynik działalności twórczej człowieka, choć Herskovits nie uwzględnił w swych analizach kreatywności, jako odrębnego elementu umożliwiającego powstanie wymienionych elementów.

refleksji nad tym fenomenem. Kolejna wątpliwość dotyczy tego, czy tego rodzaju perspektywa jest tą „odpowiednią”, która pozwoli nam na „właściwe” zrozumienie fenomenu kreatywności, szczególnie w jego społecznym wymiarze? Jeśli zgadzamy się z postulatem ustanowienia systematycznych badań w obszarze socjologii, wtedy powinniśmy także zaakceptować odrębny, autonomiczny charakter tego rodzaju ujęcia, które zapewne wyklaruje się w toku ich rozwoju.

Problem ze wskazaniem tego, jak powinny być realizowane badania nad kreatywnością w obrębie socjologii wynika z mnogości ujęć i interpretacji kreatywności. Jeśli zgodzilibyśmy się, że każde z tych ujęć (np. ujęcie 4`P) może stanowić zasadny punkt wyjścia, wtedy np. tak samo zasadne stawałyby się analizy twórczego procesu myślowego (czym zajmuje się psychologia), tak samo zasadne byłby badania poświęcone produktom jako rezultatom twórczości. Mimo to, zawężając nasze ujęcie wyłącznie do ujęć koncentrujących się na rezultatach twórczości oraz wpływie środowiska na twórczość, nie możemy jednak stracić z pola widzenia człowieka i jego predyspozycji do kreatywności. Rezultatem badań nad kreatywnością prowadzonych z perspektywy przedmiotów byłoby jedynie stwierdzenie, że człowiek jest zdolny do przekształcania rzeczywistości. Teza jest na tyle oczywista, że nie wnosi nic nowego do naszej wiedzy. Dlatego też badania nad kreatywnością powinny koncentrować się na człowieku jako podmiocie twórczym, choć te mogą być prowadzone na różne sposoby. Także w ramach badań z zakresu socjologii kultury możemy analizować przyczyny powstania istotnych wytworów (np. wynalazków) pod kątem ich relacji do charakteru społeczeństwa lub też występujących wartości na danym etapie historycznym. Wytwory stanowią istotny dowód potencjału twórczego człowieka, jednak ich analiza nie powie nam wiele o człowieku jako ich twórcy. Dlatego, o ile psychologia umożliwia analizę kreatywności z perspektywy jednostkowej, tak socjologia może pomóc zrozumieć kreatywność w jej wymiarze społecznym.

Również w Polsce analizy dotyczące społecznego wymiaru kreatywności wydają się nie cieszyć należytą uwagą. Według Szmidta, badania nad kreatywnością (badania z zakresu kreatologii) są prowadzone w Polsce w następujących obszarach: „1) nurt psychologiczny, a w nim kierunek poznawczy, personalny i rozwojowy; 2) nurt pedagogiczny, a w nim kierunek społeczno-kulturowy, wczesnoszkolny, edukacji artystycznej, pedagogiki specjalnej i resocjalizacji; 3) nurt zarządzania i marketingu; 4) nurt geografii

społecznej i geografii miast oraz 5) nurt filozoficzny”¹⁰⁹. Szmidt wymienia wiele nurtów podejmujących analizę kreatywności, w ramach których dostrzega także analizy dotyczące społecznego wymiaru. Umiejscawia on je jednak w ramach obszaru pedagogicznego, nie wyróżniając ujęcia społecznego jako odrębnego obszaru analiz. Nie dostrzega także nurtu socjologicznego. Jak pokazywały analizy w pierwszym rozdziale, wychowanie oraz wiedza to istotne procesy społeczne, które wpływają na poziom twórczości jednostki. Oznacza to, że pedagogikę i socjologię mogą w tym punkcie łączyć pewne wspólne momenty, gdy idzie o refleksję nad kreatywnością. Mimo to, w ramach socjologii zawierałaby się mechanizmy, które są istotne, a których nie zaliczylibyśmy do obszaru pedagogicznego, np. mechanizmy akceptacji wytworów, perswazji, konfliktu między twórcami a ekspertami (czy też między samymi twórcami w formie rywalizacji twórczej), konieczność zdobywania kapitału dla dalszej twórczości itd.

Z kolei zdaniem socjologa Janusza Piegzy, społeczne analizy twórczości wielokrotnie były przedmiotem analiz nie tylko psychologów, lecz i socjologów¹¹⁰. Dowodzą tego, jego zdaniem, liczne prace z zakresu socjologii sztuki, do których się on odwołuje¹¹¹. Ten obszar może mieć pozytywny wpływ na rozwój socjologii kreatywności, gdyż w badaniach nad sztuką mogą występować elementy, z których badacze kreatywności mogą wielorako czerpać (np. prawidłowości i koleje życia artystów; działalność twórcza mierzona liczbą dzieł, wiekiem debiutu i osiągnięcia „sukcesu”¹¹²).

Utożsamienie socjologii sztuki z socjologią kreatywności szłoby jednak za daleko. Przy takim utożsamieniu postulowanie socjologii kreatywności stawałoby się bezzasadne, gdyż w ramach już istniejącej socjologii sztuki możliwe byłoby wytłumaczenie wszystkich form twórczej aktywności. Jeśli, następnie, uwzględnić istnienie różnych form aktywności twórczej i ich odrębność, to jasne się staje, że socjologia sztuki wyjaśnia jedynie społeczne mechanizmy dotyczące twórczości w sztuce. Kultura składa się jednak z wielu różnych obszarów, w ramach których człowiek realizuje się twórczo, sztuka jest tylko jednym z nich. Dlatego nawet jeśli się zgodzimy, że w ramach socjologii sztuki prowadzono także analizy kreatywności (tu ponownie wracamy do problemu interpretacji

¹⁰⁹ Kreatologia to interdyscyplinarne badania kreatywności. Krzysztof J. Szmidt, „Teoretyczno-badawcze nurty w polskiej kreatologii”, *Nowis Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne* 7, nr 2 (2018): 10, <https://doi.org/10.18778/2450-4491.07.01>

¹¹⁰ Por. Janusz Piegza, „Twórczość, produkcja i komunikacja: zbieżności i sprzeczności w epoce kodu”, *Kultura i Społeczeństwo*, 2013, 85, <https://doi.org/10.2478/kultura-2013-0005>

¹¹¹ Przywołuje on następujące dzieła: Stefan Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* (Kraków: Wydawnictwo literackie, 1985); Schulz, *Twórczość*; Marian Golka, *Socjologia sztuki* (Warszawa: Centrum Doradztwa i Informacji Difin, 2008).

¹¹² Por. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, 220–221.

kreatywności i kwestii jej definicji), to jasne jest także, że powinniśmy dążyć do powołania innych „socjologii”, które będą wyjaśniały aktywność twórczą w innych obszarach.

Dotychczasowe rozważania na temat socjologii kreatywności można uzupełnić informacją, że w Instytucie Filozofii i Socjologii Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej realizowane były zajęcia z przedmiotu „socjologia twórczości”¹¹³, które prowadziła pedagog Danuta Uryga. W sylabusie przedmiotu literatura obejmuje trzy pozycje główne i pięć pozycji uzupełniających. Umieszczono tam następujące pozycje: J. Koziński, *Transgresja i kultura*, R. Schulz, *Twórczość – społeczne aspekty zjawiska*, K. Szmidt, *Twórczość i pomoc w tworzeniu w perspektywie pedagogiki społecznej*. Biorąc pod uwagę, że sylabus zawiera prace wyłącznie w języku polskim, ich niewielka liczba może sugerować to, że w Polsce zainteresowanie tym zagadnieniem nie cieszy się zainteresowaniem porównywalnym do tego, jakie występuje w innych krajach.

Z kolei na Wydziale Filozofii i Socjologii UMCS na kierunku kreatywność społeczna, poza zajęciami z zakresu psychologii kreatywności, prowadzone są także zajęcia z przedmiotu „społeczno-kulturowe problemy współczesności”¹¹⁴. Podana w sylabusie literatura obejmuje jednak prace głównie dotyczące zagadnień kulturowych, choć nie wskazujących konkretnie, że dotyczą one kulturowego fenomenu twórczości. Dla przykładu, omawiane są tam prace np. Zygmunta Bauman, Samuela Huntingtona, Jeremiego Rifkina. Nie ma tam jednak prac bezpośrednio poświęconych zagadnieniu kreatywności, jak było to w przypadku zajęć z „socjologii twórczości”. W opisie przedmiotu można przeczytać: „Celem modułu jest zapoznanie studenta z najważniejszymi problemami, dyskusjami dotyczącymi kondycji współczesnej zachodniej kultury i społeczeństwa, a także dokonanie rozpoznania istotnych zmian cywilizacyjnych oraz wykorzystanie tych teorii prawidłowego rozpoznania principów kultury zachodniej oraz kierunków jej transformacji”. Oznacza to, że w ramach przedmiotu analizowane są konsekwencje aktywności człowieka w obrębie kultury zachodniej.

¹¹³ Por. Sylabus przedmiotu: Socjologia twórczości, <https://usosweb.aps.edu.pl/kontroler.php?action=katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot&kod=10-1S-SOT> [dostęp: 23.07.2020].

¹¹⁴ Por. Sylabus przedmiotu: Społeczno-kulturowe problemy współczesności, https://usosweb.umcs.pl/kontroler.php?action=katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot&prz_kod=F-KS.22&call-back=g_29bec99f [dostęp: 23.07.2020].

3. Socjologiczne ujęcie kreatywności w ramach modelu ASD

Chociaż postulaty zainicjowania badań w ramach socjologii kreatywności są stosunkowo nowe¹¹⁵, to niedawno powstały model ASD może spełniać warunki tego „nowego” ujęcia. Model, który teraz przedstawię, został sformułowany przez socjologów Toma Burnsa, Norę Machado i Ugo Corte. Zaprezentowali oni wyniki swoich badań w trzech artykułach opublikowanych w czasopiśmie „Human Systems Management”¹¹⁶. Analizowali mechanizm tworzenia, jak i mechanizm akceptacji, umiejscawiając je w ramach koncepcji socjologicznych, jednakże inspiracją była dla nich była psychologia. Formułując swój model, Burns, Machado i Corte prawdopodobnie nie znali postulatów połączenia ujęć psychologicznych i socjologicznych (które analizowałem we wcześniejszych rozważaniach). W swoich postulatach byli niezależni¹¹⁷. Stwierdzają bowiem: „Nie można powiedzieć, że socjologia kładła wyraźny nacisk na badanie »kreatywności«; preferowaną kategorią była raczej innowacja”¹¹⁸. Ich wypowiedź świadczy, że oddzielają mechanizm wprowadzania produktu do kultury (proces innowacyjny) od jego wytworzenia, choć analizy ich stanowiska pokazują, że oba te procesy są powiązane. Ich badania dowodzą także, że procesy kreowania i wdrażania są równie istotne.

Swoje badania uzupełnili wieloma przykładami *case studies*, dotyczącymi różnych form twórczości, przy szczególnym uwzględnieniu wpływu środowiska społecznego¹¹⁹.

¹¹⁵ Choć Joas postulował potrzebę zainicjowania socjologicznych analiz kreatywności w roku 1992 (był to rok wydania jego dzieła w języku niemieckim, w 1996 wydano je w języku angielskim), to Chan po raz pierwszy wskazywała na ustanowienie nowego rodzaju analiz (socjologiczno-psychologicznych) w 2012 roku, a Reuter w roku 2015.

¹¹⁶ Por. Tom R. Burns, Ugo Corte i Nora Machado, „The sociology of creativity: Part I: Theory: The social mechanisms of innovation and creative developments in selectivity environments”, *HSM Human Systems Management* 34, nr 3 (2015): 179–99, <http://dx.doi.org/10.3233/HSM-150839>; Tom R. Burns, Ugo Corte i Nora Machado, „The Sociology of Creativity: PART II: Applications: The Socio-Cultural Contexts and Conditions of the Production of Novelty”, *Hum Syst Manage Human Systems Management* 34, nr 4 (2015): 263–86, <https://doi.org/10.3233/HSM-150850>; Tom R. Burns, Ugo Corte, i Nora Machado, „The sociology of creativity: PART III: Applications – The socio-cultural contexts of the acceptance/rejection of innovations”, *HSM Human Systems Management* 35, nr 1 (2016): 11–34, <https://doi.org/10.3233/HSM-150852>.

¹¹⁷ Jest to również istotne dla analiz kreatywności. Jej badacze dostrzegają, że czasami historyczna konfiguracja znacznej liczby elementów (np. ekonomicznych, społecznych, naukowych, kulturowych) musi prowadzić do pewnego odkrycia. Mechanizm ten określany jest jako *Zeitgeist*. Koziński charakteryzuje go w następujący sposób: „*Zeitgeist* to zespół sprzyjających okoliczności ekonomicznych, społecznych kulturowych i politycznych, które powodują, iż dane odkrycie, wynalazek czy reforma ustrojowa są »na końcu języka« i muszą wcześniej lub później się zdarzyć”. Koziński, *Transgresja i kultura*, 173; Por. także: Dean Simonton, *Creativity in science: chance, logic, genius, and Zeitgeist* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 30–32.

¹¹⁸ „Sociology cannot be said to have had an explicit focus on 'creativity;' rather, innovation has been the preferred rubric”. Burns, Corte i Machado, „The sociology of creativity: Part I”, 2015, 188.

¹¹⁹ Ciż, „The Sociology of Creativity: Part II”, 2015; Ciż, „The sociology of creativity: PART III”, 2016.

Z racji złożoności ich modelu, skupię się głównie na przedstawieniu ich teoretycznych analiz, nie przywołując wszystkich analizowanych przez nich studiów.

3.1. Podstawy teoretyczne

Celem Burnsa, Machado i Corte było nie tylko sformułowanie systemowego ujęcia kreatywności w perspektywie socjologicznej, lecz również wyszczególnienie elementów społecznych decydujących o możliwości skutecznej realizacji procesu twórczego¹²⁰. Ich zdaniem, kreatywność należy ujmować zarówno jako zjawisko społeczne, kulturowe, instytucjonalne, jak i jako zjawisko psychologiczne i biologiczne. Oznacza to, że nie odrzucają oni całkowicie perspektywy psychologicznej (z której zrezygnować się nie da), skupiają się jednak na analizach wymiaru środowiskowego, który do pewnego stopnia można oddzielić od wymiaru psychologicznego. Uświadomienie sobie wpływu, jaki na proces twórczy wywierają sami twórcy, jak i użytkownicy oraz odbiorcy, może skutkować lepszym przygotowaniem twórców do podejmowania działań kreatywnych; z kolei pokazanie roli kreatywności i innowacji w społeczeństwie może pociągnąć za sobą większą motywację decydentów do wspierania początkujących twórców, inwestowania i angażowania się w kreatywne projekty, ale także do tworzenia odpowiednich polityk sprzyjających podejmowaniu się ryzykownych, kreatywnych działań. Burns, Machado i Corte rozumieją kreatywność, jako proces tworzenia, przekształcania lub adaptacji idei, artefaktów, systemów lub dziedzin, charakteru rzeczywistości lub wszelkich innych bytów, które są konstruowane jako odbiegające od tego, co już istnieje w danej dziedzinie lub domenie instytucjonalnej¹²¹.

Źródłem inspiracji dla ich socjologicznego modelu kreatywności (dalej także – systemowe ujęcie ASD) były systemowe ujęcia formułowane w psychologii: w szczególności analizy, jakie przeprowadzał Csíkszentmihályi oraz Gerard J. Puccio i John F. Cabra¹²². Burns, Machado i Corte podkreślają, że ich ujęcie w większym stopniu skupia się

¹²⁰ Por. ciż, „The Sociology of Creativity: PART II”, 263–264.

¹²¹ „Creativity entails a process of originating, transforming, or adapting ideas, artifacts, systems, a sector or domain, states of the world, or any other entity which is constructed as differing or deviating from what already exists in the context, for instance, a particular field or institutional domain”. Ciż, „The sociology of creativity: Part I”, 2015, 181.

¹²² Por. Gerard J. Puccio i John F. Cabra, „Organizational Creativity. A Systems Approach”, w: *The Cambridge Handbook of Creativity*, red. James C. Kaufman i Robert J. Sternberg (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010), 145–73, <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511763205>

na szczegółowym rozpoznaniu kluczowych dla działań twórczych elementów pochodzących ze środowiska społeczno-kulturowego. Należy zaznaczyć, że w swym ujęciu przyjmują oni z psychologii perspektywę 4`P¹²³, co świadczy, że dostrzegają wieloaspektowość kreatywności.

W ramach perspektywy 4`P występują takie elementy jak osoba, produkt, środowisko oraz proces. Niektóre z badań sugerują jednak powiązanie wymiaru środowiska i procesu, widząc zmianę jako proces historyczny zachodzący nie w obrębie dzieła i jego twórcy, ale jako zmianę zachodzącą w obrębie kultury. W ramach ujęcia psychologicznego (np. Wallasa), proces taki jest rozumiany jako mechanizm „wymyślenia” jakiegoś produktu (ujęcie jednostkowe). W ujęciu socjologicznym proponowanym przez Burnsa, Machado i Corte w procesie tym uczestniczą czynniki pozajednostkowe, niezbędne do jego udanej realizacji, takie np. jak: dostęp do wiedzy, dostęp do narzędzi, dostęp do surowców, kluczowych dla danej działalności aktorów¹²⁴. Dostęp do „zasobów” decyduje o tym, czy dana twórcza idea będzie mogła być urzeczywistniona. Badacze posługują się też pojęciem aktora; aktor to podmiot zdolny wnieść kreatywny wkład do kultury. Tym sposobem pojawiają się różnego rodzaju kreatywne podmioty, począwszy od twórców indywidualnych, do grup twórców, sieci (np. sieci badawczych), organizacji, a nawet całych społeczeństw. Gdy kreatywność realizowana jest przez złożone grupy zorganizowanych twórców, perspektywa psychologiczna musi być zastąpiona perspektywą społeczną.

Fundamentem teoretycznym ich modelu jest systemowa, socjologiczna teoria Actor-Systems-Dynamics. Sformułował ją Burns¹²⁵, choć inspiracją były dla niego prace XX-wiecznego socjologa Waltera F. Buckleya¹²⁶. Omówienie głównych założeń teorii Actor-Systems-Dynamics pozwoli zrozumieć, dlaczego badacze ci zdecydowali się na oparcie własnej koncepcji kreatywności na tej teorii. Szczególnie, że pewne wątpliwości może budzić fakt, że twórcą zarówno ASD, jak i własnego systemowego ujęcia kreatywności w obszarze socjologii, jest Burns. Teoria ASD zaliczana jest do niefunkcjonalistycznych, dynamicznych teorii systemowych. Podstawowym jej założeniem jest to, że systemy społeczno-kulturowe podlegają procesom stabilizacji i destabilizacji, które są

¹²³ Burns, Corte i Machado, „The sociology of creativity: Part I”, 2015, 180.

¹²⁴ Ciż, „The Sociology of Creativity: PART II”, 280.

¹²⁵ Por. Tom R. Burns, Thomas Baumgartner i Philippe DeVillie, *Man, Decisions, Society: The Theory of Actor-System Dynamics for Social Scientists* (New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1985), <https://doi.org/10.1177/017084068600700213>; Tom R. Burns i Helena Flam, *The Shaping of Social Organization: Social Rule System Theory with Applications* (London: Sage Publications, 1987).

¹²⁶ Por. Tom R. Burns, „System theories”, w: *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, red. George Ritzer (Blackwell Publishing, 2007), 4924.

wynikiem działań twórców, których określa mianem „agentów” (zarówno jednostki, jak i zbiorowości). To właśnie oni są nośnikami instytucji i formacji kulturowych, które są przez nich tworzone, przekazywane i modyfikowane¹²⁷.

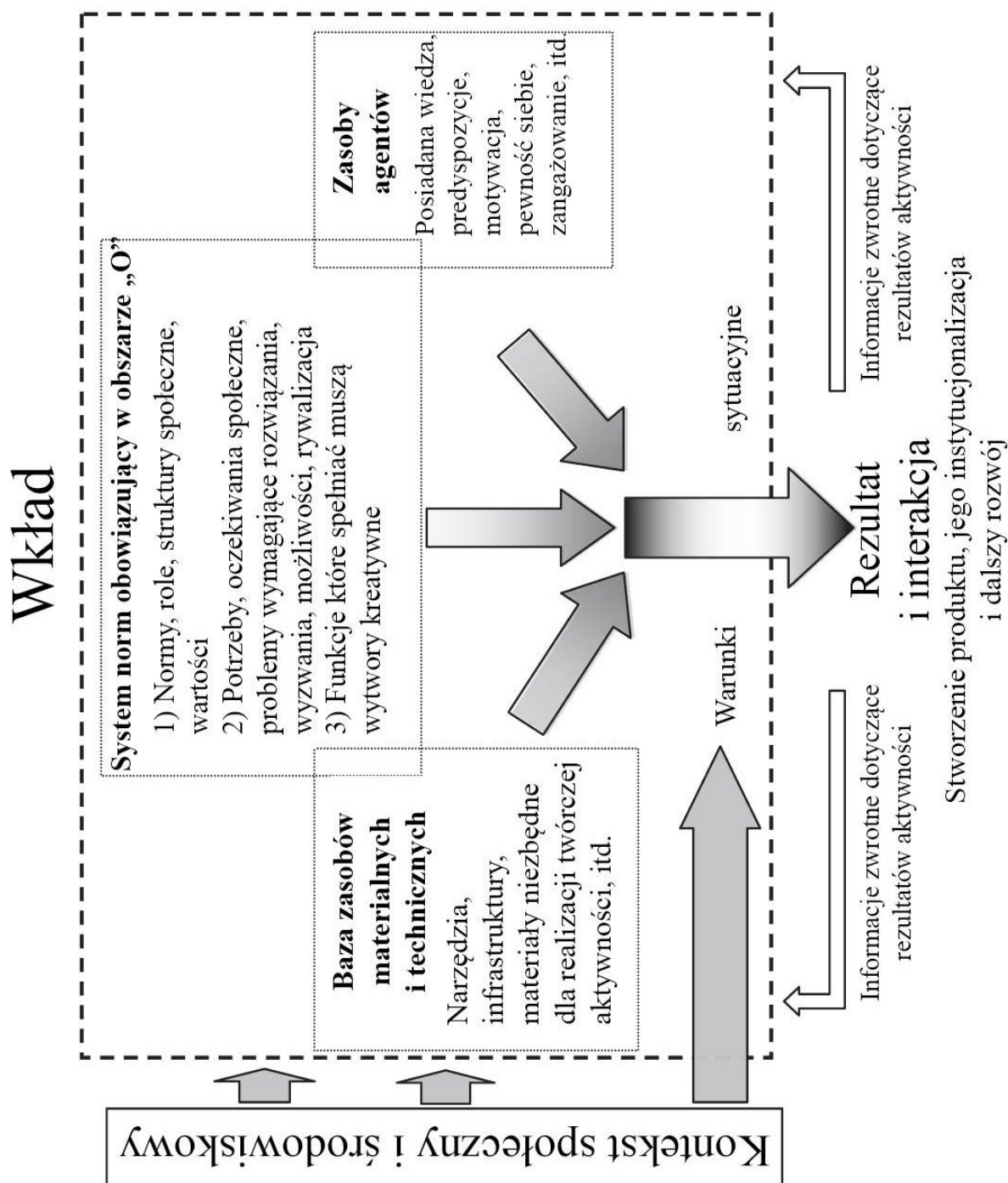
Twierdzi się tu, po pierwsze, że rzeczywistość społeczno-kulturowa jest zmienna. Po drugie, że zmienia się ona za sprawą działalności ludzi lub grup społecznych. Elementy składowe kultury, jak np. instytucje czy formacje kulturowe, są modyfikowane, tworzone, utrwalane i podtrzymywane w istnieniu przez człowieka. Zmienność rzeczywistości społecznej była także przedmiotem analiz w socjologii wiedzy¹²⁸. Dostrzeżono w niej także, że aktorzy kształtowani są przez środowisko, w którym funkcjonują. Aktorzy mogą jednak dokonywać modyfikacji tych struktur i instytucji, co wiąże się z ich wolnością, autonomią i indywidualnością. Procesy te są stałe, przez co zmienność instytucji, norm, formacji kulturowych odbywa się nieustannie¹²⁹, przy zachodzących równocześnie próbach utrzymania tego, co zostało rozpoznane jako istotne i warte zachowania.

Wpływy środowiskowe na aktywność twórczą przedstawia poniższy model:

¹²⁷ Por. Burns, 4924.

¹²⁸ Por. Berger i Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*.

¹²⁹ Por. Burns, „System theories”, 4925.



Rys. 3. Schemat wpływu środowiska społ.-kult. na kreatywność w ramach modelu ASD

Burns, Machado i Corte wskazują cztery istotne różnice w stosunku do ujęć psychologicznych. Po pierwsze, aktorzy społeczni (jednostki, grupy, organizacje) są nie tylko osadzeni w określonym kontekście społeczno-kulturowym, tj. stanowią pewien

„produkt”, np. wychowania lub edukacji, lecz mają też zdolność przekształcania środowiska, w którym działają¹³⁰. Chociaż takie stwierdzenie można uznać za truizm, to gdy powrócić do wcześniej opisywanych stanowisk psychologicznych, dostrzec można, że w ich ramach nie uwzględniano konsekwencji działalności twórczej aktorów. Csíkszentmihályiego nie interesowały konsekwencje powstania produktu lub jego wpływ na cały system społeczno-kulturowy. Akceptacja wieńczyła proces twórczy; nie była uwzględniona możliwość dalszej modyfikacji wytworu czy późniejsze odrzucenie wskutek rozpoznania ukrytych wad produktu. Z kolei badania nad kreatywnością w socjologii kultury prowadzone były z perspektywy znaczenia i wpływu powstających wytworów, lecz nie podejmowały szczegółowych analiz procesu kształtowania twórcy lub twórców przez ich środowisko. Z tego względu, perspektywa, którą obierają Burns, Machado i Corte, łączy w sobie dwa istotne mechanizmy, występujące w ramach ujęć psychologicznego i socjologicznego – zarówno proces „kształtowania” twórcy, jak i konsekwencje jego aktywności kreatywnej w świecie.

Po drugie, Burns, Machado i Corte włączają do swej koncepcji takie elementy socjologiczne, jak instytucje społeczne i formacje kulturowe. Choć można je także znaleźć np. w ujęciu Csíkszentmihályiego, to ten nie pisał o nich i nie analizował ich bezpośrednio. Dzięki ich rozpoznaniu i charakterystyce, możliwe staje się bardziej szczegółowy obraz „sił społeczno-kulturowych” oddziałujących na aktorów. Jak piszą Burns, Machado i Corte: „Teoria ASD w sposób naturalny i spójny – w porównaniu z podejściami psychologicznymi – obejmuje konceptualizację instytucji i formacji kulturowych. (...) Podejście ASD konceptualizuje jako fundamentalne w socjologicznej analizie strukturalnej reguły społeczne i porządek społeczny”¹³¹. Oznacza to, że nowy wytwór (np. nowy rodzaj broni) musiałby np. spełniać szereg norm, stanowiących wynik porozumień międzynarodowych, przepisów prawnych, norm ustanowionych przez gremia etyków. Warto zaznaczyć, że normy i instytucje wpływają nie tylko na proces twórczy, mechanizm akceptacji, ale też na kształtowanie i rozwój twórcy¹³²; umiejętność działania kreatywnego musi być w tym sensie przyswojona przez aktora. Przykładowo, młodzi naukowcy w obszarze humanistyki na etapie studiów uczeni są krytycznej refleksji, mechanizmów prowadzenia analiz oraz zasad tworzenia kreatywnych (wnoszących pewien wkład do nauki) dzieł

¹³⁰ Por. Burns, Corte i Machado, „The sociology of creativity”, 2015, 185.

¹³¹ „ASD theory incorporates in a natural and coherent manner – as compared to psychological approaches – the conceptualization of institutions and cultural formations. (...) The ASD approach conceptualizes as foundational in sociological structural analysis social rules and rule regimes”. Tamże, 188.

¹³² Por. tamże, 189.

w postaci artykułów lub monografii. Bez przyswojenia sobie tych zasad, ich wkład do nauki byłby mało prawdopodobny.

Po trzecie Burns, Machado i Corte odrzucają założenie, że kreatywny charakter danego wytworu jest uwarunkowany jego społeczną użytecznością lub też – co ich zdaniem można zauważyć w stanowiskach psychologicznych – że po powstaniu danego wytworu zostaje on skierowany do oceny¹³³. Wyraźnie oddzielają aktywność twórczą od oceny społecznej. Według Burnsa, Machado i Corte, proces twórczy wieńczyć ma powstanie nowego produktu¹³⁴. Nie negują znaczenia użyteczności lecz sądzą, że zostaje ona przypisana wytworowi w zupełnie innym procesie, tj. w procesie oceny społecznej, który nie jest tożsamy z procesem twórczym¹³⁵. Z tego względu ich stanowisko nie stoi w opozycji do stanowisk psychologicznych, lecz uszczegóławia mechanizm „przypisania” wytworowi tych dwóch istotnych cech, rozbijając go na dwa odrębne procesy. Pokazuje to, że rozpoznanie użyteczności wytworu zależy od zmieniających się w czasie potrzeb i oczekiwań określonej grupy. W tym kontekście wytwór, który zarazem powstał, jak i został włączony do kultury, musi być nowy i użyteczny.

Problem, którego nie dostrzegają Burns, Machao i Corte, sprowadza się do tego, że także przypisanie produktowi „nowości” jest procesem zachodzącym w sferze społeczno-kulturowej, gdyż nowość produktu musi się odnosić do innego produktu, z którym nowy produkt jest porównywany. Można jednak uznać, że Burns, Machado i Corte wprowadzają dwa odrębne procesy oceny wytworu – pierwszy dotyczy jego cechy nowości, drugi zaś cechy użyteczności. W pierwszym procesie oceny dokonują sami twórcy, którzy rozpoznają, czy ich produkt jest nowy. W drugim procesie o użyteczności produktu rozstrzygają jego potencjalni użytkownicy/odbiorcy¹³⁶. Burns, Machado i Corte przyjmują także, że uznanie produktu za „nowy” nie musi oznaczać, że rzeczywiście pojawia się on w świecie po raz pierwszy. Dopuszczają sytuacje, że produkt już istniejący zostaje włączony do wybranego obszaru lub całej kultury jako nowy, choćby za sprawą jego modyfikacji lub też zmiany systemu kulturowego.

Po czwarte, Burns, Machado i Corte rozpoznają także oddziaływanie innych aktorów lub całego społeczeństwa na proces twórczy, jak również znaczenie czynników materialnych (np. dostęp do zasobów, dostęp do narzędzi). Zarówno społeczne czynniki

¹³³ Por. tamże, 188.

¹³⁴ Por. tamże, 182.

¹³⁵ Por. tamże, 188.

¹³⁶ Por. tamże, 194.

strukturalne, jak i sami agenci mogą umożliwiać lub blokować, w mniejszym lub większym stopniu, inicjowanie działań oraz dostęp do zasobów i uprawnień. Jeżeli ponownie porównać ich stanowisko z ujęciem Csíkszentmihályiego, to widać, że w bardziej szczegółowy sposób rozpoznają oni elementy, które on sprowadzał do dość ogólnej kategorii domeny (do której zaliczyć można np. narzędzia lub zasoby) oraz pola (w ramach którego oddziaływać mogą określone grupy interesów, np. lobbyści). Zdaniem Burnsa, Machado i Corte, socjologowie zajmujący się analizami relacji społecznych dysponują bardziej odpowiednimi narzędziami do rozpoznania tych wpływów. Zbyt ogólne ujęcie może rodzić problemy z wyjaśnieniem, przykładowo, przyczyn porażki działalności twórczej. Przyjmijmy hipotetyczną sytuację, że doświadczony fizyk dostrzega możliwość przeprowadzenia badań, które skutkowałyby rewolucyjnym odkryciem w fizyce. Jest on zarówno zmotywowany, jak i posiada odpowiednie zaplecze teoretyczne (wiedzę) oraz posiada w laboratorium niezbędne narzędzia do ich przeprowadzenia. Niestety, jego uniwersytet nie dysponuje środkami, by sfinansować te badania, jak również nie może otrzymać zewnętrznego grantu na ich przeprowadzenie. W świetle ujęcia Csíkszentmihályiego można postawić pytanie, czy ów naukowiec ma dostęp do domeny, w której działa? Czy może ma go w połowie? Właśnie tego typu pytania możemy wyeliminować poprzez większe uszczegółowienie tych czynników, które są istotne dla społecznego wymiaru twórczości.

Burns, Machado i Corte uważają, że kreatywne działanie to zdolność uniwersalna, kluczowa dla ludzkich możliwości adaptacyjnych, przetrwania oraz rozwoju¹³⁷. Ludzie mogą podejmować aktywność twórczą zarówno z potrzeby rozwiązania określonego problemu, jak i widząc w niej możliwość samorozwoju, zaspokojenia ciekawości lub traktując ją jako formę zabawy. Twórczość może przyjmować szereg form, takich np. jak innowacja, wynalazczość, odkrywanie, projektowanie, tworzenie, formowanie¹³⁸. Typowa jest dla kreatywności mnogość jej form, które manifestują się w różnych dziedzinach¹³⁹. Takie podejście do kreatywności pokazuje, jak ważne jest rozumienia kultury jako systemu (proponowane w socjologii kultury), jako że pozwala ono uchwycić relacje i stosunki zachodzące między poszczególnymi dziedzinami kultury. Rozwój jednego z obszarów może dostarczyć narzędzi do rozwoju innych. Szczególnie widoczne jest to w przypadku obszaru techniki, z którego pochodzi wiele narzędzi znajdujących zastosowanie

¹³⁷ Tamże, 184.

¹³⁸ Tamże, 190–93.

¹³⁹ Mnogość różnorodnych, możliwych do realizacji działań wymagających kreatywności została dostrzeżona także przez Stróżewskiego. Por. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, 14–15.

w innych obszarach. Ze względu na powiązania między różnymi dziedzinami kultury, jak i możliwość ich wzajemnej stymulacji, może powstać sytuacja, gdy wiele mniejszych innowacji doprowadzi do znaczącej zmiany społeczno-kulturowej.¹⁴⁰ Według Burnsa, Machado i Corte, historycznym przykładem tego rodzaju przemian był okres rewolucji przemysłowej¹⁴¹. Możemy wskazać wiele drobnych i nieznaczących wynalazków z tego okresu, jednakże ich nagromadzenie sprawiło, że w ogólnym rozrachunku patrzymy na ten okres w skali makrospołecznej jako na okres rewolucji, która dokonuje się na wielu istotnych obszarach życia ludzkiego.

Ważne jest, że również Burns, Machado i Corte dostrzegają związek pomiędzy możliwościami i potencjałem twórczym a charakterem kultury i państwa. Kraje demokratyczne – motyw ten występował także w innych stanowiskach – charakteryzują się większym pluralizmem norm, wartości i idei. Ponadto, zdaniem tych autorów poziom tolerancji dla (jak to ujmują) „zboczeń”¹⁴², ma również istotne znaczenie dla procesu twórczego, gdyż istnieje większe prawdopodobieństwo przyjęcia określonego wytworu. Kreatywność prowadzi do powstawania wytworów, które odbiegają w pewnym zakresie od obowiązujących norm. Gdyby tak nie było, nie można byłoby przypisać im cechy nowości. Paradoksalnie, nie mogą być uznane za „całkowicie nowe”, gdyż, jak pokazują dotychczasowe badania, kreatywność powiązana jest z już istniejącymi normami, z już istniejącą wiedzą. Jak zauważa Csíkszentmihályi, „całkowita” twórcza dewiacja, która nie wpisuje się w dany system, musi zostać odrzucona. Nie znaczy to, że środowisko liberalno-demokratyczne nie generuje problemów. Pole ekspertów dokonujących oceny może tu być bardziej rozproszone, co może utrudnić uzyskanie akceptacji. Państwa o charakterze zamkniętym (np. dyktatury) posiadają bardziej hermetyczne pola eksperckie, przez co dostęp do nich może być łatwiejszy. Obserwacje te, dodajmy, pokrywają się z obserwacjami Csíkszentmihályiego.

Burns, Machado i Corte dostrzegają także fenomen „autostymulacji” kreatywności, choć nie poświęcają mu bardziej szczegółowych analiz. Prawie każdy produkt włączony w ramy kultury generuje niezamierzone i nieoczekiwane przez twórców konsekwencje, które mogą być uznane za społeczny problem. Rezultatem może być rozpoznanie „mechanizmu perpetuum mobile” kreatywności: twórczość prowadzi do powstawania nowych problemów, które muszą być rozwiązane za pomocą dalszej kreatywności. Ten

¹⁴⁰ Por. Burns, Corte i Machado, „The Sociology of Creativity: PART II”, 281.

¹⁴¹ Por. tamże, 274.

¹⁴² Por. tamże, 284.

ogólny mechanizm może wyjaśniać przyczyny zachodzących w historii nieustannych przemian, lecz nie wyjaśnia, dlaczego przebiega one tak, a nie inaczej. Zagadnienie to stanowi istotny problem warty dalszych analiz.

3.2. Model kreatywności ASD

Model ASD obejmuje siedem faz działania, które można podzielić na dwie ogólniejsze grupy: fazę twórczą oraz fazę innowacyjną. Jego autorzy określają je następująco: 1) kontekst społeczno-kulturowy tworzenia nowego wytworu; 2) społeczno-kulturowy kontekst akceptacji/wyboru i instytucjonalizacji. Są to dwa rodzaje aktywności, które są ze sobą powiązane, ale nie można ich utożsamiać. Pierwszy typ aktywności składa się z faz, których wspólnym celem jest powstanie wytworu. Kolejne fazy dotyczą procesu społecznej oceny oraz instytucjonalizacji (lub odrzucenia). W tym sensie można także mówić o fazie kreatywnej oraz fazie innowacyjnej. Całość procesu ma charakter socjohistoryczny¹⁴³, co oznacza, że proces ten rozgrywa się w określonym środowisku i określonym czasie. Model nie jest linearny. Można powracać do faz wcześniejszych, gdy na którymś etapie wymagana staje się korekta. Twórcy zaangażowani w dany projekt mogą zatem poszerzać swoją wiedzę i kompetencje, dzięki uwagom ze strony innych aktorów; mogą też dostrzegać problemy, których wcześniej nie byli świadomi¹⁴⁴.

W fazie I aktor doświadcza problemu, wyzwania, nacisków społecznych, politycznych, ekonomicznych lub też uświadamia sobie określone (własne) potrzeby, może też kierować się ciekawością¹⁴⁵. Jest to pierwszy krok, inspirujący aktora do podjęcia twórczych działań. Szerokie ujęcie przyczyn lub motywów podjęcia twórczych działań pokazuje, że mogą to być zarówno czynniki osobowościowe (jednostkowe), jak i środowiskowe (dostrzeżenie istotnego problemu w wymiarze społecznym).

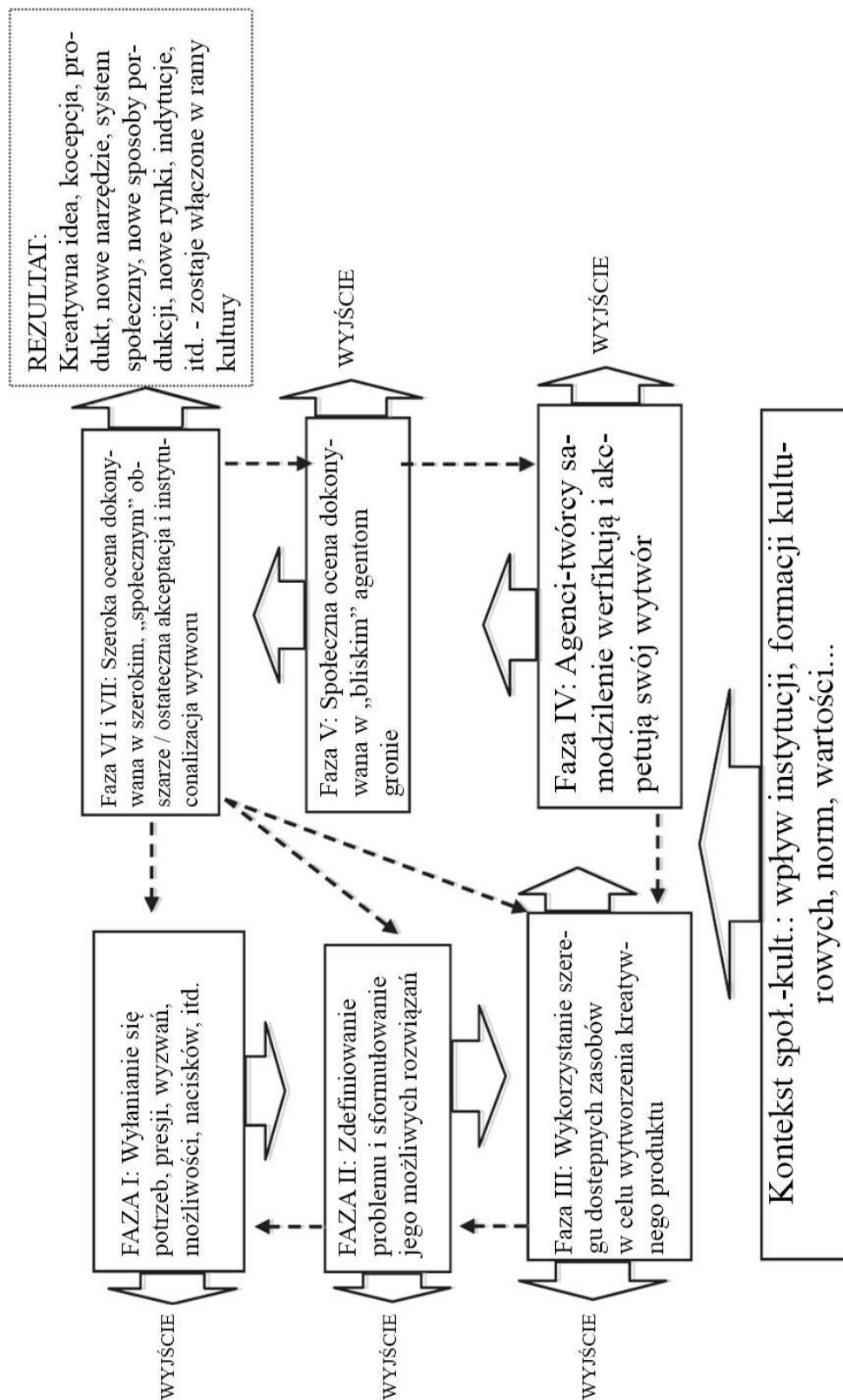
W fazie II aktor dokonuje szczegółowych analiz potrzeb i definiuje problem, starając się wyznaczyć jego ramy. Formułuje także możliwe sposoby jego rozwiązania. Warto zauważyć, że w fazie tej nacisk kładzie się na psychologiczne, poznawcze predyspozycje aktora, które decydują o tym, na ile dany problem zostanie zrozumiany oraz jak dokładne

¹⁴³ Por. ciż, „The sociology of creativity: PART III”, 2016, 16.

¹⁴⁴ Por. ciż, „The Sociology of Creativity: PART II”, 282.

¹⁴⁵ Por. ciż, „The sociology of creativity: Part I”, 2015, 194.

rozwiązanie będzie sformułowane. Poziom uszczegółowienia celów wpływa na możliwość rozpoznania niezbędnych do twórczego działania narzędzi, co przekłada się na możliwość osiągnięcia sukcesu. Zbyt ogólne sformułowanie celu może skutkować niedoszacowaniem kosztów, co z kolei może utrudnić lub uniemożliwić osiągnięcie założonego rezultatu.



Rys. 4. Przebieg faz aktywności kreatywnej w wymiarze indywidualnym i społecznym

W fazie III aktor stara się uruchomić dostępne mu zasoby (np. finansowe, materia-
łowe, narzędziowe), kluczowe dla wytworzenia produktu. Część z zasobów, takich jak

wiedza, może być niedostępna. W koncepcji Csíkszentmihályiego twórca nieposiadający odpowiedniej wiedzy nie będzie w stanie wnieść kreatywnego wkładu. W tym kontekście ujawniają się zalety socjologicznego ujęcia tego mechanizmu: Burns, Machado i Crote zauważają, że wiedza także może stanowić określony zasób, którego nośnikiem jest jednostka. Dysponując odpowiednim zapleczem finansowym, można zatrudnić osoby posiadające odpowiednią wiedzę¹⁴⁶. Braki aktora (np. w zakresie wiedzy) można zniwelować innymi elementami. Biorąc pod uwagę złożoność powstających obecnie wytworów, często by odnieść sukces, niezbędne staje się tworzenie złożonych zespołów, gdy do realizacji projektu niezbędna jest równocześnie wiedza techniczna, projektowa, inżynierska, ekonomiczna, prawna.

Nie jest możliwe, by jeden twórca posiadał kompetencje we wszystkich istotnych obszarach, szczególnie współcześnie, gdy powstające projekty stają się coraz bardziej złożone oraz zależne od wielu innych czynników (np. ekonomicznych lub politycznych). W zespołach składających się z różnych twórców każda osoba może być motywowana innymi czynnikami, jak też prezentować inne przekonania i wartości – co może prowadzić do konfliktów¹⁴⁷, ale też powiększać twórczy potencjał zespołu. Kluczem do efektywnej kreatywności w takim otoczeniu ma być odpowiednie zarządzanie zespołem. Burns, Machado i Corte podkreślają też, że w trakcie działalności zespołu mogą się ujawnić dodatkowe twórcze możliwości, wcześniej nierozpoznane i nieintendowane. Przykładowo, gdy wykształca się nowy obszar badań, może też wykształcić się odrębny charakter i tożsamość naukowa, nowy język i terminologia, mogą też powstać nowe instytucje powiązane z nowym obszarem naukowym.

Pewne wątpliwości rodzą się w odniesieniu do relacji pomiędzy fazą II i III. Jeśli się zgodzimy, że jednym z zasobów jest wiedza (faza III), to jest ona niezbędna nie tylko w procesie generowania produktu, lecz także w zakresie definiowania problemu i formułowania możliwych rozwiązań. Kierowca, który nie dysponuje specjalistyczną wiedzą na temat budowy samochodów, może dostrzegać problem sterowności lub komfortu jazdy, ale jest mało prawdopodobne, by bez specjalistycznej wiedzy był w stanie zaproponować rozwiązanie (faza II), a tym bardziej spróbować je wdrożyć (faza III).

We wszystkich fazach istotną rolę pełni motywacja aktora. Dostrzeżenie problemu nie oznacza jeszcze, że aktor podejmie się jego rozwiązania. Jeśli jednak się na to zdecy-

¹⁴⁶ Por. ciż, „The sociology of creativity: PART III”, 2016, 16.

¹⁴⁷ Por. ciż, „The Sociology of Creativity: PART II”, 283.

duje, od odpowiedniej motywacji będzie zależało, ile zaangażowania poświęci, by problem zrozumieć, by sformułować jego rozwiązanie i poszukać narzędzi niezbędnych do realizacji celu. W tym kontekście znaczenie motywacji stanowi istotny czynnik decydujący o rezultatach (rolę tego czynnika mocno akcentowała także Amabile¹⁴⁸).

Każda twórcza działalność wiąże się z koniecznością zdobycia innych zasobów. Tak jak konstrukcja wynalazku wymaga odpowiednich narzędzi, surowców oraz wiedzy i umiejętności lub pomocy ze strony techników, tak przetłumaczenie na język polski wybitnego dzieła filozoficznego napisanego w języku mandaryńskim wymaga znajomości tego języka, ewentualnie także uzyskania zgody od posiadacza praw autorskich, dysponowania odpowiednią ilością czasu (np. np. poprzez zmniejszenie wymiaru godzin dydaktycznych na uniwersytecie). Działalność twórcza podlega wpływom różnorodnych norm i instytucji, tworzących ramy dla takiego działania. Z tego względu tak istotne staje się jak najbardziej precyzyjne wyznaczenie celów. Faza III kończy się powstaniem wytworu oraz wieńczy (przy założeniu, że nie będą konieczne poprawki) proces twórczy.

Faza IV to proces weryfikacji i oceny wytworu. W przeciwieństwie do ujęcia Csíkszentmihályiego, pierwsza, wstępna ocena wytworu dokonywana jest przez samego aktora, tj. samego twórcę (twórców). Jako pierwszy, ma on możliwość refleksji nad własnym wytworem, weryfikując to, czy spełnia on jego oczekiwania i czy może go zaprezentować szerszemu gronu ekspertów. Twórcy muszą tutaj „wyjść” z dotychczasowej roli i przyjąć postawę krytyczną wobec własnej działalności. Uznając, że wytwór spełnia oczekiwania oraz cele sformułowane w fazie II, aktor przedstawia swój wytwór grupie ekspertów¹⁴⁹, którzy przeprowadzają jego pierwszą „zewnątrzną” weryfikację.

W fazie V ekspertami są najbliżsi współpracownicy aktorów, którzy jednak nie byli zaangażowani w projekt. Także w fazie tej mogą zachodzić konflikty interesów, gdyż określony produkt może powodować przekształcenia w obszarze, w którym powstaje i godzić w interesy innych grup. Co za tym idzie, inni istotni dla danego obszaru aktorzy mogą zwalczać daną twórczość. Według Burnsa, Machado i Corte, bardziej „bezpieczne” jest tworzenie nowych obszarów, które dopiero muszą uzyskać swoją instytucjonalną formę¹⁵⁰, niż przekształcanie obszarów już istniejących. Taka kreatywność może być również istotna z punktu widzenia realizacji interesów i potrzeb społecznych, np. tworzenie nowych form pracy. Takie rozstrzygnięcie jest zasadne, o ile ów nowy obszar nie

¹⁴⁸ Amabile, *Creativity in Context*, 107.

¹⁴⁹ Por. Burns, Corte i Machado, „The sociology of creativity: Part I”, 2015, 195.

¹⁵⁰ Ciż, „The sociology of creativity: PART III”, 2016, 17.

generuje konfliktu z już istniejącymi. Przykładowo, pojawienie się zapotrzebowania na zdjęcia wykonywane dronami nie sprawiło, że „tradycyjna” fotografia straciła na znaczeniu. Uzyskanie akceptacji wśród bliskich ekspertów pozwala na zaprezentowanie wytworu „szerszemu” gronu przynależącemu do danego obszaru, do którego zaliczyć można nie tylko ekspertów, ale też np. użytkowników odnośnych wynalazków lub odbiorców sztuki. Odbywa się to w fazie VI. Stanowisko Burnsa, Machado i Corte może zostać uzupełnione, gdyż możliwe jest przyjęcie sytuacji, w której określony wytwór zostaje odrzucony przez ekspertów, lecz zaakceptowany przez konsumentów/odbiorców. Można przyjąć wystąpienie sytuacji, w której eksperci dążyliby do zachowania w niezmienionym stanie swojego obszaru, zaś konsumenci działaliby aktywnie w celu jej zmiany.

Akceptacja prowadzi do instytucjonalizacji wytworu, co stanowi ostatnią, VII fazę. Burns, Machado i Corte podkreślają jednak znaczenie faktu, że weryfikacja wytworu zachodzi „nieustannie” w historii. Często zdarza się, że rozpoznanie wszystkich cech i właściwości wymaga znacznej ilości czasu. Skutkiem tego negatywne efekty danego wytworu mogą zostać rozpoznane dopiero po długim czasie (np. aktualny problem zanieczyszczenia przyrody plastikiem), co może skutkować późniejszym odrzuceniem wytworu po jego wcześniejsze akceptacji.

W procesie weryfikacji w grę wchodzi nie tylko ocena wytworu, lecz także interesy osób, przynależących do danego obszaru, których celem jest często utrzymanie status quo¹⁵¹. Istniejące już branże lub sektory posiadają swoje narzędzia lobbystyczne, własne związki zawodowe oraz powiązane z nimi obszary, np. produkcji, zależne od ich funkcjonowania. Ponadto, nie bez znaczenia pozostają oddziaływania polityczne, w ramach których możliwe staje się zablokowanie wdrożenia jakiegoś wytworu (np. odpowiednimi ustawami). Wszelkie zmiany naruszają istniejącą równowagę, np. jak pojawienie się rynku energii odnawialnej uderzyło w istniejące już firmy, szczególności wytwarzające energię elektryczną z węgla. Podobna rywalizacja może zachodzić pomiędzy producentami samochodów napędzanych silnikami spalinowymi a producentami samochodów zasilanych energią elektryczną. Tu z kolei dostrzec można trend dostosowywania się firm, czego dowodzić może konstrukcja samochodów hybrydowych, co może być następstwem zarówno większej elastyczności tej branży, jak i posiadaniem odpowiedniego zaplecza do stworzenia nowych typów pojazdów.

¹⁵¹ Por. tamże, 17.

Burns, Machado i Corte wyróżniają różne skale innowacji – od niskiej do rewolucyjnej. W przypadku innowacji o niskiej skali, ryzyko ich odrzucenia jest także niskie, gdyż tego rodzaju wytworu nie zmuszają do wprowadzania istotnych przekształceń w ramach funkcjonującego systemu. „Działania związane z innowacją mogą w różnym stopniu wpisywać się w kontekst ustalonych systemów produkcyjnych i dystrybucyjnych. Zazwyczaj, gdy innowacja jest tego samego ogólnego rodzaju jak podmiot (lub podmioty) o ustalonej już pozycji rynkowej; jej wprowadzenie pociąga za sobą jedynie konieczność drobnych modyfikacji lub niewielkiego dostosowania do niej istniejących systemów lub też dostosowanie innowacji do funkcjonującego systemu. Niepewność i ryzyko związane z jej wprowadzeniem będzie prawdopodobnie minimalne”¹⁵². Z większym ryzykiem wiąże się inny wariant – gdy powstała na jednym obszarze innowacja wymusza istotne przekształcenia wielu innych obszarów, tj. gdy innowacja może prowadzić do istotnych zmian w obrębie całej kultury. „Im bardziej innowacja radykalnie odbiega od konwencjonalnych wzorców i praktyk lub im bardziej jej wprowadzenie wymaga znacznej restrukturyzacji istniejących systemów społecznych w zakresie produkcji, dystrybucji i użytkowania, tym większe prawdopodobieństwo wywołania przez nią sprzeciwu ze strony partykularnych interesów w istniejących systemach oraz tym większy poziom niepewności w procesie akceptacji i instytucjonalizacji. Chociaż mogą pojawić się próby przeprojektowania i dostosowania innowacji w celu łatwiejszego dopasowania jej do istniejących rozwiązań, często istnieją techniczne, ekonomiczne i społeczno-polityczne lub prawne ograniczenia takiej restrukturyzacji”¹⁵³.

W tej perspektywie ujawnia się założenie leżące u podstaw ASD, a mianowicie pluralizm grup społecznych i różnorodności ich interesów. Aktywność grup i ich chęć realizacji określonych celów wpływa na stabilność całego systemu. W swej aktywności twórcy mogą niekiedy naruszać istniejący stan, a przez to mogą godzić w istniejące interesy innych grup. Radykalne zmiany inicjowane przez twórców wymagają często, by

¹⁵² „The activities associated with an innovation may to varying degrees fit into the context of established production-distribution-use systems. Typically, when an innovation is of the same general type as an established entity (or entities), its introduction entails no more than a modification or adaptation of the existing systems or of the innovation itself. The uncertainties and risks of introduction are likely to be minimal”. Tamże, 19.

¹⁵³ „The more an innovation radically departs from conventional patterns and practices, or the more its introduction requires substantial restructuring of existing social systems for production, distribution and use, the more opposition it is likely to generate from vested interests in the established systems, and the greater the level of uncertainty in the acceptance and institutionalization process. Although there may be attempts to redesign and adapt the innovation to enable it to fit more easily into existing arrangements, there are often technical, economic, and sociopolitical or legal limits to such restructuring”. Tamże, 22.

twórcy ci tworzyli także nowe grupy interesów, w ramach których będą działali zarówno aktorzy-twórcy, mający na celu wdrożenie własnego produktu, jak i aktorzy przynależący do obszarów, dla których wdrożenie innowacji będzie korzystne.

Burns, Machado i Corte są świadomi, że sformułowany przez nich model ma za zadanie jedynie przybliżyć nas do zrozumienia procesu innowacyjnego oraz do rozpoznania przyczyn sukcesu lub porażki danej inicjatywy. Z racji tego, że jest to model idealny, zastosowanie go w projekcie twórczym może ułatwić jego skuteczną realizację, jednakże nie pozwoli przewidzieć, czy rezultat danej aktywności uzyska akceptację¹⁵⁴. Model wskazuje na kluczowe dla procesu twórczego elementy, jednakże w praktyce stanowią one często, do pewnego stopnia, niewiadome – co także wynika z natury samej kreatywności¹⁵⁵. W przypadku analiz *ex ante*, model ten pozwala na uprawdopodobnienie, ale nie przesądza o sukcesie. „Niepewność występuje w stopniu minimalnym, gdy inicjatywa twórcza wiąże się z ograniczoną korektą lub dostosowaniem do istniejącego, funkcjonalnego stanu. Niepewność w najwyższym poziomie występuje natomiast wtedy, gdy innowator (lub innowatorzy) nie zna lub zna tylko pobieżnie element, który chce stworzyć lub odkryć; skutkiem tego nie będzie w stanie rozpoznać niezbędnych do działania materiałów i narzędzi, ani tego, co może być istotne z punktu widzenia wiedzy specjalistycznej, zdolności i zainteresowanych działaniem innych uczestników projektu”¹⁵⁶. Podobnie jak Joas, Burns, Machado i Corte uważają, że twórca nie jest w stanie kontrolować w pełni środowisko, w którym tworzy, co także wprowadza niewiadomą do jego działania.

Formułując swój model, Burns, Machado i Corte wykorzystali analizę *ex post* wybranych *case studies*, gdyż tego rodzaju perspektywa pozwala na rozpoznanie wszystkich istotnych sił społeczno-kulturowych, które mogą pojawiać się i zanikać w określonych fazach działania. W przypadku projektów twórczych, które będą dopiero podejmowane, dynamika społeczna, zmieniające się interesy poszczególnych aktorów, nieustanne zmiany ekonomiczne i polityczne stanowią siły, których twórcy nie są w stanie kontrolować. Dodatkowo, gdy uwzględnimy działania innych aktorów, jasne się staje, że w trakcie

¹⁵⁴ Tamże, 18.

¹⁵⁵ Por. tamże, 14, tabela I.

¹⁵⁶ „Uncertainty would be minimum if the innovative initiative entails a limited adjustment or adaptation to an established, functioning entity. On the other hand, the uncertainty is maximum if an innovator (or innovators) doesn't know, or knows only vaguely, the entity she wishes to construct or discover; one won't know relevant available materials and technologies, or what might be relevant expertise and capable and interested participants in the project”. Tamże, 18, przypis 11.

prac nad projektem X mogą zajść przekształcenia w danym obszarze za sprawą pojawienia się produktu Y, którego powstanie doprowadzi do zanegowania sensu istnienia X. Właśnie z racji dynamiczności rzeczywistości społeczno-kulturowej, a także systemowych konsekwencji zachodzących zmian, Burns, Machado i Corte mają świadomość, że wypracowany przez nich model ma charakter „teoretyczny” i nie musi mieć dokładnego zastosowania w realnych projektach.

Analizy Burnsa, Machado i Corte z wielu względów stanowią istotny krok w rozwoju socjologicznych badań nad kreatywnością. Po pierwsze, pokazują, że w obszarze socjologii można prowadzić refleksje nad czynnikiem, który od lat stanowił raczej przedmiot zainteresowania psychologów i filozofów. Po drugie, świadczą, że takie badania nie muszą stać w opozycji do obecnych ujęć oraz stanowisk pochodzących z innych obszarów. W ramach swych analiz zostawiają oni „wolne miejsce” zarówno dla „jednostkowych”, jak i dla systemowych badań psychologicznych nad kreatywnością, tj. badań dotyczących motywacji, kwestii wiedzy, procesu rozpoznawania problemu oraz formułowania jego rozwiązania. Czerpią oni także z systemowych ujęć dotyczących społecznego wymiaru kreatywności. Wymiar ten został przez nich rozwinięty i uzupełniony o mechanizmy wdrażania twórczości do systemu, a także skutków tego rodzaju działania – problem ten stanowił dotąd przedmiot badań socjologów, w tym socjologów kultury.

4. Twórcy jako istotna grupa społeczna

Na koniec tego rozdziału przedstawię teorie, które traktują o społecznej roli osób twórczych oraz ich znaczeniu dla dynamiki społecznych przemian. Udowodnienie znaczenia oraz roli osób wybitnych w historii wydaje się niepotrzebne. Na każdym z obszarów ludzkiej aktywności podtrzymywana jest pamięć o ich najważniejszych reprezentantach. Mamy też świadomość, że w historii działało znacznie więcej istotnych twórców, niż można usłyszeć na wykładach akademickich lub wyczytać w podręcznikach, które z racji swych ograniczeń, muszą dokonywać ich selekcji. Mniej znaczący twórcy często cechują się niższą rozpoznawalnością, gdyż ich osiągnięcia nie są uznawane za przełomowe dla rozwoju danego obszaru. Ich dokonania wciąż mogą być oceniane jako istotne, już nie w kontekście przekształceń całej kultury, lecz jakiegoś wybranego obszaru i wpływu, jaki oni na nim wywierają, również na kolejne pokolenia. Dobrze oddaje to

rozdzielenie, którym posługuje się Thomas Kuhn w stosunku do nauki¹⁵⁷, dzieląc ją na naukę normalną oraz rewolucje naukowe. Te ostatnie, choć mają charakter przełomowy, a ich twórcy często zapisują się w historii, nie byłyby możliwe bez rozwoju badań w ramach nauki normalnej. Warto tu podkreślić, że uprawianie nauki normalnej także wymaga pewnej dozy kreatywności, nawet jeśli jej rezultaty nie naruszają istniejącego paradygmatu, skutkiem czego akceptacja nowych teorii naukowych napotyka tu mniejszy opór. Tacy kreatywni naukowcy także mogą dokonywać zmian w świecie, lecz ich skala nie pozwala uznać ich za rewolucyjnych.

Powyżej zastosowane elementy egalitarnej koncepcji trzeba należycie rozumieć. Podtrzymuję bowiem pogląd, wyrażony jeszcze we *Wprowadzeniu*, o szczególnym znaczeniu wybitnych osób, które odgrywają kluczową rolę w rozwoju społecznym. Chcę jednak zwrócić uwagę na to, że perspektywa „wybitności” zmienia się; inna jest, gdy mówimy o „całej” kulturze, w ramach której rozpoznawalni i zapamiętywani są twórcy przynależący do różnych obszarów, a inna – gdy mamy szczegółową wiedzę na temat danego obszaru, która pozwala nam przyjąć bardziej precyzyjny i adekwatny stosunek do twórczości określonych osób. Ważne jest również, że perspektywa egalitarna w odniesieniu do roli osób kreatywnych w gospodarce pozwala zbudować interesującą perspektywę badawczą dotyczącą społecznego wymiaru kreatywności. Rozpoznajemy te osoby jako istotne „siły” zdolne do wprowadzania zmian w środowisku społeczno-kulturowym, mimo że ich konkretne osiągnięcia nie muszą wcale skutkować rewolucjami na wielką skalę. Według Runco, wzrost liczebności oraz znaczenia osób kreatywnych w świecie społecznym koreluje ze wzrostem nakierowanego na nie zainteresowania badawczego¹⁵⁸. Wzrost ich liczebności generuje nowe potrzeby i problemy, ale też prowadzi do konfliktów pomiędzy osobami kreatywnymi a osobami należącymi do innych, mniej kreatywnych grup, np. grup o nastawieniu konserwatywnym, negatywnie nastawionych do zmian społecznych. Historycznym przykładem takiej sytuacji był w okresie rewolucji przemysłowej konflikt pomiędzy właścicielami fabryk a luddystami. Mechanizacja produkcji pociągnęła za sobą negatywne skutki dla wykwalifikowanych rzemieślników, którzy otrzymywali mniejszą zapłatę za pracę. Także rozwój nauki, do którego przyczynia się wzrost liczby naukowców, a przejawiający się także w biomedycznych eksperymentach lub nowoczesnych procedurach medycznych (np. możliwości zapłodnienia *in vitro*) może generować konflikty pomiędzy naukowcami a konserwatywnymi osobami religijnymi.

¹⁵⁷ Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*.

¹⁵⁸ Por. Runco, *Creativity*, 172–74.

Z tego względu przedstawienie badań na temat roli i społecznego znaczenia kreatywnych osób jest w niniejszych rozważaniach potrzebne i uzasadnione. Tego typu analizy można bowiem traktować jako przykład alternatywnego ujęcia kreatywności w ramach postulowanej „socjologii kreatywności”. Jest jasne, że umieszczenia osób twórczych w ramach jednej, zwartej grupy (artyści, naukowcy, inżynierowie, biznesmeni itp.) i niejako pominięcie ich specyfiki oraz odmienności ich działalności może się spotkać z krytyką. Mimo to, będę się odwoływał do takich stanowisk, w których mówi się o takich ogólnych grupy, które spaja kreatywny sposób myślenia i działania. Już Simonton prowadził analizy nad cechami, które miałyby być wspólne dla wszystkich utalentowanych osób (lub dla ich większości)¹⁵⁹. „Michałowi Aniołowi bliżej jest ze względu na posiadane cechy intelektualne i emocjonalne do Galileusza czy Juliusza Cezara, niż do drugo- lub trzeciorzędnego artysty, który psuje sufit kaplicy czy kaleczy blok marmuru”¹⁶⁰.

4.1. Społeczna odrębność osób kreatywnych

Analizy dotyczące społecznej roli osób twórczych, a także ich miejsca w społeczeństwie podejmowane były już przez Floriana Znanieckiego. Jak pisze Jerzy Szacki, twórczość stanowiła punkt wyjścia w badaniach Znanieckiego¹⁶¹, co widoczne jest w jego badaniach filozoficznych i socjologicznych. Prowadził analizy tworzenia czy też, jak to określa – „stawania się” świata poprzez działalność człowieka. Był on zainteresowany także badaniami nad stanowiskami przyjmującymi historyczną zmienność i stałość – zestawiał je ze sobą i poddawał analizom porównawczym. Znaniecki wskazywał na „zależność człowieka, jako oddziałującego, poznającego i doświadczającego podmiotu, od przeszłości kulturalnej i kulturalnego otoczenia. Zależność ta nie zmniejsza się, lecz zwiększa z każdym krokiem naprzód w postępie umysłowym. (...) człowiek dzisiejszy jest zupełnie niezdolny do poznawania, a nawet postrzegania świata inaczej niż przez pryzmat kultury”¹⁶². Znaniecki dostrzega więc silny wpływ środowiska społeczno-kultu-

¹⁵⁹ Por. Simonton, *Genius, Creativity, and Leadership*, 43 i dalej.

¹⁶⁰ „Michelangelo is more the intellectual and emotional brother of, say, Galileo, or even Julius Caesar, than of some third-rate artist messing up a chapel ceiling or mutilating a block of marble”. Simonton, 42.

¹⁶¹ Por. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, 755.

¹⁶² Por. Florian Znaniecki, *Wstęp do socjologii* (Warszawa: PWN, 1988), 30.

rowego na działalność jednostek, a także na powiązaniu ich twórczych możliwości z osiągnięciami historycznymi. Jego kulturalistyczna filozofia, jak twierdzi Szacki, przeciwstawiana była zarówno idealizmowi, jak i naturalizmowi¹⁶³.

Jak pisałem, twórczość stanowiła istotny przedmiot badań Znanięckiego, także badań socjologicznych. W tym miejscu istotne są jego analizy dotyczące grup społecznych, a szczególnie wyróżnionej przez niego grupy ludzi-zboczeńców, wśród której występuje podgrupa, którą określilibyśmy mianem grypy osób kreatywnych, twórczych lub innowacyjnych, jak określa ich Beata Przyborowska¹⁶⁴. Jak twierdzi Anna Jawor, Znanięcki był jednym z prekursorów badań nad wpływem jednostek na system społeczny. „Znanięcki akcentował wpływ samych uczestników rzeczywistości społecznej na kształt naszego świata społecznego, bowiem »społeczeństwo« nie jest żadną zewnętrzną wobec badacza jednolitą całością”¹⁶⁵. Odróżniał przy tym „zboczeńców” od ludzi dobrze wychowanych, ludzi pracy i ludzi zabawy. Kategoria „zboczeńca”, którą posługiwał się Znanięcki, wskazywała na typową dla takich osób tendencję do kontestowania istniejących społecznych norm i przekonań. Dodatkowo Znanięcki dzielił ludzi-zboczeńców na podnormalnych i nadnormalnych¹⁶⁶, co pokazuje, że oba te typy charakteryzują się buntowniczością i negatywnym nastawieniem do norm i zasad społecznych środowiska, do którego należą. Nierzadko rodzi to konflikty między nimi a osobami „normalnymi”, którzy z racji swej liczebności mają znacznie więcej władzy i siły, pozwalającej im utrzymać istniejący ład społeczno-kulturowy i zwalczać godzące weń idee.

Warto jednak zatrzymać się przy kategorii „zboczeńców” oraz podziale na zboczeńców podnormalnych i nadnormalnych. Ludzie podnormalni różnią się od nadnormalnych tym, że ci pierwsi nie potrafią stosować się do norm systemów kulturalnych; nie wprowadzają także, jak twierdzi Znanięcki, nic nowego¹⁶⁷. Z racji niechęci do istniejącego ładu ich celem staje się jego „obalenie”, co przekłada się na negatywne postrzeganie ich przez pozostałych członków społeczeństwa. Ludzie nadnormalni cechują się tym, że ich buntowniczość przyjmuje charakter pozytywny, co przejawia się w postulowaniu

¹⁶³ Por. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, 757.

¹⁶⁴ Por. Beata Przyborowska, „Tożsamość w sytuacji innowacyjnej”, *Studia Edukacyjne*, 2015, 13.

¹⁶⁵ Por. Anna Jawor, „Czy Jezus był zboczeńcem? Nienormalni, którzy są prawodawcami świata, w koncepcji Floriana Znanięckiego”, *Adeptus*, nr 1 (2013): 42.

¹⁶⁶ Por. Florian Znanięcki, *Ludzie teraźniejsi a cywilizacja przyszłości* (Warszawa: PWN, 1974), 308–309.

¹⁶⁷ Por. Znanięcki, 308.

i formułowaniu przez nich nowych rozwiązań lub sposobów działania¹⁶⁸. Według Bereniki Dyczek, dodatkowa różnica między ludźmi podnormalnymi a nadnormalnymi polega na tym, że ci pierwsi buntują się wyłącznie wtedy, gdy odczuwają wsparcie innych kręgów lub wyobrażają sobie, że je mają. Ludzie nadnormalni buntują się natomiast, gdy wyznaczają sobie cel, do którego dążą¹⁶⁹. Cel jest nadrzędny wobec możliwości. Wyznacza on ramy działalności, które człowiek nadnormalny pragnie za wszelką cenę osiągnąć. Rozpoznają oni błędy i problemy w wybranych obszarach, proponując ich zmianę. Według Jawor, osoby nadnormalne możemy rozpoznać wtedy, gdy: a) wzbogacają twórczo system kulturowy; b) skuteczniej niż inni zespalają krąg społeczny we współdziałaniu, c) przekształcają wzór osobowy, przez co staje się on bogatszy lub doskonalszy wedle kryteriów danej cywilizacji, d) zmieniają czy udoskonalają dotychczasową, rutynową działalność¹⁷⁰.

Choć Znaniecki skupia się na analizie odrębności cech i charakteru wybranych grup społecznych, to jednak w jego badaniach można zauważyć takie mechanizmy, które są dostrzegalne także w innych koncepcjach dotyczących kreatywności, tj. konflikt między tym, co stare, a tym, co utrwalone, a także problem oceny społecznej aktywności twórczej. Warto zauważyć, że ludzie nadnormalni i podnormalni mają stałą skłonność do buntu. Buntować mogą się także ludzie „normalni”, choć ich bunt jest tymczasowy i szybko z niego rezygnują.

Znaniecki dostrzegł, że rezultat oceny aktywności człowieka „zbocheńca” wpływa także na zmianę jego statusu społecznego, co może być istotne z punktu widzenia badań socjologicznych. Warto ponownie podkreślić, że Znaniecki umieszcza osoby kreatywne, określane mianem ludzi „nadnormalnych”, w szerszej kategorii „zbocheńców”. Sugeruje przez to, że pomiędzy ludźmi nadnormalnymi a podnormalnymi istnieje tylko „cienka” granica. „Szersze środowiska nieraz długo nie mogą się zdecydować, czy człowieka zbaczającego z normalnej drogi uważać za geniusza lub za wariata. Gdy jednak decyzja zapadnie, zboczeniec zostaje zaliczony do dodatniego lub ujemnego typu”¹⁷¹.

Zdaniem Znanieckiego, każde z naruszeń norm w świecie stanowi przejaw buntu¹⁷². Bunt ten podlega jednak ocenie zewnętrznej, która ma na celu rozpoznanie, czy

¹⁶⁸ Por. tamże, 309.

¹⁶⁹ Por. Berenika Dyczek, „Tajemnica procesu tworzenia w świetle teorii Floriana Znanieckiego oraz Pierre’a Bourdieu”, *Fabryka Societatis*, nr 3 (2020): 242, <https://doi.org/10.34616/129174>

¹⁷⁰ Por. Jawor, „Czy Jezus był zbocheńcem?”, 45.

¹⁷¹ Znaniecki, *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości*, 313.

¹⁷² Por. tamże, 318.

„nienormalne” zachowania są zasadne i do przyjęcia, czy też należy je odrzucić. Znaniecki w swych analizach kładzie silny nacisk na znaczenie i charakter społeczno-kulturowy, uwzględnia mechanizmy oceny społecznej. Dostrzega także, że konkretne działanie stanowiące wyraz buntu, w jednej kulturze może być wartościowane negatywnie, a w innej kulturze pozytywnie¹⁷³. Człowiek zboczeniec zawsze jawi się jako osoba nieprzystająca do środowiska społeczno-kulturowego. Ocena jego odmienności (w formie jego aktywności) prowadzić może do jej odrzucenia i marginalizacji społecznej lub też do uchwycenia jej wartości i akceptacji. Jak twierdzi Dyczek, w koncepcji Znanieckiego możliwe są trzy rodzaje oceny zjawisk odstających od normy: a) pozytywna ocena nadnormalności; b) negatywna ocena nadnormalności; c) negatywna ocena podnormalności¹⁷⁴. Nadnormalne zachowania mogą być przyjęte lub odrzucone, zaś podnormalne – wyłącznie odrzucone. Zaproponowany podział pozornie stwarza problem związany z odróżnieniem odrzuconej działalności nadnormalnej od odrzuconej działalności podnormalnej. Jak twierdzi Dyczek, zasadność przyjęcia tego ujęcia wiąże się z możliwością oceny osób, które zostały już uznane za nadnormalne. Społeczeństwo może oczekiwać od nich kontynuowania swej nadnormalnej aktywności, która jednak może nie spełnić społecznych oczekiwań.

W przypadku akceptacji odmienności, można uznać, że taki człowiek zostaje „unormalniony”¹⁷⁵, tj. zaakceptowany przez społeczeństwo. „Oceniając go jako geniusza, nadaje mu się stanowisko czysto indywidualne, otoczone swoistym urokiem społecznym, i wymaga nadzwyczajnej twórczości; uważając go za wariata, zamyka się w domu obłąkanych”¹⁷⁶. Chociaż charakter danej osoby się nie zmienił, zmienił się sposób postrzegania tej osoby przez społeczeństwo. Znaniecki wskazuje, że cechy twórcy, które dla osób normalnych mogą być negatywne (indywidualność, buntowniczość, odstępstwa od obowiązujących norm), zostają zaakceptowane u danego twórcy jako konstytuujące jego tożsamość. Grupa staje się wobec niego bardziej otwarta i tolerancyjna, ze względu na wartość jaką on wnosi. Odmiennosc twórczych osób przestaje być postrzegana jako niebezpieczna, ujmuje się ją jako cechę nieodłączną od osób twórczych (mówi się np. o kimś: jest „odludkiem”, ale taka już natura genialnych pisarzy). Tego typu ocena pojawia się

¹⁷³ Por. tamże, 318.

¹⁷⁴ Por. Dyczek, „Tajemnica procesu tworzenia w świetle teorii Floriana Znanieckiego oraz Pierre’a Bourdieu”, 241.

¹⁷⁵ Por. Znaniecki, *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*, 312.

¹⁷⁶ Por. tamże, 314.

wyłącznie w przypadku rozpoznania potencjału twórczego i akceptacji czyjejs działalności. Oznacza to, że osoby buntownicze nie uzyskują „automatycznie akceptacji” swej odmienności, gdyż ich tolerowanie i akceptacja poprzedzone są oceną ich aktywności. Akceptację można traktować jako formę „nagrody” społecznej.

Akceptacja działalności danego twórcy skutkuje nie tylko uzyskaniem przez niego określonego statusu, lecz wytwarza także presję otoczenia, które oczekuje od twórcy, by kontynuował swą „odmienną” aktywność. Jeśli wynalazca oferuje nam jakiś przełomowy produkt, oczekujemy od niego kontynuowania tego typu twórczej działalności, co niekiedy musi się przерodzić w oczekiwany społecznie rezultat¹⁷⁷. Można tu więc mówić o procesie instytucjonalizacji i komercjalizacji twórczości. Działalność twórcza staje się przez to pożądana, a zmiany, choć burzą zastany porządek, stają się pożądane, jak i zracjonalizowane. Mechanizm ten dotyczy jednak konkretnych zmian (które uzyskały akceptację), a nie zmian w ogóle.

Warto także dodać, że według Znanieckiego nadnormalność, którą utożsamiam z działalnością kreatywną, jest „przekazywana” społecznie. Znaniecki stwierdza, że „każdy nadnormalny zboczeniec był pod wpływem osobowości innego nadnormalnego zboczeńca”¹⁷⁸.

Ludzie podnormalni buntują się, kontestując istniejący system; ten bunt wynika z ich charakteru. Można więc sądzić, że skłonność do buntu stanowi istotną cechę osobową wskazującą na skłonność do kontestowania norm, ale też skłonność do zmian. Aby ten bunt mógł być uznany za wartościowy, „zboczeniec” musi zostać ukształtowany przez człowieka nadnormalnego, który np. przekaże mu niezbędną do działań twórczych wiedzę lub umiejętności, czy nawet zachęci do kontestowania istniejącego stanu¹⁷⁹. Jak zauważa Jawor, kontakt ten nie musi być bezpośredni, wpływ zboczeńca może być także historyczny¹⁸⁰. W tej sytuacji jednak relacja pomiędzy wybitnym, nadnormalnym twórcą a jego adeptami może być modyfikowana społecznie, gdyż społeczeństwo może „unormalniać”, czyli zniekształcać obraz wybitnego, nadnormalnego twórcy.

Znaniecki dostrzegł oraz poddał charakterystyce osoby twórcze, których działalność, z punktu widzenia społeczeństwa, określał jako bunt wobec istniejącej rzeczywi-

¹⁷⁷ Wpływ presji i spodziewanej oceny na twórczość analizowany był np. przez Amabile. Por. Amabile, *Creativity in Context*.

¹⁷⁸ Znaniecki, *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*, 331.

¹⁷⁹ Por. Znaniecki, 331–32.

¹⁸⁰ Por. Jawor, „Czy Jezus był zboczeńcem?”, 49.

stości. Bunt ten może być odrzucony lub zaakceptowany społecznie. Tym samym, Znanieckiego można uznać socjologa, który przyjmował społeczną perspektywę kreatywności.

4.2. Sfera gospodarcza jako szczególny obszar zapotrzebowania na kreatywność

Zgodnie z koncepcją Znanieckiego, osoby kreatywne nie były liczne na przestrzeni wieków – stanowiły raczej wyjątki w poszczególnych społeczeństwach. Kreatywność wymaga koincydencji szeregu czynników osobowościowych (motywacja, talent, inteligencja, pracowitość itd.) i środowiskowych, które kształtują i umożliwiają aktywność twórczą predysponowanych do niej osób. Pogląd o takiej koincydencji, choć w kontekście innej problematyki był już formułowany wcześniej. Według szwajcarskiego historyka z XIX wieku – Jacoba Burckhardta, rozwój historyczny odbywa się poprzez kryzysy. Te przewyciężyć mogą jedynie wybitne jednostki. Przeciętni ludzie nie kontestują kryzysów, poddają się im. Pojawienie się wybitnych jednostek, jak pisze Zbigniew Kuderowicz, jest warunkiem *sine qua non* zmian społecznych według filozofii historii formułowanej przez Burckhardta¹⁸¹. O wybitności jednostki decyduje zarówno jej funkcja historyczna, jak i właściwości psychiczne. Stanowisku to akcentuje więc zarówno wymiar jednostkowy, jak i społeczny. Splot okoliczności historycznych w połączeniu z osobowościowymi cechami wybitnej jednostki skutkuje pojawianiem się znaczących przemian społeczno-kulturowych, np. tym, że kryzysy rozwijają się i destrukują istniejący układ lub też zostają zażegane¹⁸².

Historycznie sposób postrzegania kreatywności zmienia się. Jak pisałem we *Wprowadzeniu*, współcześnie kreatywność stała się cechą, której coraz częściej pracodawcy oczekują od pracowników; to rezultat zachodzących obecnie transformacji w gospodarce, która zmierza wyraźnie w stronę gospodarki kreatywnej. Jest to forma gospodarki, w ramach której podstawowym zasobem nie jest już kapitał czy surowce naturalne, ale wiedza i predyspozycje do generowania nowości.

¹⁸¹ Por. Zbigniew Kuderowicz, *Filozofia dziejów* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983), 207.

¹⁸² Por. tamże, 208.

Powiązanie pracy z kreatywnością analizował m.in. Schulz¹⁸³. Ponieważ jego stanowisko było już w tej pracy analizowane (w odniesieniu do innych aspektów), sądzę, że zasadne będzie także przedstawienie jego refleksji na temat relacji między pracą a kreatywnością; pozwoli to na pełniejsze przedstawienie jego stanowiska. Schulz przeprowadził na ten temat szczegółowe, rozbudowane analizy; w tym miejscu przedstawię tylko wyłaniające się z nich wnioski.

Według Schulza, pracę długo przeciwstawiano twórczości, gdyż w pracy widziano aktywność, której celem jest głównie zapewnienie środków do życia¹⁸⁴, nie zaś rozwój i przekształcanie rzeczywistości. Praca miała charakter powtarzalny, częstokroć wymagała także wysiłku fizycznego, w odróżnieniu od kreatywności, łączonej z wysiłkiem umysłowym, a także z niepowtarzalnością. Praca miała również posiadać charakter instrumentalny, w odróżnieniu od „tradycyjnie” ujmowanej twórczości¹⁸⁵. „Sytuacją generującą zachowania twórcze – pisze Schulz – nie jest sytuacja zadaniowa, tzn. świadomy zamiar wytworzenia produktu (...), lecz raczej określone trudności praktyczne, konieczność znalezienia nowych dróg i metod działania w odmiennych okolicznościach”¹⁸⁶. Jak twierdzi Schulz, w nowoczesnej gospodarce powinniśmy mówić nie o pracy twórczej, którą rozumie jako specyficzny, wąsko dostępny i specjalistyczny rodzaj działalności, lecz o twórczej pracy. Odwrócenie terminów ma na celu wskazanie na to, że obecnie każdy rodzaj pracy wymaga kreatywności¹⁸⁷.

Refleksje na temat pracy formułował szereg innych myślicieli. Warto tu odnieść się do rozważań Fryderyka Engelsa oraz Jana Pawła II, które analizowałem już wcześniej w artykule *Przyszłość pracy ludzkiej w czasach automatyzacji*¹⁸⁸. Wybór tych dwóch autorów był podyktowany zasadniczą odmiennością ich pozycji teoretycznych i filozoficznych, choć zarazem da się w ich myśli znaleźć również pewne podobieństwa. Ich kluczową obserwacją było to, że poprzez pracę człowiek zmienia rzeczywistość. Engels odróżnia człowieka od zwierzęcia, gdyż zwierzę ma jedynie egzystować razem z przyrodą,

¹⁸³ Por. Schulz, *Twórczość*, 115–16.

¹⁸⁴ Por. Mieczysław Krąpiec, „Praca”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* (Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2011), <http://ptta.pl/pef/pdf/p/praca.pdf>

¹⁸⁵ Tego typu stanowisko może wzbudzać wątpliwości, gdy się uwzględni instrumentalny charakter wytworów (rezultatów) działalności twórczej. Ujęcie to jest akceptowalne, jeśli przyjmie się humanistyczną perspektywę twórczości, widząc ją jako mechanizm samorealizacji człowieka, pomijając rolę wytworu. Inną możliwą obroną odróżnienia pracy od twórczości to uznanie, że o ile praca w „małej skali” nie zmienia istotnie rzeczywistości społeczno-kulturowej, tak istotą twórczości są właśnie przekształcenia w tym obszarze.

¹⁸⁶ Schulz, *Twórczość*, 74.

¹⁸⁷ Tamże, 166.

¹⁸⁸ Szymański, „Przyszłość pracy ludzkiej w czasach automatyzacji”.

podczas gdy człowiek ma ją opanowywać oraz przekształcać¹⁸⁹. Podobne stanowisko zajmuje Jan Paweł II; we wspomnianym artykule pisałem o tym następująco: „Choć nie zostało to wyrażone wprost, co podkreśla Jan Paweł II to jednak słowa mówiące o uczynieniu Ziemi poddanej [Rdz 1, 28 – K. Sz.] sugerują, iż musi to dokonać się przez pewnego rodzaju aktywność ludzką. Ziemia nie została dana człowiekowi jako »gotowy produkt«, lecz jako »materiał«, na którym trzeba pracować”¹⁹⁰. Obaj myśliciele widzą więc w człowieku twórcę, którego rolą jest jego przekształcanie świata. Nie dzielą więc pracy na twórczą i odtwórczą, lecz w każdym rodzaju aktywności dostrzegają twórczą sprawczość, przez którą człowiek aktualizuje swoje człowieczeństwo.

W artykule tym analizowałem także kwestię prognozowanego wzrostu zapotrzebowania na kreatywność ludzką w kontekście przekształceń pracy. Zgodnie z przewidywaniami zawartymi w raporcie „Future of Jobs” World Economic Forum z 2016 roku, głównym nośnikiem zmian w obszarze pracy są zmiany socjoekonomiczne oraz techniczne¹⁹¹. Pierwszy typ zmian obejmuje przekształcenia „natury pracy”: wzrost jej elastyczności, pojawienie się nowej klasy średniej w państwach rozwijających się, zmiany świadomości konsumentów związane z problemami zmian klimatu oraz zmiany dotyczące dostępu do surowców naturalnych. W sferze technicznej przemiany są związane z takimi czynnikami jak: rozwój mobilnego Internetu, powstawanie tzw. chmur (bazy danych, które funkcjonują na ogólnodostępnych serwerach), powiększanie się mocy obliczeniowej procesorów, rozwój „inteligentnych maszyn” oraz powstanie nowych źródeł energii. Warto dodać, że przemiany mają być tak głębokie i znaczące, że według autorów raportu 65% dzieci, które dopiero zaczną, lub dopiero zaczęły naukę, będą wykonywać pracę która obecnie jeszcze nawet nie istnieje¹⁹².

Procesy te znacząco wpłyną na przekształcenia pracy i pojawienie się zapotrzebowania na nowy typ pracownika. Jak pisałem we wspomnianym artykule: „W epoce cyfrowego i opartego na robotyce rynku pracy (co według raportu ma nastąpić w okolicach 2020 roku) [nie uwzględniono w nim pojawienia się ewentualnych kryzysów, np. kryzys ekonomiczny spowodowany pandemią SARS-COV-2 – K. Sz.], najważniejszymi umie-

¹⁸⁹ Friedrich Engels, „Rola pracy w procesie ucłowieczenia małpy”, w: *Dialektyka przyrody*, tłum. Tadeusz Zabłudowski (Warszawa: Książka i Wiedza, 1952), 183.

¹⁹⁰ Szymański, „Przyszłość pracy ludzkiej w czasach automatyzacji”, 92.

¹⁹¹ World Economic Forum, *The future of jobs: employment, skills and workforce strategy for the fourth industrial revolution*, 8.

¹⁹² World Economic Forum, 3.

jętnościami wskazywanymi przez przyszłych pracodawców mają być właśnie umiejętności kognitywne (rozwiązywanie problemów, umiejętność kreatywnego myślenia), umiejętności społeczne (praca w grupie, wymiana idei), czy umiejętności procesowe (podejmowanie decyzji, umiejętność analizy danych). Tendencja ta pokazuje, że o ile umiejętności techniczne będą w coraz mniejszym stopniu wymagane w pracy ludzkiej, ponieważ będą zastępowane przez technikę, to umiejętności społeczne oraz humanistyczne, które są wyłączną domeną człowieka (prawdopodobnie do momentu powstania zaawansowanej Sztucznej Inteligencji) staną się najbardziej istotnymi czynnikami i umiejętnościami, jeśli chodzi o przyszłych pracowników. Wynikać to będzie z tego, że osoby z tego rodzaju umiejętnościami w z znacznie lepszym stopniu przystosowują się do zmian i są bardziej elastyczne na rynku pracy. Biorąc pod uwagę, że wiele zawodów dopiero powstanie, to właśnie umiejętności myślenia oraz uczenia się stanowiąc będą jedne z najważniejszych umiejętności przyszłych osób na rynku pracy”¹⁹³.

Kreatywna ludzka aktywność zrodziła szereg przekształceń w wielu istotnych dla człowieka obszarach: w gospodarce, nauce i technice, edukacji, sztuce. Niektóre z tych przemian były tak głębokie i znaczące, że określamy je mianem rewolucji. Przemiany te polegały nie tylko na tworzeniu nowych wynalazków czy formułowaniu nowych idei naukowych, ale były też wyrazem zmieniających się potrzeb i wartości społecznych. Możemy wyróżnić np. rewolucje przemysłowe, rewolucje rolne (brytyjska i szkocka), rewolucje naukowe, rewolucje społeczne (rewolucja seksualna), polityczne (Solidarność). Współcześnie mówi się o początkach kolejnej rewolucji zachodzącej na polu gospodarki i produkcji, a także techniki i nauki, przez co używa się tu określenia *gospodarka 4.0*. Gospodarka 4.0 to wynik rozwoju cyfryzacji czy Internetu rzeczy (*Internet of Things*), komputerów, sztucznej inteligencji. Przełoży się ma to na szereg zmian w procesach produkcji, jak decentralizacja ośrodków podejmowania decyzji związanych z produkcją, nadzór sztucznej inteligencji nad procesami produkcji, indywidualizacja produkcji (spełnianie w większym stopniu potrzeb konsumenta) oraz transportu produktów¹⁹⁴.

Tego typu przemiany stanowiły przedmiot wielu badań w różnych dziedzinach i dyscyplinach nauki¹⁹⁵. Nie sposób przywołać wszystkie teorie analizujące te procesy;

¹⁹³ Szymański, „Przyszłość pracy ludzkiej w czasach automatyzacji”, 100.

¹⁹⁴ Heiner Lasi i in., „Industry 4.0”, *Bus Inf Syst Eng Business & Information Systems Engineering* 6, nr 4 (2014): 240, <https://doi.org/10.1007/s12599-014-0334-4>.

¹⁹⁵ Por. Toffler, *Trzecia fala*; Schulz, *Twórczość*, 104–46; Thomas Parke Hughes, *Human-Built World. How to Think about Technology and Culture* (London: University of Chicago Press, 2005).

dlatego w kontekście analiz nad rolą kreatywnych osób w obszarze pracy, ograniczę rozważania do kilku istotnych elementów, które można uznać za kluczowe w kontekście postrzegania kreatywności: przekształcenia w sferze produkcji, zapotrzebowanie na nowe wytwory oraz pojawienie się narzędzi umożliwiających tego rodzaju aktywność. Świadomość tego, że technika wpływa na przekształcenia pracy ludzkiej, istniała od dawna. Rozwój techniki, powstawanie nowych narzędzi i zastosowań przekładały się na powstawanie nowych form pracy. W kontekście problematyki niniejszej dysertacji, najistotniejsze było przejście od gospodarki przemysłowej do gospodarki usługowej; przejście to analizował m.in. Alvin Toffler¹⁹⁶. U źródeł nowej gospodarki stoi wiele różnych wytworów i procesów. Skupię się tylko na jednym z nich, tj. na procesie informatyzacji i cyfryzacji. Powstanie komputerów osobistych oraz Internetu niezaprzeczalnie wpłynęło na znaczące (a może i rewolucyjne) przekształcenia w obrębie pracy ludzkiej. Narzędzia cyfrowe, aplikacje, programy odgrywają współcześnie coraz bardziej istotną rolę, nie tylko w rozwoju i przekształceniach dokonujących się w skali globalnej, ale także w wymiarze codziennego życia „zwykłych” ludzi. Większość firm typu start-up w Polsce, łączonych zazwyczaj z branżą kreatywną, zajmuje się wykorzystaniem i tworzeniem elementów cyfrowych: aplikacji mobilnych, handlem elektronicznym (e-Commerce) oraz usługami internetowymi (Web Service)¹⁹⁷. Tego rodzaju „produkcja” nie wymaga surowców. Kluczowy staje się w tym przypadku kapitał ludzki, w tym posiadana wiedza¹⁹⁸. Współczesna gospodarka to gospodarka kreatywna¹⁹⁹, zaś u jej podstaw leży ekonomiczne wykorzystywanie dóbr kulturowych (np. jako form inspiracji do aktywności twórczej) oraz wykorzystanie potencjału kreatywnego pracowników.

Przejście do takiej gospodarki nie dokonałoby się, gdyby nie pojawiło się zapotrzebowanie na nowe formy i produkty²⁰⁰. Przejawia się to zarówno w obszarze przemysłu/firm, których celem nierzadko jest zmniejszanie kosztów produkcji, co możliwe jest

¹⁹⁶ Toffler, *Trzecia fala*, 223; Marcin Gryczka, „W kwestii rozwoju sektora kreatywnego i sposobów jego finansowania”, *Studia i Prace Wydziału Nauk Ekonomicznych i Zarządzania.*, 2015, 215–16.

¹⁹⁷ Agnieszka Skala, Eliza Kruczkowska, i Magdalena A. Olczak, *Polskie startupy: raport 2015* (Warszawa: Fundacja Startup Poland, 2015), 17.

¹⁹⁸ Richard L. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej: oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, tłum. Tomasz Krzyżanowski i Michał Penkala (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2010), 28.

¹⁹⁹ Por. Gryczka, „W kwestii rozwoju sektora kreatywnego i sposobów jego finansowania”, 214.

²⁰⁰ Przyczyny wykształcenia się społecznego zapotrzebowania na zmiany i nowe formy, w szczególności techniczne, mogłyby stanowić przedmiot osobnej refleksji. Przepuszczalnie, wynika to ze sposobu skrajnie pozytywnego wartościowania techniki i nauki w naszym kręgu kulturowym. Jeżeli rozwój naukowo-techniczny prowadzi do poprawy warunków ludzkiego życia, to pojawiające się kolejne wytwory podtrzymują i realizują ten proces poprawy. Ideologizowanie techniki analizował chociażby Neil Postman.

poprzez wykorzystanie najnowszych osiągnięć technicznych – począwszy od wykorzystania linii produkcyjnych aż po robotyzację i automatyzację procesu produkcyjnego, ale także techniczną optymalizację ów procesu, np. oszczędność czasu. Zapotrzebowanie na nowość występuje także wśród konsumentów, którzy oczekują produktów coraz bardziej zaawansowanych co do funkcji i możliwości (np., większa moc obliczeniowa komputerów, lepsze osiągi i mniejsze spalanie w przypadku samochodów), co skłania do nieustannego ulepszania istniejących już wytworów lub zastępowania ich nowymi. Cała ta działalność nie pozostaje bez znaczenia dla przekształceń w kulturze. Mnogość oraz tempo przekształceń oraz pojawianie się nowych form sprawiają, że niektórzy teoretycy zaczynają mówić o procesie „przyspieszenia kulturowego”²⁰¹. Stanowi on właśnie wynik wzrastającej aktywności osób twórczych. Ponadto, jako że wiele z powstających wytworów prowadzi do powstawania kolejnych problemów, wymusza to tworzenie kolejnych nowych form, przez co odnosimy wrażenie „przyspieszenia”.

Zapotrzebowanie na zmiany stanowi także szansę dla młodych, zdolnych i wykształconych twórców, np. informatyków (zapotrzebowanie na ich działalność występuje chociażby w takich firmach jak Google LLC czy Facebook, Inc.), jak i dla inwestorów na osiągnięcie wysokich zysków. Jest to także działalność, której znaczenie dostrzegane jest przez różnych inwestorów, nie tylko prywatnych, ale również przez rządy i instytucje. Dowodem tego mogą być takie programy, jak Startupy w Pałacu²⁰² czy Startup Europe²⁰³. Wsparcie udzielane jest także przez inwestorów lub firmy i korporacje w ramach tzw.

Por. Neil Postman, *Technopol: triumf techniki nad kulturą*, tłum. Anna Tanalska-Dulęba (Warszawa: Warszawskie Wydaw. Literackie Muza, 2004), 91 i dalej. Schulz wydaje się udzielać podobnej odpowiedzi. Jego zdaniem, współcześnie twórcy nie tylko pomnażają kulturę, ale są także samoświadomi swojej działalności. Prowadzi to do powstania ideologii gloryfikującej twórczość. Podstawą tej ideologii stanowi przekonanie, że „twórczość jest wartością samoistną; że wystarcza sama sobie, że stanowi cel w sobie”. Nowość w tym przypadku jest wartością nadrzędną. Z pola widzenia znika użyteczność, a także pytanie o sens tworzenia określonych wytworów. Schulz, *Twórczość*, 99. Innej odpowiedzi udziela Toffler, wskazując na znaczenie idei postępu oraz łączonego z nią ewolucjonizmu. Rozwój biologiczny prowadzi do powstania oraz dominacji gatunków najlepiej rozwiniętych; podobny mechanizm występuje w sferze technicznej i gospodarczej. Każdy kolejny wynalazek jako kolejny krok w procesie postępu. Por. Toffler, *Trzecia fala*, 171–72. Katarzyna Wojnar sugeruje z kolei: „W obliczu rywalizacji o pozyskanie uwagi i zainteresowania walczą tysiące podmiotów, które sięgają po coraz nowsze środki dotarcia do odbiorcy, konsumenta lub użytkownika. Wymusza to stałą innowacyjność, ponieważ powtarzanie strategii konkurencji na runku symboli i komunikatów nie wystarcza. Przepływ uwagi pociąga za sobą przepływ władzy i kapitału”. Por. Katarzyna Wojnar, *Polska klasa kreatywna* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2016), 20.

²⁰¹ Por. Paul Virilio, *Bomba informacyjna*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Sic!, 2006), 110; Alvin Toffler, *Szok przyszłości*, tłum. Wiktor Osiatyński, Elżbieta Ryszka, i Ewa Woydyło-Osiatyńska (Poznań: Zysk i S-ka, 1998), 29–30.

²⁰² Strona Prezydent.pl. *Startupy w Pałacu*, <https://www.prezydent.pl/kancelaria/start-upy-w-palacu/> [dostęp: 2.07.2019].

²⁰³ Komisja Europejska. *Shaping Europe's digital future POLICY*, <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/startup-europe> [dostęp: 2.07.2019].

venture capital czy też poprzez zbiórki crowdfundingowe organizowane w Internecie przez osoby prywatne²⁰⁴. Każda aktywność twórcza wiąże się z ryzykiem odrzucenia, co może skutkować utratą zarówno zainwestowanych środków finansowych, jak i czasu. Nie inaczej jest w przypadku profesjonalizacji aktywności twórczej. Działalność w branży kreatywnej uznawana jest za ekonomicznie wysoką formę ryzyka²⁰⁵, zarówno dla samych twórców, jak i inwestorów. Jednak potencjalne zyski w przypadku osiągnięcia sukcesu skłaniają obie grupy do jego podejmowania. W raporcie „Polskie startupy 2015” możemy przeczytać, że w Polsce niemal co trzeci badany start-up deklaruje roczny wzrost przychodów rzędu ponad 50%, a co piąty – ponad 100%. Natomiast połowa z nich oczekuje co najmniej pięciokrotnego wzrostu wyceny przedsięwzięcia w perspektywie najbliższych dwóch lat²⁰⁶. Pomimo tych optymistycznych założeń, jedynie co setny start-up osiąga rynkowy sukces²⁰⁷. Warto w tym miejscu przypomnieć tzw. bańkę internetową przełomu XX i XXI wieku, gdy firmy z branży internetowej osiągały nieodpowiadające rynkowym realiom wyceny na giełdach. W efekcie nastąpiło załamanie się rynku i tymczasowa utrata zaufania do tego rodzaju firm. Mimo to, do dzisiaj tego rodzaju firmy są tworzone oraz rozwijane, starając się zaproponować nowy produkt, który, jak sądzą przedsiębiorcy, może osiągnąć sukces na rynku.

4.3. Richarda Floridy koncepcja klasy kreatywnej

Richard Florida podjął badania nad kreatywnością z racji znaczącego wzrostu jej znaczenia dla gospodarki i ekonomii, co nie pozostało obojętne dla form pracy oraz przełożyło się nie tylko na zapotrzebowanie na nowe zawody, lecz zrodziło też zapotrzebowanie na kreatywnych pracowników. Florida twierdzi, że współczesna gospodarka jest gospodarką kreatywną²⁰⁸. Terminem tym określa on gospodarkę, w której podstawowym zasobem staje się informacja i wiedza. Gospodarcze znaczenie procesów informatyzacji i cyfryzacji było już przedmiotem analiz Alvina Tofflera w 1980 roku²⁰⁹. Zapotrzebowanie na dostęp do informacji i jej wykorzystanie wpływa na rozwój obszarów gospodarki,

²⁰⁴ Por. Szymański, „Humanistyczno-społeczna strona start-upów”, 183.

²⁰⁵ Por. Gryczka, „W kwestii rozwoju sektora kreatywnego i sposobów jego finansowania”, 222.

²⁰⁶ Por. Skala, Kruczkowska, i Olczak, *Polskie startupy*, 7.

²⁰⁷ Por. Marek Meissner, *Prawdziwy sukces osiąga tylko co setny start-up*, <https://www.pb.pl/prawdziwy-sukces-osiaga-tylko-co-setny-start-up-896916> [dostęp: 25.09.2020].

²⁰⁸ Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, 61.

²⁰⁹ Toffler, *Trzecia fala*, 302.

w których szczególną rolę odgrywa ludzka działalność kreatywna. Florida poddał analizie historyczne dane dotyczące wzrostu funduszy na prace badawczo-rozwojowe, wzrost liczby uzyskiwanych patentów, wzrost liczby inżynierów, naukowców, a nawet artystów w Stanach Zjednoczonych²¹⁰. Uznał, że to właśnie „produkcja nowości” stanowi rdzeń nowej, wyłaniającej się gospodarki kreatywnej. Warto zauważyć, że ten model gospodarki sam się napędza. Nowe produkty, które uzyskują akceptację przynoszą nierzadko znaczący zysk. Jednak środki potrzebne na stworzenie nowego, innowacyjnego produktu także nierzadko są dość wysokie (przy znaczącym ryzyku porażki – analizy na ten temat prowadzone były w punkcie 2.4.2.).

Potrzeba nowości stała się jednak niezwykle silna nie tylko w sferze gospodarczej (sfera produktów realizujących cele utylitarne), ale także w sferze społeczno-kulturowej (sfera produktów realizujących cele utylitarne i pozautylitarne). Prace nad nowymi ideami i produktami prowadzone są nie tylko przez start-upy, ale także przez firmy o utrwalonej pozycji, gdyż także sami konsumenci, co zauważa Florida, nie tylko oczekują nowych wytworów i nowinek technicznych, ale i nowych dzieł sztuki czy muzyki²¹¹. Choć Florida łączy aktywność kreatywną głównie z gospodarką i ekonomią, szczególnie podkreślając rolę nauki i techniki, to jednak nie zawęża swych analiz kreatywności do tych sfer, lecz uwzględnia także znaczenie stymulujących „bodźców” pochodzących np. z obszaru sztuki. Warto też podkreślić, że o ile w gospodarce przemysłowej główną rolę odgrywała produkcja i towar, tak w nowej gospodarce kreatywnej zasadniczego znaczenia nabiera sam pracownik. „Kreatywność – pisze Florida – stała się towarem w naszej gospodarce cenionym najwyżej – a mimo to nie jest ona »towarem«. Kreatywność pochodzi od ludzi. A chociaż ludzi można zatrudniać i zwalniać, to ich możliwości kreatywnych nie można ani kupić, ani sprzedać, czy na życzenie włączać i wyłączać”²¹². W tym sensie, Florida przewiduje znaczący wzrost znaczenia człowieka jako „źródła” nowych produktów i idei: ludzkie umiejętności i predyspozycje kreatywne, nie zaś powtarzalne czynności przy taśmie, stają się kluczowe.

Wzrost znaczenia osób kreatywnych dla gospodarki przekłada się na zapotrzebowanie na tego typu osoby w firmach i przedsiębiorstwach. Florida zauważa, że na prze-

²¹⁰ Por. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, 62–63.

²¹¹ Por. tamże, 71.

²¹² Tamże, 28.

strzeni lat można wyraźnie zauważyć przyrost liczby osób zatrudnionych w branżach kreatywnych²¹³; to zaś oznacza, że tego typu grupa staje się coraz bardziej liczna, a zarazem znacząca.

Przekształcenia w gospodarce doprowadziły do wykształcenia się nowej, istotnej grupy społecznej, którą Florida określa mianem klasy kreatywnej. Namysłowi warto podać nie tylko samą koncepcję klasy kreatywnej, ale także konsekwencje wzrostu jej liczebności. Analizy Znanieckiego pokazywały, że osoby „nieprzystające”, dążące do zmiany rzeczywistości społecznej mogą być w pewnych sytuacjach wyłączane ze wspólnoty. Florida twierdzi zaś, że wzrost liczebności osób kreatywnych jest kluczowy dla dalszego rozwoju. Warto w tym miejscu przypomnieć stanowisko Karla Mannheima, według którego wzrost mobilności pionowej²¹⁴, tj. ruch pomiędzy warstwami społecznymi, może generować problemy. Oznacza to, że osoby, które uzyskują awans społeczny, mogą mieć problem z „wejściem” w ramy kultury nowej grupy, do której awansowali. Dla przykładu, osoba wychowana na wsi, która przeniesie się na studia do stolicy, może mieć trudności z zaakceptowaniem występującego wśród nowej grupy sposobu życia. Już z tego względu pojawienie się klasy kreatywnej, tj. osób, której celem jest inicjowanie i przeprowadzanie zmian społeczno-kulturowych, o czym pisze Florida już w samym tytule swojego dzieła, to niezwykle ważny problem dla badań socjologicznych.

Zanim jednak przejdę do charakterystyki klasy kreatywnej, przedstawię sposób, w jaki Florida pojmuje samą kreatywność. Analizując i wyjaśniając ten fenomen, Florida odwołuje się do poglądów ekonomistów (np. Joela Mokyra) oraz psychologów (np. Simontona oraz Amabile)²¹⁵. Nie odbiega od „klasycznego” sposobu jej rozumienia, tj. ujmując kreatywność jako aktywność, która zmierza do wytworzenia „czegoś” nowego i użytecznego. Ujmując też kreatywność jako predyspozycję osobową. Łączy ją z takimi cechami, jak nonkonformizm, pewność siebie i skłonność do podejmowania ryzyka. Akceptuje także „humanistyczne” ujęcie kreatywności, tj. przypisuje ją każdemu człowiekowi, jednak na różnym poziomie²¹⁶. Florida twierdzi, że jedną z grup czynników różnicujących liczbę kreatywnych osób występujących w danym momencie historii możemy określić mianem czynników jednostkowych. Podkreśla szczególne znaczenie dostępu do edukacji i wiedzy. Choć wpływają one na możliwości twórcze, to jednak nie determinują

²¹³ Por. tenże, *The Rise of the Creative Class*, 45.

²¹⁴ Por. Karl Mannheim, *Ideologia i utopia*, tłum. Jan Miziński, (Lublin: Test, 1992), 6.

²¹⁵ Por. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, 49–51.

²¹⁶ Por. tamże, 50–51.

one potencjału kreatywnego jednostki²¹⁷. Według jego badań, jedynie 59.3% osób które przynależą do klasy kreatywnej, posiada wyższe wykształcenie.

Florida nie zawęża jednak swego ujęcia kreatywności do wymiaru jednostkowego: „Choć kreatywność często traktuje się jako zjawisko indywidualne, to nieuchronnie proces społeczny”²¹⁸. Społeczny wymiar kreatywności przejawia się, po pierwsze, w tym, że twórcy w swej aktywności muszą nierzadko korzystać ze wsparcia innych twórców. Jako przykład Florida przywołuje laboratorium Thomasa Edisona w Melano Park, zatrudniające wynalazców i inżynierów, których celem było konstruowanie coraz to nowych kolejnych wynalazków. Po drugie, Florida zdaje się dostrzegać różnice na poziomie twórczości i stymulacji twórców w odniesieniu do poszczególnych epok historycznych²¹⁹. Twierdzi, że różnica pomiędzy twórczością człowieka a twórczością boską bierze się właśnie stąd, że człowiek potrzebuje wzorców, z których może wytwarzać nowe produkty. Człowiek czerpie inspiracje do tworzenia ze świata (zarówno przyrodniczego, jak i kulturowego), zaś dzięki zdolności do syntezy lub wariacji, jest on dzięki temu w stanie stworzyć nowe idee i wytwory²²⁰. Bóg zaś stwarza z niczego – *creatio ex nihilo*²²¹. Według Floridy, środowisko istotnie wpływa na predyspozycje konkretnych twórców. Kultura, jak i kreatywność są złożonymi systemami. Tak jak zmiany w jednym z obszarów kultury (np. w obszarze społecznym) mogą wpłynąć na inny obszar (np. naukę), tak rozwój określonej formy kreatywności (np. artystycznej) może stymulować możliwości twórcze w obszarze nauki czy informatyki²²². Stanowisko Floridy stoi więc w opozycji do poglądu Popka (por. 1.3.1.), że koncentracja na rozwoju określonej dziedziny może przynieść pozytywny skutek. Zdaniem Floridy rozwój musi odbywać się harmonijnie. Koncentracja na rozwoju nauki i techniki, przy lekceważeniu roli sztuki, jest nieefektywna.

Florida sądzi także, że najbardziej korzystne środowisko dla twórczej pracy jest zarówno stabilne, jak i otwarte na nowości. Takie stanowisko jest zgodne z poglądem Csíkszentmihályiego, który także uważał, że najlepszym środowiskiem dla aktywności twórczej jest takie, które mieści się pomiędzy środowiskiem zamkniętym oraz skrajnie

²¹⁷ Por. tenże, *The Rise of the Creative Class*, 40.

²¹⁸ Por. tenże, *Narodziny klasy kreatywnej*, 53.

²¹⁹ Por. tamże, 53.

²²⁰ Por. tenże, *The Rise of the Creative Class*, 153.

²²¹ Jak zauważa Tatarkiewicz, język polski pozwala na odróżnianie stwarzania, tj. boskiego działania prowadzącego do powstania czegoś z niczego (*creatio ex nihilo*) od tworzenia, które wykorzystuje elementy już istniejące. W innych językach (angielskim, niemieckim, francuskim) taka dwoistość nie występuje. Por. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, 300; Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, 13.

²²² Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, 28.

otwartym na nowość. Stabilność środowiska oznacza dla Floridy, że zmiany w tym środowisku nie powinny naruszać nadmiernie istniejącego stanu społeczno-kulturowego. Opinia Floridy na temat znaczenia wzorców i elementów, z których korzysta człowiek w swej twórczości, pokazuje dlaczego podkreśla on także rolę środowiska otwartego i liberalnego, które ma być znacznie bardziej stymulujące dla twórców. Jest ono bowiem w stanie dostarczyć większą ilość „materiałów”, z których twórcy mogą korzystać w generowaniu nowych form. Odwołując się do poglądów Simontona oraz Joela Mokyra, Florida podkreśla, że nie wszystkie epoki charakteryzują się licznymi odkryciami i dokonaniami twórczymi²²³. Zmiany zachodzące za sprawą ludzkiej aktywności mogą bowiem prowadzić do okresów, w których możliwości twórcze słabną. Potwierdza to obserwację Simontona, że gdyby czynniki środowiskowe były nieistotne dla możliwości działań kreatywnych, wtedy statystycznie liczba twórczych osób w poszczególnych regionach i okresach byłaby podobna.

Choć Florida rozpatruje predyspozycję do kreatywności w ramach ujęcia jednostkowego, to jednak przynależność do klasy kreatywnej (jej koncepcja jest w jego teorii kluczowa), zależy od wykonywanego zawodu. Florida wyróżnia dwa typy klasy kreatywnej. Pierwszy określa mianem super-kreatywnego rdzenia (*Super-Creative Core*) klasy kreatywnej²²⁴. Zalicza do niej naukowców, inżynierów, profesorów uniwersyteckich, poetów, powieściopisarzy, artystów, animatorów kultury, aktorów, projektantów, architektów, a także przywódców myślowych współczesnych społeczeństw: pisarzy nieprofesjonalnych, redaktorów, postaci kultury, badaczy z think-tanków, analityków i innych opiniotwórców. Ludzie należący do tej grupy charakteryzują się tym, że kreatywność wpisana jest w ich aktywność zawodową. Osoby niekreatywne nie spełniają podstawowego warunku, który tam występuje. Drugim typem klasy kreatywnej są dla Floridy tzw. „kreatywni profesjonalści” (*creative professional*). Są to osoby pracujące w branżach powiązanych z wykorzystaniem dostępnej wiedzy, takich jak zaawansowane technologie, usługi finansowe, zawody prawnicze i zdrowotne oraz zarządzanie przedsiębiorstwem. Choć osoby te mogą angażować się w twórcze rozwiązywanie problemów, to jednak aktywność twórcza nie stanowi „rdzenia” ich pracy. Jest ona raczej akcydentalna, ale dopuszczalna.

²²³ Tamże, 54.

²²⁴ Por. tenże, *The Rise of the Creative Class*, 38.

Zauważyć można, że choć cecha kreatywności, według Floridy, jest właściwa każdemu człowiekowi, to jednak nie każdy należy do klasy kreatywnej. Kryterium przynależności do tej klasy jest charakter wykonywanej pracy. Poza klasą kreatywną Florida wyróżnia także klasę usługową, klasę robotniczą i klasę rolników²²⁵. O ile dwie ostatnie klasy z racji przemian gospodarki znajdują się w zaniku, tak klasa usługowa jest szczególnie powiązana z klasą kreatywną. Styl życia klasy kreatywnej nie pozwala poniekąd jej członkom prowadzić tradycyjny styl życia i wykonywać „codzienne” czynności, jak zakupy, gotowanie czy sprząatanie. Stąd wraz z rozwojem gospodarki kreatywnej wzrastać będzie także zapotrzebowanie na usługi. Przynależność do danej klasy nie jest na stałe zdeterminowana, gdyż, jak pisałem wcześniej, według Floridy każdy człowiek jest kreatywny. Przejścia pomiędzy klasami można uznać za naturalne – student pracujący w sklepie w czasie studiów po ich ukończeniu może rozpocząć pracę wymagającą kreatywności.

Koncepcja Floridy, już na tym etapie analizy, prowokuje ważne pytania. Pierwszy problem jest następujący: wydaje się, że coraz więcej aktywności zawodowych, których Florida nie umieszcza w ramach klasy kreatywnej, wymaga kreatywności, np. praca fryzjera czy pakowacza koszu z prezentami²²⁶. Wyzwaniem staje się więc uzgodnienie tych fenomenów ze stanowiskiem Floridy. Drugim z zadań staje się pogodzenie możliwości przypisania kreatywności każdemu człowiekowi z istnieniem różnych klas społecznych. Jeśli każdy człowiek jest kreatywny, choć w różnym stopniu, to, jak już pisałem, w różnym stopniu, ale będzie on dążyć do manifestowania swej kreatywności, niezależnie od rodzaju pracy, jaką wykonuje. Po trzecie, Florida twierdzi, że osoby kreatywne są stale nastawione na wyzwania, preferując indywidualne podejście do nich, w przeciwieństwie do przedstawicieli klasy robotniczej²²⁷. Wydaje się więc, że Florida dokonuje odróżnienia poszczególnych klas nie tylko na poziomie realizowanych przez nie działań (wykonywanej pracy), ale także na poziomie charakteru, jaki przypisać ich członkom (zachowania, postawy, wartości).

Florida rozpoznaje cztery kluczowe dla klasy kreatywnej wartości. Są to: indywidualizm, merytokracja, różnorodność i otwartość²²⁸, choć dwie ostatnie wartości są przez Floridę łączone. Zaznaczę, że jego stanowisko w tej kwestii nie uległo zmianom, choć

²²⁵ Tenże, *Narodziny klasy kreatywnej*, 87–88.

²²⁶ Por. tenże, 99, 115.

²²⁷ Por. tamże, 111.

²²⁸ Tamże, 91.

zastrzegając, że dokonujące się przekształcenia mogą doprowadzić do wyodrębnienia i rozpoznania kolejnych wartości²²⁹.

Indywidualizm klasy kreatywnej łączony jest z wolnością i samostanowieniem, które są niezwykle istotne w kontekście twórczej działalności. Nonkonformizm pozwala członkom klasy kreatywnej „wyrwać się” z ograniczeń społecznych oraz prognozować i wprowadzać zmiany społeczno-kulturowe. W przypadku merytokracji Florida wskazuje, że klasa kreatywna za główny cel stawia sobie właśnie osiągnięcie celów trudnych, wyzwania i ciężką pracę. Warto przy okazji zauważyć, że działalność twórcza stanowi często wyzwanie, które nie musi uzyskać akceptacji. Twórcy, choć zdają sobie sprawę z istnienia tego rodzaju wyzwań, wciąż decydują się na podjęcie prób ich realizacji.

Trzecia wartość to różnorodność. Jest ona cenna dla klasy kreatywnej, gdyż przebywanie w różnorodnym otoczeniu zapewnia mnogość źródeł inspiracji. Ponadto w różnorodnym środowisku członkowie klasy kreatywnej mogą żyć w taki sposób, jaki uważają za słuszny. Wartość czwarta, otwartość, przejawia się np. w zainteresowaniu poznawaniem innych idei; otwarte środowisko pozwala klasie kreatywnej w większym stopniu na eksperymentowanie, a jednocześnie osiągnięcie sukcesu. Im bardziej dana idea lub produkt odbiega od istniejących norm, tym większe znacznie posiada otwartość w kontekście akceptacji tychże.

Badając klasę kreatywną, Florida dostrzega także odrębność jej sposobu życia, potrzeb, wymagań w stosunku do pracy czy miejsca zamieszkania. Ponieważ swoje badania prowadził Florida na przełomie XX i XXI wieku, zmiany w sposobie życia, które zostały przez niego zaobserwowane, a które wówczas mogły być uznawane za rewolucyjne, współcześnie nie powinny budzić zdumienia. Z tego względu zrezygnuję z ich szczegółowej charakterystyki, a jedynie je wymienię: „nieformalny” ubiór w pracy, brak regulowanego czasu pracy, możliwość pracy z domu lub kawiarni itd.²³⁰

Przedstawiciele klasy kreatywnej, jak twierdzi Florida, przy wyborze pracy kierują się przede wszystkim poziomem wyzwania, z jakim łączy się dana praca. Kolejne kryteria oceny wiążą się z elastycznością pracy, możliwością do uzyskania rozpoznawalnością, środowiskiem pracy, a dopiero później z kwestiami finansowymi²³¹. Przedstawiciele klasy kreatywnej poszukują głównie prac twórczych, ekscytujących, z których mogą czerpać

²²⁹ Por. tamże, 90–92; tenże, *The Rise of the Creative Class*, 56.

²³⁰ Tenże, *Narodziny klasy kreatywnej*, 126–33.

²³¹ Ponieważ Florida modyfikuje listę oczekiwań przedstawicieli klasy kreatywnej od pracy, odwołuję się tu zaktualizowanej wersji jego dzieła. Tenże, *The Rise of the Creative Class*, 71–77.

satysfakcję wynikającą z możliwości przekształcania rzeczywistości. Nie interesuje ich stabilna praca, która nie pozwala często na samodzielność. Oczekują także indywidualnego podejścia ze strony przełożonych i kolegów, a także możliwości przedstawiania własnych pomysłów. Stronią od sztywnych godzin pracy (choć statystycznie pracują dłużej niż inne klasy). Preferują dowolność w kwestii ubioru. W sferze życia codziennego cenią sobie możliwość obcowania z innymi formami twórczymi, np. sztuką (w szczególności sztuką uliczną²³²), ale także preferują uprawianie sportu jako formy rekreacji (co wynika często z ich „siedzącego” charakteru pracy).

Klasa kreatywna posiada także odmienne preferencje co do miejsca zamieszkania. Jej przedstawiciele nie kierują się, jak często przedstawiciele innych klas, dostępnością miejsc pracy; głównym kryterium zamieszkania jest charakter środowiska, w którym będą przebywać. „Co więcej, wymaga ona [kreatywność – K. Sz.] środowiska wspierającego – szerokiego wachlarza bodźców społecznych, kulturowych i ekonomicznych. Kreatywność związana jest zatem z powstawaniem nowych środowisk pracy, stylów życia, skojarzeń i sąsiedztwa, które z kolei sprzyjają pracy twórczej”²³³. Twórcy cenią dostęp do szeroko pojętej kultury (np. muzycznej, artystycznej), możliwość spotkań i nawiązywania znajomości z interesującymi osobami, a także cenią miejsca, które posiadają własną tożsamość historyczną, z którą mogą się utożsamiać. Zwracał na to uwagę także Schulz, twierdząc, że kultura w rozwiniętych społeczeństwach musi dostarczać w większości problemów wartych rozwiązywania, gdyż te pochodzenia biologicznego w większości zostały rozwiązane wraz z powstaniem kultury²³⁴.

Według Floridy, ważne jest też, by społeczność zamieszkująca dane miejsce było otwarta i tolerancyjna. Zachodzi bowiem korelacja między poziomem rozwoju i liczbą firm z branży high-tech a tzw. „Wskaźnikiem Liczby Gejów”. Liczba osób homoseksualnych w określonej lokalizacji może stanowić wskaźnik otwartości danej społeczności; oznacza to „odpowiednie warunki” dla osób parających się działalnością kreatywną, co może zachęcać je do zamieszkania w takiej lokalizacji. To natomiast może skłaniać firmy do przenoszenia swych siedzib lub otwierania filii w miejscach, gdzie mają dostęp do

²³² Tenże, *Narodziny klasy kreatywnej*, 173–74.

²³³ „Furthermore, it requires a supportive environment—a broad array of social, cultural, and economic stimuli. Creativity is thus associated with the rise of new work environments, lifestyles, associations, and neighborhoods, which in turn are conducive to creative work”. Tenże, *The Rise of the Creative Class*, 16.

²³⁴ Schulz, *Twórczość*, 85.

kreatywnych pracowników. Oznacza to, że przedstawiciele klasy kreatywnej nie są rozmieszczeni równomiernie w przestrzeni, co związane jest z różnorodnością charakteru miejsc i społeczności ich zamieszkujących.

W tym kontekście powstaje pytanie, czy to rzeczywiście charakter miejsca skłania kreatywne osoby do zamieszkania w nim, czy też raczej to właśnie nagromadzenie osób kreatywnych tworzy „odpowiedni charakter” miejsca? Przypuszczalnie, skrajnie konserwatywne czy nawet ksenofobiczne środowisko nie będzie przyciągało osób, które preferują różnorodność i pluralizm wartości, lecz raczej będzie je „wypychało”, jako że w takim środowisku będą one postrzegane negatywnie.

Analizy, które prowadzi Florida, prowadzą do uznania, że miejsca, w których rozwija się klasa kreatywna „samo-napędzają” swój rozwój. Jeżeli dane środowisko spełnia „podstawowe warunki”, przez które staje się atrakcyjne dla osób kreatywnych, to ich aktywność w tym miejscu będzie prowadziła do dalszych, pozytywnych przemian (takich np., jak wzrost liczby artystów ulicznych, wzrost zainteresowania władz miasta inwestowaniem w sztukę). To z kolei będzie zachęcało kolejne osoby do zamieszkania w tym miejscu i podejmowania w nim kreatywnej aktywności.

Florida wiele uwagi poświęca znaczeniu, jakie dla pracy i klasy kreatywnej ma lokalizacja; jest to zauważalne także w jego innych tekstach²³⁵. Przedstawiciele klasy kreatywnej nie wybierają miejsca zamieszkania ze względu na możliwość podejmowania pracy. Chociaż znaczący wzrost gospodarczy występuje w miejscach koncentracja osób kreatywnych²³⁶, to przy wyborze miejsca zamieszkania ludzie kreatywni kierują się „charakterem” miejsca. Florida rozumie przez ten charakter dostęp do sztuki i sztuki ulicznej (sceny koncertowe, teatry), liczne kawiarnie, księgarnie, bary, w których można spędzać wolny czas, wielokulturowość i różnorodność lokalizacji, cenna jest także historia danego miejsca²³⁷. Te właśnie czynniki skłaniają ludzi kreatywnych do wyboru miejsca zamieszkania. Prowadzi to jednak do odwrócenia relacji pracodawca-pracownik. To firmy zainteresowane kreatywnymi pracownikami są w większym stopniu skłonne do przenoszenia swych siedzib lub otwierania filii w miejscach, w których są skoncentrowani ludzie kreatywni. Florida pokazuje, że kreatywne centra nie są na świecie rozrzucone w sposób

²³⁵ Richard L. Florida, *Who's Your City? How the Creative Economy Is Making Where to Live the Most Important Decision of Your Life* (Toronto: Vintage Canada, 2010); Richard L. Florida, *Cities and the Creative Class* (New York: Routledge, 2005).

²³⁶ Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, 229.

²³⁷ Por. tenże, 231–37.

przypadkowy; są to określone, konkretne miejsca, np. Tokio, Seul, Nowy York, San Francisco²³⁸. Stanowisko Floridy potwierdza cennosc i wyjątkowosc osob kreatywnych; dostep do ich glownego zasobu, czyli do ich kreatywnosci, ma dla wielu innowacyjnych firm kluczowe znaczenie, gdy chodzi o mozliwosci dalszego rozwoju i tworzenia nowych produktow. To, jak sardze, oznacza, ze gdyby dostep do kreatywnych osob byl nieograniczony (gdyz, jak twierdzi Florida, kazda osoba jest kreatywna), podkreslanie znaczenia lokalizacji, rozpoznanej przez Floride jako czynnik kluczowy, nie bylyby zasadne.

Początkowo analizy Floridy dotyczyły klasy kreatywnej w USA. W swojej pierwszej wersji pracy szacował, że klasa ta obejmuje w USA 38 milionów pracujących osób (30% wszystkich zatrudnionych). Grupa ta ciągle rośnie; w 2010 roku Florida ocenił jej wielkość na 41 milionów (32% wszystkich zatrudnionych)²³⁹. Później Florida rozszerzył swoją perspektywę także na inne państwa, również w nich dostrzegając funkcjonowanie klasy kreatywnej. Klasa kreatywna ma więc charakter uniwersalny²⁴⁰. Nie bez znaczenia pozostają w tym kontekście procesy globalizacyjne w gospodarce; zapotrzebowanie na ludzi kreatywnych ma więc wymiar globalny. Globalizacja łączy się też z mobilnością ludzi kreatywnych, którzy jako miejsce zamieszkania wybierają także inne państwa.

Warto zauważyć, Florida nie uwzględnia faktu, że w centrach kreatywności funkcjonuje wiele firm, które już wybrały taką lokalizację, gdyż poszukują kreatywnych osób. Wymagałoby zatem zbadania, czy w rozwiniętych centrach kreatywnych główną rolę w dalszym ciągu odgrywa charakter miejsca, czy też znaczenie ma raczej nagromadzenie w nich firm innowacyjnych? W tym kontekście należy dodać, że w ramach swych analiz Florida wchodzi w polemikę z teoretykami prowadzącymi badania nad globalizacją. W szczególności krytykuje formułowaną przez niektórych z nich tezę, że „geografia jest martwa”²⁴¹. Jego zdaniem, częstym błędem jest skupianie się na studiowaniu procesów globalizacyjnych wyłącznie z perspektywy miejsc pracy. Skutkiem tego zapomina się często o roli takich potrzeb człowieka, jak posiadanie własnego mieszkania, przyzwyczajenie do danego lokalnego środowiska, znajomi i przyjaciele mieszkający w okolicy, możliwości spędzania czasu wolnego. Florida podkreśla, że fakt, że ludzie, a w szczegól-

²³⁸ Tenże, *Who's Your City?*, 25–26.

²³⁹ Por. tenże, *The Rise of the Creative Class*, 45.

²⁴⁰ Por. tenże, *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent* (New York: HarperCollins, 2007), 135.

²⁴¹ Tenże, *Cities and the Creative Class*, 28; Florida jako przykład osoby akceptującej tego rodzaju tezę wskazuje Kevina Kellyego. Por. Kevin Kelly, *Nowe reguły nowej gospodarki: dziesięć przełomowych strategii dla świata połączonego siecią*, tłum. Krzysztof Środa (Warszawa: WIG-Press, 2001).

ności przedstawiciele klasy kreatywnej wciąż koncentrują się w określonych ośrodkach²⁴², przeczy tezie, która głosi „śmierć geografii”. Potwierdza to fakt, że możemy wyróżnić miejsca, które skupiają wiele firm innowacyjnych, jak np. Dolina Krzemowa w USA. Kwestia ta może stanowić przedmiot zainteresowania w ramach dalszych badań, np. socjologii miasta lub geografii ekonomicznej²⁴³.

Jak wyżej pisałem, Florida analizował także występowanie i liczebność klasy kreatywnej w niektórych państwach europejskich²⁴⁴. Jego analizy z 2004 roku pokazują, że krajami, w których klasa kreatywna jest najbardziej liczna, są: Belgia (29,97%), Holandia (29,54%) i Finlandia (28,61%). Analizy Floridy nie objęły Polski. Warto więc uwzględnić, że Katarzyna Wojnar, zainspirowana koncepcją Floridy, przeprowadziła własne badania dotyczące klasy kreatywnej w Polsce. Według danych za 2010 rok, polska klasa kreatywna stanowiła 25,75% pracujących. Kluczowymi ośrodkami były zaś: Warszawa (52,90% pracujących), Rzeszów (24,91%) i Poznań (32,31%)²⁴⁵. Można uznać, że obecność i liczebność przedstawicieli klasy kreatywnej w danym państwie/mieście może informować o poziomie zarówno rozwoju danego miejsca, możliwości zdobycia pracy (także pracy kreatywnej), jak też o zamożności danego państwa/miasta. Jak pisał Florida, choć główną motywacją klasy kreatywnej do podejmowania jest poziom związany z nią wyzwania oraz możliwość samorealizacji, to zarazem zarobki klasy kreatywnej są bardzo wysokie²⁴⁶, bowiem należące do niej osoby posiadają „zasób”, którego nie można wyprodukować, mogą go już mieć konkretne osoby. Dlatego, zdaniem Floridy, współczesna gospodarka koncentruje się nie tyle na produkcji, co na ludziach²⁴⁷.

Niezwykle charakterystycznym elementem poglądów Floridy jest koncepcja 3`T. Technologia, talent i tolerancja to główne czynniki stymulujące rozwój współczesnej gospodarki²⁴⁸. Znaczenie technologii wydaje się oczywiste – nowe produkty oraz usługi tworzone przez firmy badawczo-rozwojowe przynoszą znaczący zysk, co przekłada się

²⁴² Por. tenże, *Who's Your City?*, 205.

²⁴³ Por. np. Grzegorz Micek, *Bliskość geograficzna przedsiębiorstw zaawansowanego przemysłu i usług a przepływy wiedzy* (Kraków: Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, 2017).

²⁴⁴ Por. Richard Florida i Irene Tinagli, *Europe in the Creative Age* (Pittsburgh: Demos, 2004), <http://www.demos.co.uk/publications/creativeeurope>. Badania dotyczące polskiej klasy kreatywnej przeprowadziła Katarzyna Wojnar, która analizowała charakter i rozmieszczenie twórczych osób na mapie Polski. Miastami, które posiadają najwięcej przedstawicieli klasy kreatywnej są Warszawa, Rzeszów, Poznań, Kraków i Olsztyn. Analizy badaczki wskazują także, że charakter polskiej klasy kreatywnej w znacznym stopniu pokrywa się z charakterystyką klasy kreatywnej dokonaną przez Floridę.

²⁴⁵ Wojnar, *Polska klasa kreatywna*, 100.

²⁴⁶ Por. Florida, *The Rise of the Creative Class*, 42.

²⁴⁷ Por. tenże, *Narodziny klasy kreatywnej*, 29.

²⁴⁸ Por. tamże, 259.

na ich pozycję ekonomiczną, polityczną i marketingową. Choć projekty tego typu wiążą się z wysokim ryzykiem porażki (polegającej nie tylko na braku akceptacji, lecz także na braku wiedzy i narzędzi do realizacji celu), to potencjalne zyski skłaniają jednak coraz więcej firm do podejmowania tego typu ryzyka. Jak pisałem w podrozdziale dotyczącym twórców (2.4.1.), charakteryzując osoby kreatywne, ryzyka nie obawiają się także sami twórcy, gdyż z jednej strony daje ono im możliwość „sprawdzenia siebie”, z drugiej zaś – twórcy nie traktują porażki jako porażki, lecz raczej jako źródło gromadzenia doświadczenia. Florida przyjmuje tezę, że – jak wskazuje historia – technika odgrywa kluczową rolę nie tylko w gospodarce (umożliwiając np. nowe metody produkcji), lecz stymuluje także historyczny proces postępu²⁴⁹, a rozwijana jest dzięki ludzkiej kreatywności. Rzecz jasna, przemiany w sferze techniki zachodzą od jej powstania, niemniej to dopiero od połowy XX wieku pojawia się wyraźna świadomość, że nowość stanowi niezwykle cenny (nie tylko finansowo) produkt, chętnie akceptowany przez konsumentów.

Rozwój techniki (w terminologii Floridy – technologii) przedstawia się nierzadko negatywnie, akcentując szereg negatywnych łączących się z nim konsekwencji (np. społecznych czy ekologicznych). Jednym z aktualnych problemów, dyskutowanych zarówno przez naukowców, jak i polityków jest kwestia przekształceń w sferze pracy wynikających z rozwoju technicznego: rodzą się bowiem społeczne lęki dotyczące „pozbawiania człowieka pracy”, co ma być wynikiem postępującej robotyzacji i automatyzacji²⁵⁰. Mimo to, ta sama technika stwarza zapotrzebowanie na nowe formy pracy i oczekiwane umiejętności. Jak już podkreślałem, odwołując się do raportu World Economic Forum, około 65% dzieci rozpoczynających obecnie edukację będzie pracowało w zawodach, które jeszcze nie istnieją²⁵¹. Jeśli przewidywania tego raportu potwierdzą się, będzie to stanowiło kolejny argument na rzecz słuszności tezy Floridy o istotnej roli techniki i jej wpływu na przemiany społeczno-kulturowe.

²⁴⁹ Por. tamże, 71–77.

²⁵⁰ Problem ten analizowany jest np. przez Łukasza Afeltowicza. Rozpatruje on go w socjologicznej perspektywie aktora-sieci. Podkreśla, że „to nie sama technika pozbawia nas pracy, lecz hybrydy, na które składają się aktorzy naukowcy, laboratoria, rynek oraz interesy poszczególnych przedsiębiorstw i korporacji, które stabilizują innowacje technologiczne”. Łukasz Afeltowicz, „Czy technika pozbawia nas pracy?: bezrobocie technologiczne w perspektywie teorii aktora-sieci”, *Studia Socjologiczne* (2007): 123. Problem bezrobocia powodowanego techniką analizowany był także przeze mnie w: Szymański, „Przyszłość pracy ludzkiej w czasach automatyzacji”. Pokazywałem tam, że ze względu na zdolność do kreatywności, człowiek jest w stanie dostosować się do warunków, które zmieniają się właśnie za sprawą jego działalności, warunków.

²⁵¹ Por. s. 177 w tej dysertacji.

Kolejny element rozwoju gospodarczego to talent. Florida utożsamia talent z ludzką kreatywnością²⁵². Rozwój techniki oraz firm stawiających na innowacje nie może odbywać się bez „dostępu” do kreatywnych, utalentowanych osób. Florida w swych badaniach statystycznych odnalazł korelację pomiędzy poziomem rozwoju danego regionu a liczbą kreatywnych osób go zamieszkujących²⁵³. Jak pisał: „Wyniki te dowodzą, iż zarówno wysoki poziom innowacyjności, jak i występowanie skupisk przedsiębiorstw z branży high-tech są silnie związane z występowaniem w danym regionie wysokiego poziomu koncentracji klasy kreatywnej czy też – szerzej – talentu”²⁵⁴. Warto dodać, że zawarte w raporcie World Economic Forum przewidywania na temat kluczowych umiejętności i kompetencji, wskazują szczególnie na oczekiwaną zdolność do rozpoznawania i rozwiązywania problemów²⁵⁵; wyraźnie widać w tym „zapotrzebowanie” na osoby kreatywne.

Ostatnim elementem koncepcji 3’T jest tolerancja. Otwartość i tolerowanie inności jest istotne ze względu na fakt, że wielu kreatywnych twórców to imigranci²⁵⁶. To potwierdza też tezę, że klasa kreatywna jest „uniwersalna”. Tolerancja pozwala na tworzenie w firmach zespołów, których członkowie pochodzą z różnych kultur. Tolerancja i otwartość to także istotne czynniki umożliwiające bądź ułatwiające wprowadzanie zmian i nowości na różnych poziomach, na których funkcjonuje życie społeczne. Warto odnotować, że do zbadania poziomu tolerancji danego regionu Florida zastosował Wskaźnik Liczby Gejów²⁵⁷, wiążąc otwartość i tolerancję danego środowiska z liczbą zamieszkujących je osób homoseksualnych.

Według Floridy, te trzy elementy są ze sobą powiązane. Dany region przoduje w rozwoju dopiero wtedy, gdy wszystkie te czynniki są na odpowiednim poziomie spełnione²⁵⁸. Stanowisko Floridy można jednak odczytywać także w ten sposób, że to otwartości i tolerancja są elementami kluczowymi, gdyż to one tworzą określony klimat środowiska społecznego, technologia zaś, rozumiana jako dostęp do firm innowacyjnych, „zagospodarowuje” takie regiony i ich „zasoby kreatywne”.

²⁵² Por. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, 259.

²⁵³ Tamże, 259.

²⁵⁴ Tamże, 259.

²⁵⁵ World Economic Forum, *The future of jobs: employment, skills and workforce strategy for the fourth industrial revolution*, 22.

²⁵⁶ Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, 260.

²⁵⁷ Por. tamże, 263.

²⁵⁸ Por. tamże, 256–257.

Sformułowana przez Floridę koncepcja klasy kreatywnej stała się przedmiotem licznych analiz²⁵⁹. Spotkała się także z krytykami. By je przedstawić, powołałam się na opracowanie K. Wojnar, która te krytyki uporządkowała w trzech grupach zarzutów: a) zarzuty „przyczynowo-skutkowe”; b) zarzuty mówiące o nieścisłościach metodologicznych; c) zarzuty mówiące o przesłankach politycznych²⁶⁰. Ponieważ tych zarzutów jest wiele²⁶¹, przytoczę tylko niektóre. Zarzuty „przyczynowo-skutkowe”: badania Floridy mają w większym stopniu charakter teoretyczny, niż empiryczny; brak jest w nich precyzyjnego określenia przyczyn koncentracji ludzi kreatywnych; Florida nie dostrzega, że koncepcja klasy kreatywnej znacznie lepiej charakteryzuje gospodarkę amerykańską niż europejską. W przypadku kwestii metodologicznych główny zarzut mówi, że definicja klasy kreatywnej jest za szeroka, przez co nie można wskazać rzeczywiście wspólnych dla tej klasy wartości, stylu życia czy zainteresowań. Warto przywołać także zarzut wobec Floridy, że korzysta ze wskaźników różnorodności jako sposobu pomiaru tolerancji. Według Wojnar, różnorodność występująca w danym miejscu nie musi przekładać się na faktyczną możliwość spotkań między kulturami – możliwe jest także powstawanie zamkniętych gett etnicznych, wzbudzających niechęć wśród rodowitych mieszkańców danego miasta. W przypadku zarzutów politycznych (jak określa je Wojnar), pojawia się zarzut, że koncepcja Floridy ma charakter tylko teoretyczny i że nie została potwierdzona – mimo to ma znaczący wpływ na praktykę kształtowania polityk wielu miast w USA. Innym zarzutem jest brak jednoznacznych dowodów, że działania mające na celu przyciągnięcie klasy kreatywnej są skuteczne.

Sądzę, że większość z przywołanych zarzutów można odeprzeć, jeżeli potraktujemy koncepcję Floridy nie jako „zamknięte”, ukończone stanowisko, lecz jako teorię, która powinna inspirować kolejnych badaczy do jej rozwijania i pogłębiania. Warto też odnotować – w kontekście zarzutu mówiącego o odmienności europejskiej klasy kreatywnej – że badania Wojnar pokazują pewne podobieństwo polskiej klasy kreatywnej do klasy amerykańskiej; Wojnar pisze: „Obraz życia zawodowego i indywidualnych strategii kariery polskiej klasy kreatywnej jest w wielu kwestiach zaskakująco podobny do cech

²⁵⁹ Por. Andy C. Pratt, „Creative Cities: The Cultural Industries and the Creative Class”, *Geogr. Ann. Ser. B Hum. Geogr. Geografiska Annaler, Series B: Human Geography* 90, nr 2 (2008): 107–17; Lily Kong i Justin O’Connor, *Creative Economies, Creative Cities: Asian-European Perspectives*, 2009; Jamie Peck, „Struggling with the Creative Class”, *SAGE Urban Studies Abstracts* 34, nr 2 (2006); Wojnar, *Polska klasa kreatywna*.

²⁶⁰ Wojnar, *Polska klasa kreatywna*, 74.

²⁶¹ Por. tamże, 74–79.

amerykańskiej klasy kreatywnej”²⁶². Jednakże charakteryzuje się ona odrębnymi zachowaniami (np. w kontekście spędzania wolnego czasu czy wykorzystania infrastruktury miejskiej)²⁶³, co związane jest także ze stosunkowo niższymi dochodami

Trzeba też dodać, że badania przeprowadzone przez grupę naukowców zachodnich (w skład której wchodzi: H  l  ne Martin-Brelot, Michel Grossetti, Denis Eckert, Olga Gritsai, Zoltán Kovács), poświęcone klasie kreatywnej w Europie, pokazują, że są pewne r  znice między ni   a jej odpowiednikiem w USA, np. w zakresie mobilności jej przedstawicieli²⁶⁴. Choć trzeba też pamiętać, że ich badania dotyczyły wy  cznie tego jednego czynnika. Badacze ci wysuwają dwie hipotezy na temat przyczyn tej odmiennosci: 1) stanowisko Florydy nie jest uniwersalne; 2) na niższą mobilno  c w Europie wpływiają czynniki społeczno-kulturowe.

Wydaje się jednak, że choć badania mogą potwierdza   mniejszą mobilno  c europejskiej klasy kreatywnej, to jednak „klimat” i warunki środowiskowe dla działalności twórczej wciąż są niezwykle kluczowe. Posu  e si   aktualnym przyk  dem: w związku z represjami na Bia  lorusi, znacząco zwiększyła się emigracja bia  lurskich informatykw   (a więc przedstawicieli klasy kreatywnej) do Polski²⁶⁵. Dzięki uruchomieniu programu Poland Business Harbour” odsetek specjalistów IT z Bia  lorusi emigrujących do Polski wzrósł z 10 do 43%²⁶⁶. Można uznać, że koncepcja Florydy stanowi dobrą podstaw   do rozpoznania i poddania dalszym analizom roli i wpływu kreatywnych osób nie tylko na gospodark  , ale i na przemiany społeczne. Szczególnie, że zagadnienie klasy kreatywnej w Polsce, jak twierdzi Wojnar, stanowi marginalny przedmiot bada  ²⁶⁷.

Wydaje się też, że odmiennosc i r  znorodno  c przedstawicieli klasy kreatywnej w różnych krajach może by  c zalet  , a nie wad  . To przecie  z własnie r  znorodno  c idei i wartości w znacznym stopniu decyduje o sukcesie twórczym. Gdyby przedstawiciele klasy kreatywnej w różnych państwach byli tacy sami, to by  c może potwierdzałby to koncepcj   Florydy, jednak   – paradoksalnie – w praktyce podwa  za  by też znaczenie r  znorodno  ci, tolerancji i pluralizmu jako czynników stymulujących kreatywno  c.

²⁶² Tamże, 209.

²⁶³ Tamże, 250.

²⁶⁴ H  l  ne Martin-Brelot i in., „The Spatial Mobility of the ‘Creative Class’”: A European Perspective”, *International Journal of Urban and Regional Research* 34, nr 4 (2010): 854–70, <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2010.00960.x>.

²⁶⁵ Michał Duszczyk, *Polsce udało się przyci  gn  c bia  lurskich informatykw  *, <https://cyfrowa.rp.pl/it/53016-polsce-udalo-sie-przyciagnac-bialoruskich-informatykwow> [dostęp: 21.01.2021].

²⁶⁶ 300gospodarka.pl, *Do Polski przyje  dza coraz więcej informatykw   z Bia  lorusi*, <https://300gospodarka.pl/live/do-polski-przyjezdza-coraz-wiecej-informatykwow-z-bialorusi> [dostęp: 21.01.2021].

²⁶⁷ Por. Wojnar, *Polska klasa kreatywna*, 81.

Znaczenie klasy kreatywnej w koncepcji Floridy wynika z faktu kluczowej roli, jaką ta klasa odgrywa w rozwoju ekonomicznym. Trzeba więc dodać, że rola grup twórców, szczególnie powiązanych z techniką, stanowiła także przedmiot innych badań. Warto zauważyć, że na gruncie polskim Schulz, wcześniej niż Florida, sformułował tezę o wykształceniu się nowej grupy społecznej – profesjonalnych twórców²⁶⁸. Według polskiego badacza, profesjonalni twórcy – traktujący tego typu działalność jako pracę – są świadomi tego, że ich działania nie mają wyłącznie znaczenia finansowego. Ich intencjonalna aktywność niesie ze sobą realne możliwości przekształcania kultury. Oznaczałoby to, że kolejnym elementem spajającym ową klasę, jest także specyficzny sposób myślenia o sobie i swojej społecznej, twórczej roli. Schulz wysuwa obawę, że wzrost znaczenia tego rodzaju osób pociągnie za sobą „gloryfikację” kreatywności²⁶⁹, skutkując powstaniem nowego rodzaju ideologii. Polegałaby ona na tym, że twórcze działania podejmuje się nie ze względu na jakiś określony cel lub dobro; podejmuje się je, bo celem i wartością samą w sobie staje się kreatywność jako taka. Taka ideologia może mieć także wpływ na mechanizmy oceny społecznej – w formie presji na ekspertów lub konsumentów, by przyjmowali nowe wytwory niezależnie od konsekwencji ich akceptacji; by je przyjmowali, bo są nowe.

Pogląd Schulza mówiący o wytworzeniu się nowej, kreatywnej grupy, choć poprzedzał koncepcję Floridy, nie był jednak w tym zakresie pierwszy w skali obiektywnej. Dowodzi tego fakt, że nawet sam Florida nawiązywał do poglądów wcześniejszych od niego badaczy, którzy przewidywali powstanie tego typu klasy²⁷⁰. Powoływał się np. na poglądy eksperta ds. zarządzania Petera Druckera oraz ekonomisty Fritza Machlupa i ich koncepcję „pracowników wiedzy”, jak również na badania socjologa Erika Olina Wrighta i jego koncepcję klasy „profesjonalno-menedżerskiej”. W odniesieniu do wartości, Florida dostrzegał także podobieństwo własnej koncepcji klasy kreatywnej do koncepcji „klasy X” Paula Fusella. Zapowiedzi i przewidywania na temat powstania nowej klasy pojawiały się więc już od połowy XX wieku, jednak to dopiero koncepcja Floridy zyskała tak dużą popularność, upowszechniając ideę klasy kreatywnej – czego dowodzi zarówno sam fakt tak licznych nawiązań do jego koncepcji, jak i jej analiz i polemik²⁷¹.

²⁶⁸ Por. Schulz, *Twórczość*, 99, 201.

²⁶⁹ Por. tamże, 99.

²⁷⁰ Por. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, 82.

²⁷¹ Por. Wojnar, *Polska klasa kreatywna*, 33; 74–77.

Można też odnotować, że krytyka „ideologii” twórczości oraz kreatywnych twórców była formułowana także przez Richarda Barbrooka i Andy’ego Camerona – już w 1996 roku – w ich ocenach tzw. ideologii kalifornijskiej²⁷² (w Kalifornii zlokalizowana jest Dolina Krzemowa). Interpretują ją bowiem jako niezdolną do zmiany świata wizję techno-utopijną. Ideologia ta, ich zdaniem, łączy libertariańsko-hipisowską wolność oraz technologię – połączone mają zapewnić bogactwo każdej uzdolnionej osobie²⁷³. Twórcą dla tej ideologii to nowy typ wyspecjalizowanego i uprzywilejowanego rzemieślnika. W pewnym stopniu można uznać, że obawy Barbrooka i Camerona są uzasadnione. Rozwój komputerów i cyfryzacja wpłynęły znacząco na przekształcenia w sposobie pracy, w nauce, edukacji, w sposobach spędzania wolnego czasu. Według Barbrooka i Camerona ideologia kalifornijska może doprowadzić do indywidualizacji i rozdrobienia społeczeństw. Przewidywali także wzmocnienie roli korporacji, gdyż to one dysponują kapitałem niezbędnym dla inwestowania w kreatywne idee i wytwory²⁷⁴. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na znaczenie i „kult”, jaki otacza współczesnych innowatorów, np. Billa Gatesa czy Elona Muska. Mają oni stanowić przykład i dowód na to, że ciężka praca oraz odpowiedni pomysł pozwolą osiągnąć sukces każdemu, kto doń aspiruje.

Analizy Floridy odegrały znaczącą rolę we współczesnych społecznych badaniach kreatywności i mogą służyć jako źródło inspiracji dla kolejnych badaczy. Wynika to również z faktu, że niektóre wątpliwości lub pytania, jakie rodzi koncepcja Floridy, przekraczają obrane przez niego perspektywy – ekonomiczną i urbanistyczną. O niektórych wątpliwościach była już mowa, teraz sformułuję jeszcze kilka innych,

Pierwsze pytanie dotyczy tożsamości i jednorodności klasy kreatywnej. Według Floridy, charakter pracy, życia oraz skłonność do wyboru określonych lokalizacji do życia mają stanowić elementy spajające klasę kreatywną w całość. Uwzględniając jednak okoliczność, że ludzie kreatywni charakteryzują się indywidualnością i nonkonformizmem, pojawia się pytanie, czy wskazane elementy faktycznie pozwalają mówić o klasie kreatywnej jako „zwartej”, jednorodnej grupie? Gdyby tak było, przedstawiciele klasy kreatywnej, pozostając w opozycji do zastanych norm i zasad, *de facto* charakteryzowaliby się odrębnymi, ale zarazem także ujednoliconymi zasadami.

²⁷² Por. Richard Barbrook i Andy Cameron, „The Californian Ideology”, *Science as Culture Science as Culture* 6, nr 1 (1996): 44–72, <https://doi.org/10.1080/09505439609526455>.

²⁷³ Por. Barbrook i Cameron, 49.

²⁷⁴ Por. tamże, 52.

Możliwe rozwiązanie tego problemu polegałoby na zastosowanie odróżnienia wartości materialnych i formalnych, proponowanego przez L. Kopciucha²⁷⁵. Wartości materialne i formalne różnią się stopniem szczegółowości przysługującej im treści. Wartości formalne to wartości najogólniejsze, tworzące konieczny zrąb charakteru klasy kreatywnej. To zaś, że klasa ta jest różnorodna, tak jak różnorodne są poszczególne jednostki, wyjaśnić można poprzez analogię do wartości materialnych, które konkretyzują, a przez to także i różnicują wartości formalne. „Wartości formalne stanowią „szkielet” każdej kreatywności, są więc tym elementem, dzięki któremu możemy w ogóle mówić o wartościowości kreatywności jako takiej. Z kolei wartości materialne konstytuują różnorodność kreatywności; to dzięki nim pojawiają się różnice pomiędzy różnymi typami kreatywności”²⁷⁶ – pisze Kopciuch. W tym sensie, klasa kreatywna może być i jednolita, i niejednolita równocześnie

Kolejne pytanie odnosi się do konsekwencji uzyskania przez klasę kreatywną „dominującej roli” społecznej, szczególnie z racji jej znaczenia dla gospodarki i siły ekonomicznej. Warto pamiętać, że osoby kreatywne były charakteryzowane zarówno przez Znanieckiego, jak i przez Floridę, jako osoby „nieprzystające” do istniejącego ładu społecznego. „Kapitalizm – pisze Florida – rozszerzył także swój zasięg w celu pozyskania talentów z grup ekscentryków i nonkonformistów, które dotychczas znajdowały się poza nawiasem. Dzięki temu nastąpiła jeszcze jedna zdumiewająca zmiana: ludzie, których niegdyś uważano za indywidualistów i dziwaków ocierających się o bohemę, zostają teraz umieszczeni w samym sercu procesu innowacyjnego i rozwoju gospodarczego. Z kolei te zmiany w gospodarce i miejscu pracy pomagają propagować i legitymizować podobne zmiany w całym społeczeństwie. Jednostka kreatywna nie jest już postrzegana, jako obrazoburca. Jednostka kreatywna stanowi obecnie nowy nurt główny”²⁷⁷. Florida akcentuje odmienną potrzebę i wartości tej klasy, a także jej większą otwartość na nowość, co mogłoby oznaczać, że klasa kreatywna jest w większym stopniu skłonna do włączania do kultury wytworów nowych.

Można więc uznać, że wraz ze wzrostem znaczenia klasy kreatywnej w wymiarze pracy, wzrasta także pozycja społeczna jej przedstawicieli. Tym sposobem staje się ona dominującym nośnikiem norm, instytucji, uzyskując znaczącą możliwość kształtowania rzeczywistości społeczno-kulturowej. Rodzi się stąd swoisty i zaskakujący dylemat: czy

²⁷⁵ Por. Kopciuch, *Kreatywność a wartości*, 70.

²⁷⁶ Por. tamże, 71.

²⁷⁷ Por. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, 29.

kreatywność sprzyja budowaniu ładu kulturowego, czy też raczej go burzy? Możliwe są dwie interpretacje. Według Csíkszentmihályiego, brak selekcji i nadmierna akceptacja wszystkich nowych idei i wytworów może prowadzić do chaosu, także w rezultacie akceptacji idei, które są sprzeczne. Csíkszentmihályi podkreśla także, że kultury są konserwatywne i dążą do stałości²⁷⁸. Można zatem domniemywać, że nadmierna ilość zmian będzie generowała konflikty i napięcia społeczne. Drugie interesujące stanowisko proponuje Schulz. Jego zdaniem, zmienność i niestałość kultury wymusi powstanie nowego typu ludzkiej osobowości, którą będą cechowały większe kwalifikacje intelektualne i elastyczność, co przełoży się na większą umiejętność przystosowywania się do zmian i łatwiejszej akceptacji nowości²⁷⁹.

Przypuszczam, że rozwiązanie tak przedstawionego dylematu nie może być jednoznaczne. Wszystko zależy od charakteru jednostek, ich wartości, ich skłonności do zmiany postaw. Możliwe zatem, że część osób przyjmie postawę zamkniętą i konserwatywną, część natomiast postawę otwartą na nowość. Dodatkową kwestią wymagającą przebadania to, czy postawa konserwatywna występuje w stosunku do nowości „w ogóle”, nowości jako takiej, tj. każdej formy nowego w każdej dziedzinie kultury, czy też raczej odnosi się tylko do zmian społecznych, a już nie do zmian w nauce czy technice. Analogicznie możemy pytać o „poziom” otwartości osób określających swoje postawy jako otwarte i tolerancyjne.

Są też inne jeszcze pytania, które nasuwają się w kontekście teorii Floridy, choć nie są to wątpliwości dotyczące samej jego koncepcji. Z całą wyrazistością nasuwa się bowiem pytanie o to, co kształtuje ludzką kreatywność? Przypomnę, że według Simontona, gdyby na poziom kreatywności wpływały wyłącznie czynniki biologiczne, liczba „geniuszy” w poszczególnych okresach historycznych powinna być statystycznie podobna. Simonton podkreśla jednak, że poszczególne okresy historyczne faktycznie różniły się liczbą twórców, które raz rosła, raz spadała. Przyczyna tkwi w społeczno-kulturowo-politycznej specyfice danego okresu, która determinuje typ i zakres kreatywności. Także Florida wskazuje na znaczący na przestrzeni ostatnich 150 lat wzrost liczby osób wykazujących twórczą aktywność²⁸⁰. Rodzi to dodatkowe pytanie, czy osób kreatywnych zawsze jest w danym społeczeństwie (okresie) wiele – pod względem posiadanych predyspozycji jednostkowych – lecz sytuacja środowiskowa sprawia, że nie uzewnętrzniają one

²⁷⁸ Por. Csíkszentmihályi, *Creativity*, 41.

²⁷⁹ Por. Schulz, *Twórczość*, 201.

²⁸⁰ Por. Florida, *The Rise of the Creative Class*, 45.

swych predyspozycji? Czy też odpowiednia stymulacja zewnętrzna (np. budowanie dostępu do wiedzy i edukacji, otwarte na nowość środowisko itd. lub też trudne i traumatyczne sytuacje wywołujące w człowieku bunt wobec zastanego porządku) pozwalają na wytworzenie się w człowieku postawy kreatywnej? Florida dowodzi, że to czynniki środowiskowe, wpływając na zapotrzebowanie na osoby kreatywne, prowadzą do wzrostu ich liczebności. Samo środowisko zachęca więc poniekąd do korzystania z wolności, akceptując odmiennosc i kreatywnosc. Stanowi to kolejny argument na to, że kreatywnosc jest warunkowana przez cechy otoczenia społeczno-kulturowego i wywierany przez nie wpływ.

5. Podsumowanie

Analizy przeprowadzone w tym rozdziale pokazują, że zmienność i powiązana z nią ludzka kreatywnosc stanowią lub mogą stanowić istotny przedmiot analiz w socjologii. Pokazuje to chociażby, występujące w socjologii kultury, zainteresowanie problemem relacji pomiędzy zmianą i trwałością. Nie wszyscy badacze uznają jednak, że kreatywnosc w wystarczający sposób została już włączona w ramy badan socjologicznych – jako główny przedmiot refleksji. Oba ujęcia prezentują jednak odrębne perspektywy podejścia do kreatywnosci. O ile socjologia kultury jest zainteresowana kreatywnością z perspektywy wytworów, tak zwolennicy drugiego podejścia (np. Joas, Chan i Reuter) uważają, że kreatywnosc powinna stać się przedmiotem badan z perspektywy działającej jednostki. Systemowe ujęcie kreatywnosci, które przyjąłem w pracy pokazuje, że o ile badania nad kreatywnością mogą być prowadzone w ramach każdej z tych perspektyw, to jednak „całościowe” rozumienie fenomenu kreatywnosci wymaga jednak syntezy różnych ujęć, zwłaszcza, że – jak sugerują Burns, Machado i Corte – rozumienie tego fenomenu może mieć znacznie praktyczne.

Socjologowie zainteresowani podejmowaniem badan nad kreatywnością, jak pokazują dotychczasowe analizy, mogą je prowadzić w ramach wielu perspektyw. Jedną z nich jest perspektywa skupiająca się na wpływie środowiska społeczno-kulturowego na kształtowanie postaw twórczych oraz na mechanizmach zachęcających do działalności twórczych. Możliwe jest też ujmowanie kreatywnosci przez pryzmat aktywnych w świecie twórców – analogicznie do badan Znanięckiego czy Floridy – nakierowane na analizę ich postrzegania przez innych oraz określenie roli, jaką oni pełnią w rozwoju społecznym.

Gdy wziąć pod uwagę praktyczne zastosowania rezultatów badawczych, w socjologii można też np. prowadzić badania nad rozwojem start-upów, celem rozpoznania warunków, jakie są istotne dla osiągnięcia w nich sukcesu. Możliwe są też badania nad wpływem innych osób (innych twórców, konsumentów, ekspertów) na działalność twórczą, jak też badania nad znaczeniem dostępu do narzędzi i surowców.

Teorie przedstawiane w tym rozdziale pokazują owocność perspektywy socjologicznej w badaniach nad kreatywnością, ale także znaczenie samej perspektywy społecznej w badaniach nad tym fenomenem. Wraz ze wzrostem roli kreatywności, szczególnie współcześnie, tematyka ta, moim zdaniem, będzie zyskiwała na zainteresowaniu badawczym, także w perspektywie socjologicznej.

Rozdział 3

Kreatywność a technika

W trzecim rozdziale analizy będą się koncentrowały na fenomenie kreatywności w obszarze techniki – ich wzajemnej relacji, roli i konsekwencjach tego rodzaju powiązania. Koncepcje analizowane w poprzednich rozdziałach ujmowały kreatywność w wymiarze społecznym jako uniwersalny składnik aktywności twórczej człowieka. Nie skupiały się na wielości i różnorodności działań twórczych, prezentując kreatywność jako jednorodny fenomen, który ma podobny charakter, niezależnie od obszaru, w jakim się manifestuje. Jak trafnie zauważa Schulz, brak rozpoznania różnorodności działań kreatywnych realizowanych na różnych obszarach, utrudnia pogodzenie psychologicznych badań nad kreatywnością z ujęciami akcentującymi jej społeczny wymiar. Przyjmując społeczno-kulturową perspektywę kreatywności, można dostrzec różnorodność działań twórczych, wielość i odrębność wytworów, ale także wielość warunków zewnętrznych wpływających na ludzkie możliwości twórcze. Wpływ środowiska artystycznego i potrzeby samego artysty są różne od środowiska i potrzeb naukowca. Schulz stwierdza: „psychologiczny obraz twórczości składa się zatem z następujących, podstawowych składników: »jednostka twórcza«, »proces twórczy«, »produkt twórczy« oraz »warunki twórczości«. Ogólnie biorąc, konceptualizacja ta trafnie odzwierciedla najistotniejsze elementy rozpatrywanego tu zjawiska. Nie jest ona jednak pozbawiona pewnych niedostatków, które w jakiejś mierze ograniczają jej stosowalność. Zwraca uwagę przede wszystkim to, że psychologiczny model twórczości nie uwzględnia realnie istniejącego zróżnicowania działań twórczych – w sensie społecznym tej formuły, że ignoruje on istnienie różnych dziedzin twórczości”¹.

Nowe wytwory powstają zarówno dzięki określonym cechom i sposobom myślenia ich twórców, jak i dzięki warunkom zewnętrznym stanowiącym określone środowisko działalności. Wtwory różnią się między sobą także swym sposobem istnienia, celami, dla których powstają, relacją, jaka zachodzi między nimi a ludźmi (np. oddziaływanie rzeźby na odbiorcę a używanie nowego modelu odkurzacza).

¹ Schulz, *Twórczość*, 251.

Powstaje pytanie, czy kreatywność w różnych dziedzinach ma zawsze swój własny, niepowtarzalny charakter, związany ze specyfiką danej dziedziny, czy też fenomen kreatywności jest na tyle uniwersalny, że przekracza specyfikę poszczególnych obszarów? Tego rodzaju pytanie stawiał także Schulz: „Innym ciekawym problemem, wymagającym rozstrzygnięcia, jest to, czy procesy wzbogacania kultury symbolicznej mają jednolity, czy też wieloraki charakter. Czy ten sam mechanizm rządzi działalnością poznawczą, wynalazczą i artystyczną?”². Warto zaznaczyć, że nie mógł on zignorować tego problemu, gdyż jego społeczna perspektywa kreatywności skłaniała do spojrzenia na kulturę jako obszar, w którym powstają różnorodne wytwory, a działania twórców mają odmienny charakter. Współcześnie problem ten w szczególności analizowany jest przez psychologów, dlatego to właśnie do badań z tego obszaru będę się odwoływał. Rozwiązanie tego problemu wpływać będzie na perspektywę oraz metody badań nad kreatywnością. Ponadto, przy wyróżnieniu różnych typów kreatywności, jej promocja i działania na rzecz jej stymulacji będą musiały być dostosowane do danego obszaru. Wymagałoby to oczywiście rozpoznania elementów (jeśli nie ma ona charakteru uniwersalnego), które decydują o jej „szczególnym” charakterze w poszczególnych dziedzinach.

Akceptując istnienie różnych form kreatywności, w niniejszym rozdziale analizom poddam kreatywność techniczną. Wybór techniki jako obszaru, który szczególnie zasługuje na zainteresowanie w kontekście badań nad kreatywnością, jest podyktowany rolą, jaką technika pełni w ludzkim świecie. Zdolność tworzenia oraz wykorzystywania narzędzi jest człowiekowi dostępna „od początku”. Jak zauważa historyk techniki Thomas P. Hughes: „Zgodnie z mitem stworzenia przedstawionym w Księdze Rodzaju, człowiek od czasu wypędzenia z Ogrodu Edenu angażuje się w tworzenie miejsca życia i pracy, świata zbudowanego przez człowieka. (...) Od tego czasu człowiek używał techniki, aby przekształcić nieużytkowane środowisko naturalne w kultywowane i stworzone przez człowieka środowisko składające się z artefaktów i systemów technicznych”³. Jak pisze Alvin Toffler, technika była jednym z kluczowych instrumentów pozwalających przetrwać i rozwinąć się *homo sapiens*⁴. Jednocześnie człowiek nieustannie rozwijał swoje

² Tamże, 103.

³ „According to the myth of creation found in the book of Genesis, humans have been engaged in creating a living and working place, a human-built world, ever since their ouster from the Garden of Eden. (...) Subsequently human used technology to transform uncultivated physical environment into a cultivated and human-built one with all of its artifacts and systems”. Hughes, *Human-Built World. How to Think about Technology and Culture*, 7.

⁴ Por. np. Toffler, *Trzecia fala*; Charles Singer, Eric John Holmyard i Alfred Rupert Hall, *A history of technology. Vol. 1* (Glasgow: Oxford University Press, 1967).

narzędzia techniczne, co nie byłoby możliwe bez udziału jego kreatywności. Zauważa to Joel Mokyr: „Jak zmienia się technika? Podobnie jak nauka i sztuka, zmienia się dzięki ludzkiej kreatywności, temu rzadkiemu i tajemniczemu zjawisku, w którym człowiek osiąga wgląd lub akt, który nigdy wcześniej nie został osiągnięty. Oczywiście, kreatywność techniczna różni się od kreatywności artystycznej czy naukowej. Ma tendencję bardziej przyziemną, z tak prozaicznymi cechami usytuowanymi w jej centrum jej aktów, jak sprawność i chciwość. A jednak dzieli ze sztuką i nauką swą okazjonalną zależność od inspiracji, szczęścia, zręczności, geniuszu i niewytłumaczalnego dążenia ludzi do tego, by osiągnąć to, czego nikt wcześniej nie osiągnął”⁵.

Z racji mnogości wynalazków, wręcz – by tak rzec – ich fali, powiązanie aktywności twórczej z aktywnością techniczną nie powinno współcześnie budzić obiekcji. Technika, czego dowodzi historia, zmieniała się w czasie, przy czym poziom złożoności, jak też zakres oferowanych przez nią możliwości ingerowania w świat przyrodniczy stale się zwiększa. Wynalazki stanowią coraz bardziej kluczowe źródło dochodu różnych firm. Niektórzy ekonomiści, jak np. Julian Simon uważają, że innowacyjność (rozumiana przez niego jako tworzenie nowych wytworów technicznych) stanowi „zasób”, który nigdy się nie wyczerpie⁶. Oznacza to, że głównym elementem wzrostu gospodarczego, a w konsekwencji także przekształceń w sferze społeczno-kulturowej, jest rozwój techniki. Z tego względu zarówno państwa, jak i prywatne korporacje inwestują w rozwój nowych produktów. Szczególnie, że współcześnie wiele celów, jakie sobie stawia człowiek, można osiągnąć wyłącznie przy wsparciu techniki.

Jak twierdzi W. Tatarkiewicz, związek między twórczością i techniką został rozpoznany w pełni dopiero w XX wieku⁷. W tym też okresie pojawiło się teoretyczne zainteresowanie techniką, początek „właściwej” filozofii techniki⁸. Można uznać, że technika

⁵ „How does technology change? Like science and art, it changes through human creativity, that rare and mysterious phenomenon in which a human being arrives at an insight or act that has never been accomplished before. Of course, technological creativity is quite different from artistic or scientific creativity. It tends to be more down-to-earth, with such mundane characteristics as dexterity and greed at the center of the act. Yet it does share with the arts and the sciences its occasional dependence on inspiration, luck, serendipity, genius, and the unexplained drive of people to go somewhere where none has gone before”. Joel Mokyr, *The Lever of Riches: Technological Creativity and Economic Progress* (New York; Oxford: Oxford University Press, 1990), VII.

⁶ Por. Edwin Bendyk, *W Polsce czyli wszędzie: rzecz o upadku i przyszłości świata* (Warszawa: Polityka Sp. z oo SKA., 2020), 62.

⁷ Por. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, 304.

⁸ Choć pierwsze, filozoficzne refleksje dotyczące techniki pojawiły się już w starożytności, np. w myśli Platona i Arystotelesa, to jednak wykształcenie się spójnego nurtu filozoficznego namysłu nad techniką upatrywane jest (wedle różnych kryteriów) na XIX lub XX wiek. Dusek, *Wprowadzenie do filo-*

jako przedmiot refleksji i krytyki trafiła do ludzkiej świadomości dopiero wtedy, gdy skutki jej rozwoju zaczęły znacząco ingerować w świat, nie tylko w sposób pozytywny, lecz także negatywny. Jednak także współcześnie, jak twierdzi David Cropley, nie wszyscy badacze akceptują tezę, że aktywność techniczna może mieć wymiar kreatywny⁹; jest to związane z nawykiem myślowym, łączącym kreatywność z działalnością artystyczną i jej specyfiką. Aktywność twórcza ujmowana jest najczęściej jako aktywność nieskrępowana, wolna, co wydaje się być przeciwieństwem aktywności technicznej, która cechuje się rygiorem, zasadami. Dzieła malarskie, rzeźby, dramaty lub komedie są produktami wyobraźni, podczas gdy tworzenie wynalazków technicznych podlega wielu prawom i zasadom, formułowanym w różnych naukach, np. w matematyce, fizyce, chemii, mechanice, elektronice. Wynalazcy, według Cropleya, balansują na granicy pomiędzy tym, co możliwe, a tym, co niemożliwe¹⁰. Oznacza to, że z jednej strony wprowadzają do rzeczywistości nowe wytwory techniczne, zmieniając ją i zapewniając człowiekowi kolejne narzędzia do dalszych przekształceń. Z drugiej zaś – są ograniczani zarówno prawami przyrody, jak i rygorystycznymi zasadami aktywności technicznej.

W pierwszym podrozdziale przeanalizuję stanowiska psychologiczne na temat istnienia wielu lub też tylko „jednej” kreatywności. Wykażę też powiązanie tezy uznającej wiele rodzajach kreatywności z jej systemowym rozumieniem. Pierwszy podrozdział zakończy charakterystyka kreatywności technicznej z perspektywy 4`P. Dokonując jej, będę się odwoływał do analiz psychologów – Witolda Dobrołowicza oraz Davida Cropleya.

Celem drugiego podrozdziału jest analiza wybranych ujęć wyjaśniających procesy rozwojowe techniki. Problem ten stanowił przedmiot analiz filozofów, historyków, ekonomistów. Szkicując własne stanowisko, w którym przyjmuję głównie społeczną perspektywę kreatywności, zaproponuję trzy możliwe sposoby wyjaśnienia tego procesu: 1) założenie, że istnieje niedostępna dla ludzkiego rozumu logika techniki, determinująca jej rozwój; 2) założenie, że rozwój techniki dokonuje się wyłącznie dzięki aktywności „wybitnych”, kreatywnych twórców; 3) założenie, że grupy społeczne wpływają na kreatywność twórców. Szczególną uwagę poświęcę trzeciemu ujęciu, które rozszerza rolę

zofii techniki, 10; Lizut, „Techniki filozofia”; Andrzej Kiepas, „Problematyka techniki w dziejach filozofii”, w: *Filozofowie o technice: interpretacje dawne i współczesne*, red. Lech Zacher (Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza, RSW „Prasa-Książka-Ruch”, 1986), 12.

⁹ Por. Cropley, *Creativity in Engineering*, 6.

¹⁰ Por. tamże, 56.

grup społecznych (pola) na aktywność twórczą. Odwoływać się będę w tym zakresie do socjologicznego nurtu Social Construction of Technology.

W podrozdziale trzecim przeanalizuję stanowisko transhumanistyczne, które jest przykładem nieograniczonej wiary w ludzkie możliwości twórcze, a ponadto, co niezwykle istotne, podkreśla rolę techniki i nauki w procesie przekształcania świata i człowieka. Założenie możliwości przekształcenia natury ludzkiej – prowadzącego do pojawienia się nowego jakościowo podmiotu – nie tylko stanowi argument na rzecz potrzeby i zasadności badań nad kreatywnością techniczną, ale jest także przykładem tego, że ludzka kreatywność, w połączeniu z tworzonymi i używanymi przez niego narzędziami, wydaje się oferować „nieograniczone” możliwości.

Na wstępie wyjaśnię jeszcze, dlaczego posługuje się terminem „technika”, a nie „technologia”. Zarówno w artykułach prasowych, jak i publikacjach naukowych występują oba pojęcia, czasami nawet są traktowane wymiennie¹¹, co jednakże, jak sądzę, może niekiedy prowadzić do nieporozumień. Zgodnie ze *Słownikiem języka polskiego*, technika to: „1. «wiedza na temat praktycznego wykorzystania osiągnięć nauki w przemyśle, transporcie, medycynie itp.; też: praktyczne wykorzystanie tej wiedzy» 2. «metoda» 3. «wyuczona i wyćwiczona umiejętność wykonywania jakichś czynności»”¹². Termin „technologia” definiowany jest natomiast jako „1. «metoda przeprowadzania procesu produkcyjnego lub przetwórczego» 2. «dziedzina techniki zajmująca się opracowywaniem nowych metod produkcji wyrobów lub przetwarzania surowców»”. Oba terminy definiuje się jako formę wiedzy i metody, jednak to technika łączona jest z ich praktycznym zastosowaniem. Te definicje nie pozwalają na ostre odróżnienie tych terminów, gdyż w obu przypadkach definicje wskazują na aspekt wiedzy – zarówno w odniesieniu do techniki, jak i technologii. Jednak to tylko pojęcie „technika” odnosi się do praktycznego wykorzystania tej wiedzy.

Zbigniew Łucki trafnie zauważa, że mówiąc o ogóle materialnych wytworów technicznych: artefaktach, wynalazkach itd., powinniśmy określać je mianem techniki¹³. Argumentem jest fakt, że słowo „technika” pochodzi od greckiego określenia *techne*, odnoszącego się do sztuki lub rzemiosła – czyli wytwarzania tego, co materialne. Określenie

¹¹ Por. Andrzej Kiepas, *Nauka - technika - kultura: studium z zakresu filozofii techniki* (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1984); Aleksandra Przegalińska, *Istoty wirtualne: jak fenomenologia zmieniła sztuczną inteligencję* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2016).

¹² *Słownik języka polskiego*, PWN, hasło: technika, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/technika.html> [dostęp: 29.11.2020].

¹³ Por. Łucki, Zbigniew. Proszę... nie mówmy "technologia" na technikę! https://www.uci.agh.edu.pl/bip/63/11_63.htm [dostęp: 29.11.2020].

„technologia” pochodzi zaś od greckich słów *techne* i *logos* (rozum), co wskazuje na powiązanie tego terminu z wiedzą i myśleniem. Stąd, ze względu na rozważany w tej pracy problem materialnych wytworów kreatywności, w tym kreatywności technicznej, zasadne jest posługiwanie się terminem „technika”. Posługując się więc greckim źródłosłowem przyjmuję, że termin „technika” odnosi się do jej materialnych form, określenie „technologia” (z racji występowaniu członu „logia” łączonego z nauką i teorią¹⁴) może być używane w odniesieniu do niematerialnych form techniki (zasad postępowania, takich np. jak technologia łowiecka, technologia pisarska, technologia jazdy).

1. Czy można mówić o kreatywności technicznej?

W stanowiskach analizowanych w poprzednich rozdziałach, psychologicznych i socjologicznych, kreatywność była ujmowana jako predyspozycja „uniwersalna”, tj. sądzono, że zarówno cechy i style myślenia, decydujące o potencjale twórczym, jak i inne czynniki (np. wpływ środowiska) mają taki sam charakter, niezależnie od obszaru, w którym działa twórca. Tego typu interpretację sugerowały analizowane we *Wstępie* definicje kreatywności; ich wspólnym mianownikiem było to, że nie dokonywano w nich rozróżnień opierając się na cechach produktów w poszczególnych dziedzinach, lecz formułowano uniwersalne określenia kreatywności¹⁵: twórczym dziełem jest rzeźba, obraz, teoria naukowa, wynalazek, instytucja społeczna. Gdy zauważono, że wytwory powstające w dziedzinach różnych od sztuki również prowadzą do przekształceń rzeczywistości kulturowej, zaczęto łączyć kreatywność także z innymi dziedzinami, takimi jak nauka lub technika. Aktywność twórcza, niezależnie od obszaru, w którym jest realizowana, służy temu samemu – wytworzeniu nowych produktów. Mówiąc o kreatywnych twórcach, możemy mieć na myśli rzeźbiarzy, pisarzy, wynalazców, inżynierów, polityków. Mimo że takie osoby działają w wielu różnych obszarach, można je uznać za kreatywne w równym stopniu (bez wskazywania, o jaką formę kreatywności chodzi). Na bazie takiego rozumienia kreatywności rodzi się wątpliwość, czy w ogóle zasadne jest wyróżnianie różnych form kreatywności; nie tylko kreatywności technicznej, ale też kreatywności naukowej,

¹⁴ Słownik języka polskiego, PWN, hasło: -logia, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/logia.html> [dostęp: 29.11.2020].

¹⁵ Por. Robert J. Sternberg, „Creativity or Creativities?”, *YIJHC International Journal of Human - Computer Studies* 63, nr 4 (2005): 371.

artystycznej itd. Zasadne staje się więc w tym miejscu pytanie, czy można mówić o różnych formach kreatywności? A jeśli tak, to co decyduje o ich odmienności?

Odpowiedzi na te pytania nie mają charakteru wyłącznie teoretycznego, gdyż ciągną za sobą istotne konsekwencje praktyczne. Jeżeli się przyjmie, że ludzka kreatywność ma charakter uniwersalny, to może to oznaczać, że Einstein jako genialny fizyk posiadał także predyspozycje, które umożliwiłyby mu także genialność filozoficzną, socjologiczną czy genialność w sztuce gotowania, gdyby tylko zdecydował się na podjęcie aktywności w tych dziedzinach. W tym ujęciu predyspozycje (rozumiane jako określony zbiór cech decydujących o twórczych możliwościach) stanowią za każdym razem stały zestaw, który jest niezbędny do twórczego działania, niezależnie od obszaru. Bezzasadne przez to stawałoby się wyróżnianie (w wymiarze osobowym) kreatywności technicznej, artystycznej, naukowej, społecznej, gdyż w każdym przypadku byłaby to „ta sama” kreatywność. Oznaczałoby to także, że każda osoba, która ma predyspozycje do wybitności, prędzej czy później wywrze w jakiejś dziedzinie wpływ na historyczny rozwój ludzkości.

Jeżeli natomiast uznamy, że predyspozycje, które miał Einstein, pozwalały mu jedynie na genialność w fizyce, to kluczowe znaczenie ma uchwycenie elementów, które decydują o możliwościach twórczego i skutecznego działania w poszczególnych dziedzinach. Konsekwencją będzie wtedy uznanie, że niektóre osoby, mimo że wykazują potencjał do wybitności, mogą go nie urzeczywistnić tylko dlatego, że nie mają dostępu do obszaru, do którego są predysponowane. Oznaczałoby to także, że każdy z obszarów wymaga od twórcy odmiennych cech i predyspozycji osobowych, specyficznych w stosunku do innych obszarów. Predyspozycje kreatywne w sztuce nie byłyby tożsame z predyspozycjami w sferze kreatywności technicznej. W związku z tym, społeczeństwa zainteresowane rozwojem w określonym obszarze (np. szybkim rozwojem naukowo-technicznym), powinny dążyć do rozpoznania posiadanych przez ludzi predyspozycji oraz umożliwić aktywność predysponowanym do tego twórcom, w tym także wspierać zespołów osób, których ich umiejętności się uzupełniają. Ponadto, pobudzanie i rozwijanie kreatywności nie mogłoby mieć ogólnego charakteru, lecz powinno być nakierowane na „konkretne typy” kreatywności. Za pierwszych wynalazców urządzeń liczących uważa się Blaise’a Pascala oraz Gotffrieda Leibniza. Jak pisze Walter Isaacson, obaj posiadali predyspozycje matematyczne do przeprowadzenia obliczeń i zaprojektowania tego rodzaju urządzenia. Jednak Leibniz nie posiadał umiejętności niezbędnych do skonstruowania konkretnego, działającego urządzenia, przez co jego wynalazek przetrwał wyłącznie w formie

niezrealizowanych szkiców. Pascal natomiast, z racji swych uzdolnień technicznych, był w stanie zbudować „kalkulator”, opatentować go i wprowadzić do sprzedaży¹⁶.

Problem powiązania kreatywności z poszczególnymi obszarami jest szczególnie żywo dyskutowany wśród interesujących się kreatywnością psychologów¹⁷. Choć początkowo ujmowano twórczość najczęściej jako aktywność uniwersalną, to później zaczęto formułować inne ujęcie. W przedmowie do drugiego wydania *Explaining creativity* Sawyer pisze, że w badaniach nad kreatywnością kwestia jej ogólności lub jej powiązania z poszczególnymi domenami stanowi aktualny, a zarazem kontrowersyjny temat¹⁸. Z kolei John Baer stwierdza, że w ciągu dwudziestu lat historii *Creativity Research Journal* tylko raz za zasadne uznano opublikowanie artykułów o charakterze polemicznym, podejmujących właśnie problem powiązania kreatywności z specyfiką poszczególnych domen¹⁹. Rozwiązanie problemu wielości/jedności kreatywności ma także znaczenie w wymiarze społecznym, gdyż będzie ewentualnie uzasadniało potrzebę tworzenia specjalnych programów rozwoju kreatywnego potencjału, skierowanych do konkretnych osób i konkretnych dziedzin. Przełoży się to na zyski zarówno indywidualne (większa motywacja do działania dzięki osiąganym sukcesom), jak i społeczne (znacznie bardziej efektywny rozwój poszczególnych obszarów przy mniejszych kosztach związanych z nieudanymi projektami).

1.1. Kreatywność jako predyspozycja uniwersalna

Pierwsze stanowisko zakłada, że kreatywność jest predyspozycją uniwersalną. Poprzez określenie „uniwersalna” rozumiem, że o kreatywności decyduje zawsze określony zestaw predyspozycji i cech, które musi posiadać i z których musi korzystać każdy twórca, by osiągnąć sukces w jakimkolwiek obszarze. W odniesieniu do niektórych teorii,

¹⁶ Por. Isaacson, *Innowatorzy*, 40.

¹⁷ Por. Jonathan A. Plucker, „Beware of Simple Conclusions: The Case for Content Generality of Creativity”, *Creativity Research Journal* 11, nr 2 (1998): 179–82; John Baer, „The Case for Domain Specificity of Creativity”, *Creativity Research Journal* 11, nr 2 (1998): 173–77, https://doi.org/10.1207/s15326934crj1102_7.

¹⁸ Por. Sawyer, *Explaining Creativity*, 2012, IV.

¹⁹ Por. John Baer, „Is Creativity Domain Specific?”, w: *The Cambridge Handbook of Creativity*, red. James C. Kaufman i Robert J. Sternberg (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010), 321.

poszczególne aspekty kreatywności (np. proces czy osoba) także mogą posiadać uniwersalny charakter, przy czym nie oznacza to, że dotyczy to każdego aspektu w ujęciu 4'P. Zgodnie z założeniem o uniwersalnym charakterze kreatywności, twórca osiągnie sukces na tak samo wysokim poziomie, niezależnie od obszaru, w którym przyjdzie mu działać.

Według Jonathana Pluckera, takie ujęcie wyznaczyło sposób postrzegania kreatywności wśród psychologów (przyjmujących psychometryczną perspektywę badawczą) na ponad pięćdziesiąt lat²⁰. Prezentował je chociażby Graham Wallas²¹, który sformułował uniwersalny model procesu myślenia kreatywnego i wyszczególnił w nim cztery fazy: przygotowanie, inkubacja, iluminacja i weryfikacja. Model ten po dziś dzień jest modyfikowany i wykorzystywany przez kolejnych badaczy²² w odniesieniu do różnych obszarów. Również w poglądach Marca Runco można dostrzec założenie uniwersalnego charakteru kreatywności. Definiuje on kreatywność jako proces myślowy prowadzący do wytworzenia nowego produktu, przy czym wytwór ten, jego zdaniem, jest czymś zewnętrznym wobec samego procesu: „Jest oczywiste, że najbardziej uproszczone i użyteczne jest zdefiniowanie twórczości jako procesu, ponieważ jest to podstawowy czynnik sprawczy wszystkich przejawów twórczości, niezależnie od ich efektu czy wartości”²³. Według Runco, dzięki takiemu ujęciu rzeźba, obraz, teoria naukowa stanowią rezultat kreatywności, lecz nie mogą być z nią utożsamiane. Proces kreatywny ma zawsze ten sam charakter, niezależnie od tego, jaki twórca się nim posługuje oraz w jakim obszarze działa²⁴.

Także zdaniem Simontona, ujęcie kreatywności w formie procesu pozwala mówić o niej jako o zdolności uniwersalnej²⁵. Kreatywność to proces, który polega na łączeniu różnych idei, ma charakter kombinatoryczny (*combinatorial*). Każdy kreatywny człowiek, niezależnie od obszaru działania, posługuje się tego typu myśleniem²⁶. Simonton

²⁰ „Researchers approaching creativity (especially divergent thinking) from a psychometric perspective over the past 50 years have worked under the assumption that creativity is content general”. Plucker, „Beware of Simple Conclusions”, 179.

²¹ Dean Simonton, „Creativity. Specialised Expertise or General Cognitive Processes?”, w: *Integrating the Mind: Domain General versus Domain Specific Processes in Higher Cognition*, red. Maxwell J. Roberts (Hove: Psychology Press, 2013), 352.

²² Por. Runco, *Creativity*, 193.

²³ „Clearly, it is most parsimonious and useful to define creativity as process because that is the fundamental causal agent for all expressions of creativity, regardless of their effect or value”. Mark A. Runco, „Creativity Has No Dark Side”, w: *The Dark Side of Creativity*, red. David Cropley i Arthur Cropley (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 16.

²⁴ Runco, „Creativity as a Dynamic, Personal, Parsimonious Process”, 184.

²⁵ Por. Dean Simonton, „Domain-General Creativity”, w: *The Cambridge Handbook of Creativity Across Domains*, red. James C. Kaufman, Vlad P. Glaveanu i John Baer (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 41.

²⁶ Por. tamże, 42–43.

wskazuje także na korzyści z takiego postrzegania kreatywności: „Gdyby pomysł był całkowicie *de novo*, prawdopodobnie nie zostałby zrozumiany”²⁷. Oznacza to, że łączenie istniejących idei prowadzi do powstania idei nowej jakości. Analiza takiej idei pozwala na dostrzeżenie jej źródeł, a przez także jej lepsze rozumienie, a być może i akceptację.

Wydaje się jednak, że choć Simonton ujmuje kreatywność jako uniwersalną zdolność przez pryzmat procesu, to jednak definicja kreatywności, którą się posługuje, odnosi się zarazem do produktu. Posługuje się on bowiem następującą definicją: „(...) kreatywność jest wspólnym rezultatem oryginalności, użyteczności i zaskoczenia”²⁸. Simonton zdaje się zatem uwzględniać także inne aspekty kreatywności.

W rzeczy samej, produkt kreatywności, jak sędzę, stanowi ten wymiar kreatywności, w którym zakwestionowanie różnorodności byłoby niezwykle trudne. By posłużyć się przykładem: nawet Simonton, prowadząc badania nad kreatywnością w naukach przyrodniczych oraz psychologii, wskazywał na odmienny charakter i formę wytworów teorii naukowych, formułowanych w tych obszarach. Odnotowywał także odmienny charakter środowiska w obu obszarach. W jednej z jego prac można przeczytać: „Ponieważ w rozdziale 4 tego tomu argumentowałem już, że wszelka kreatywność przyjmuje tę samą ogólną formę niezależnie od domeny, nie zamierzam tutaj odpierać tego argumentu. Tak więc, rzeczywiście, cała kreatywność w dziedzinie psychologii polega na tworzeniu oryginalnych, użytecznych i zaskakujących kombinacji”²⁹. Mimo to, pisze także: „Chociaż kreatywność w psychologii obejmuje te same procesy i procedury omówione we wcześniejszym rozdziale poświęconym kreatywności uniwersalnej, w praktyce twórczej pojawiają się na tyle duże różnice, że ważne staje się rozróżnienie poszczególnych subdyscyplin psychologii, a także ogólne umiejscowienie tej dyscypliny w hierarchii nauk”³⁰.

²⁷ „If an idea were completely *de novo*, it would probably not be understood”. Tamże, 43.

²⁸ „(...) creativity is the joint product of originality, utility, and surprise”. Tamże, 46.

²⁹ „Because in Chapter 4 of this volume I have already argued that all creativity adopts the same generic form regardless of domain, I am not about to repudiate that argument here. So, indeed, all creativity in the domain of psychology involves the contribution of original, useful, and surprising combinations”. Dean Simonton, „Creativity in Psychology”, w: *The Cambridge Handbook of Creativity Across Domains*, red. James C. Kaufman, Vlad P. Glaveanu i John Baer (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 248.

³⁰ „Although creativity in psychology involves the same processes and procedures discussed in the earlier chapter on domain-general creativity, sufficient differences arise in their application that it becomes important to distinguish psychology’s various subdisciplines as well as discern the discipline’s overall placement in the hierarchy of the sciences, a placement that determines the amount of field consensus regarding the most creative contributors to the domain”. Simonton, 247.

Reasumując, mimo że Simonton próbuje bronić tezy mówiącej o uniwersalnym charakterze kreatywności, w szczególności na poziomie procesu, to jednak inne jej aspekty, które analizuje, nie pozwalają, by tę tezę utrzymać.

Innym możliwym sposobem uzasadnienia uniwersalnego charakteru kreatywności jest uchwycenie jednej cechy lub ich zestawu, umożliwiających realizację predyspozycji do działania twórczego³¹. Sternberg i Lubart podkreślają ogólny charakter inteligencji, wpływającej na kreatywność³². Inne cechy, z którymi łączona jest kreatywność, to określone cechy osobowości, style myślenia, umiejętności poznawcze, wzorce motywacyjne, a nawet niektóre rodzaje wiedzy³³. Baer zauważa jednak, że takie cechy są w poszczególnych koncepcjach różnie rozumiane, a poza tym różni autorzy łączą je zarówno z uniwersalnym wymiarem kreatywności, jak i z poszczególnymi obszarami³⁴. Baer stwierdza: „Wiele innych czynników może przyczyniać się do przyjęcia tezy o ogólności domen, takich jak motywacja i sumienność. Motywacja może oczywiście zależeć od domeny i do pewnego stopnia tak jest (np. ktoś, kto uważa historię za fascynującą, może nie mieć podobnej motywacji do studiowania chemii lub filozofii). Jednak motywacja może być również dość ogólnym, przekraczającym domenę atrybutem, który wpływałby na wydajność w dowolnej domenie”³⁵. Oznacza to, że np. motywację (wskazywała na nią w swych badaniach Amabile) można ująć jako motywację do działania w konkretnym obszarze (np. motywacja do pisania wierszy, malowania) lub też jako motywację do działania kreatywnego „w ogóle” (motywacja do bycia twórczym), nie wskazując konkretnego obszaru jej realizacji.

³¹ Por. Simonton, *Genius, Creativity, and Leadership*, 42.

³² Por. Sternberg i Lubart, *Defying the Crowd*, 93.

³³ Por. John Baer, *Domain Specificity of Creativity* (Amsterdam: Elsevier Academic Press, 2016), 22; Por. także James Kaufman i John Baer, „Could Steven Spielberg Manage the Yankees?: Creative Thinking in Different Domain s”, *Korean Journal of Thinking and Problem Solving* 12, nr 2 (2002): 5.

³⁴ Por. Baer, *Domain Specificity of Creativity*, 23.

³⁵ „Many other factors might contribute to domain generality, such as motivation and conscientiousness. Motivation might, of course, be domain specific, and to some degree it certainly is (e.g., someone who finds history fascinating might not have similar motivation to study chemistry or philosophy). But motivation might also be a fairly general, domain-transcending attribute, one that would influence performance in any domain”. Tamże, 23.

1.2. O powiązaniu kreatywności z domenami

Drugie stanowisko zakłada, że kreatywność nie jest cechą uniwersalną i należy jej różne odmiany łączyć z różnymi dziedzinami³⁶. Jak pisze Baer: „Wszystkie dotychczasowe przekonania o naturze kreatywności (oraz o tym, jak ją badać i ćwiczyć) były umiejscowione w ramach niesprawdzonego i generalnie niepotwierdzonego założenia, że kreatywność jest cechą uniwersalną, którą można łączyć ze wszystkimi domenami, a nie cechą, którą tworzy odrębne struktury twórcze w odniesieniu do każdej z domen z osobna”³⁷. Założenie uniwersalnej formie kreatywności, jak sądzi Baer, wynikało z kojarzenia kreatywności z inteligencją³⁸. Jednak wraz z rozwojem badań nad kreatywnością, niektórzy psychologowie, na co poza Baerem zwraca uwagę także Jonathan Plucker, zaczęli kwestionować taki związek, a przez to także uniwersalny charakter kreatywności³⁹. Widać to choćby w poglądach Sternberga, który konstatuje: „Wniosek jest jasny: mówienie o »ogólnej zdolności twórczej« po prostu nie pasuje do dostępnych nam danych. Nie oznacza to, że ludzie potencjalnie nie mogliby być kreatywni w różnych domenach, ale w świecie, jaki znamy, ludzie zazwyczaj wykazują najwyższy poziom kreatywności tylko w jednej, określonej dziedzinie (lub niewielkiej liczbie powiązanych domen)”⁴⁰.

Baer przyjmuje, że każdy z twórców posiada predyspozycje do kreatywności, jednak osiągnięcie ona najwyższy poziom wyłącznie w tych obszarach, do których jest szczególnie predysponowany. Jest mało prawdopodobne, by artysta, który osiągnął sukces w malarstwie, mógł zostać równie wybitnym poetą lub chemikiem, gdyby nagle zmienił obszar działalności. Zestaw cech lub/i umiejętności (ich część lub wszystkie), które umożliwiają skuteczną realizację kreatywnych działań, nie ma charakteru uniwersalnego. Oznacza to, że wytwory jednego twórcy w różnych domenach będą kreatywne w różnym stopniu⁴¹. W dziedzinie, do której ma predyspozycje, wytwory te będą wyjątkowe lub wybitne, w innych – będą przeciętne lub w ogóle nie zostaną uznane za kreatywne.

³⁶ Por. Sawyer, *Explaining Creativity*, 2012, 58.

³⁷ „All of these beliefs about the nature of creativity (and about how to test and train it) were grounded in the untested and generally unstated assumption that creativity is a domain-general entity that attaches to domains rather than something that forms part of the essential fabric of each separate domain...”. Baer, *Domain Specificity of Creativity*, 4.

³⁸ Por. Baer, 3.

³⁹ Por. Plucker, „Beware of Simple Conclusions”, 179.

⁴⁰ „The implication is clear: To talk about such a thing as «general creative ability» simply does not fit the best data available. This is not to say that people potentially could not be creative in a variety of domains, but in the world as we know it people generally show their highest levels of creativity only in one domain (or a small number of related domains)”. Sternberg i Lubart, *Defying the Crowd*, 289.

⁴¹ Por. Baer, „Is Creativity Domain Specific?”, 324.

Stanowisko to pociąga za sobą ważne konsekwencje dla badań nad kreatywnością. Baer stwierdza: „Powiązanie kreatywności z domenami podważa założenie, że ogólna teoria kreatywności jest możliwa”⁴². Oznacza to, że badania nad kreatywnością nie powinny mieć ogólnego charakteru; nie należy formułować uniwersalnych założeń czy też przenosić wyników badań z jednego obszaru na drugi. Założenie, że każda z twórczych osób posiada predyspozycje do kreatywnego działania tylko w wybranych obszarach, prowadzi do uznania, że zasadne jest badanie każdego z kluczowych obszarów kultury/kreatywności, uwzględniając ich niuanse oraz odmienny charakter – w celu rozpoznania najlepszych kandydatów do działania w ich obrębie.

Przyjmując takie stanowisko, teoretycy powołują się na badania dotyczące poszczególnych cech istotnych dla kreatywności. Przykładowo, Howard Gardner, amerykański psycholog, specjalista w dziedzinie psychologii kognitywnej i psychologii uczenia się, wyróżnia siedem typów inteligencji: językową, logiczno-matematyczną, przestrzenną, muzyczną, kinestetyczną, interpersonalną i intrapersonalną⁴³. Każda z tych inteligencji stanowi „oddzielny, niezależny system”, choć wszystkie mogą wchodzić ze sobą w interakcje, jeśli określona działalność wymaga wykorzystania różnych form inteligencji. Przykładowo, pisarz SF nie tylko przekłada swoje pomysły na język, ale także wyobraża sobie świat, który tworzy. Zgodnie z tym stanowiskiem, każdy człowiek korzysta z różnych, posiadanych przez siebie inteligencji w celu podejmowania działań twórczych⁴⁴. Jeżeli u różnych osób występują różne rodzaje inteligencji lub mogą być rozwinięte w różnym stopniu, to zasadne jest myślenie, że różne osoby wykazują różne predyspozycje do działania w określonych dziedzinach. Jak twierdzi Baer, w przeciwieństwie do Runco czy Simontona, także sam proces, w swej specyfice, może być wiązany z określonymi domenami (choć jak zaznacza sam Baer, takie stanowisko przyjmują tylko nieliczni badacze)⁴⁵.

Uznanie, że kreatywność jest powiązana z domenami, nie wyklucza możliwości pojawienia się osób predysponowanych do działania w kilku różnych obszarach. Jak podkreśla Baer: „Oznacza to, że z racji tego, że cechy umożliwiające bycie kreatywnym

⁴² „Domain specificity calls into question the assumption that a general theory of creativity is even possible”. Baer, *Domain Specificity of Creativity*, 7.

⁴³ Por. Howard Gardner, *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*. (New York: Basic Books, 1999), 25–46.

⁴⁴ Por. Sternberg, „Creativity or Creativities?”, 374.

⁴⁵ Por. Baer, *Domain Specificity of Creativity*, 9–10.

w różnorodnych obszarach są odmienne, zdolność do bycia kreatywnym w jednej z domen nie oznacza automatycznie potencjału do bycia kreatywnym w innej. Charakter powiązania kreatywności z poszczególnymi domenami pozwala założyć, iż predyspozycje do kreatywności są dystrybuowane losowo, przez co można dopuścić sytuację w której kilka osób okaże się kreatywne w kilku domenach. Istnienie kilku da Vinci nie podważa tezy o specyfice domen – wręcz przeciwnie. Dokładnie to przewiduje powiązanie kreatywności z domenami⁴⁶. Nawet jeżeli predyspozycje do kreatywności wynikają z posiadania zestawu konkretnych cech, to niektórzy twórcy mogą posiadać ich takie układy, że mogą osiągnąć sukces w więcej niż tylko jednej dziedzinie. Nie dowodzi to jednak, zdaniem Baera, że teza mówiąca, że są różne kreatywności, jest fałszywa. Bryan May, gitarzysta zespołu Queen, to przykład kogoś, komu posiadane cechy pozwoliły zarówno na karierę utalentowanego gitarzysty, jak i na uzyskanie stopnia doktora w zakresie astronomii. Tego rodzaju możliwości stanowią jednak wyjątek.

Warto także przywołać badania Charlesa Edwarda Graya, który przeanalizował aktywność kreatywną 2400 wybitnych twórców europejskich, działających w okresie między rokiem 850 a 1935. Tylko 17% z nich zostało przyporządkowanych do dwóch lub więcej domen, przy czym jedynie 2% – do domen, które można uznać za „odległe”⁴⁷. Statystyka ta nie uwzględnia jednak złożoności obszarów w poszczególnych okresach historycznych. Ponieważ domeny rozwijają się w czasie, opanowanie zasad i wiedzy występującej w nich na niskim jeszcze poziomie rozwojowym jest łatwiejsze niż po stuleciach ich rozwoju. Zdaniem Sternberga, z racji złożoności poszczególnych domen, opanowanie przez jednego twórcę wiedzy z wielu domen na najwyższym poziomie stało się obecnie niemalże niemożliwe⁴⁸. Oznacza to, że ilość wiedzy niezbędna do skutecznego działania w danym obszarze jest tak obszerna, że nie pozwala na podjęcie nauki w innych, bardziej odległych obszarach.

Stanowisko, w którym przyjmuje się, że jest wielu rodzajów kreatywności, jest stosunkowo nowe, jednakże, co podkreśla Baer, jest już przyjmowane przez coraz więcej

⁴⁶ „It says only that because whatever things lead to creativity in different domains are different, creativity in one domain does not predict creativity in other domains. Domain specificity argues that to the extent domain-based creativity-relevant talents are randomly distributed, one would expect a few people to be creative in many domains. The presence of a few da Vincis does not disprove domain specificity – just the opposite. It is exactly what domain specificity predicts”. Baer, 51.

⁴⁷ Por. Charles Edward Gray, „A Measurement of Creativity in Western Civilization”, *American Anthropologist*. 68 (1966): 1384–1417.

⁴⁸ Por. Robert Sternberg, „The Domain Generality Versus Specificity Debate: How Should It Be Posed?”, w: *Creativity across Domains Faces of the Muse*, red. James C. Kaufman i John Baer (Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 2005), 304.

psychologów⁴⁹. Silnym argumentem na jego rzecz są wyniki badań nad kreatywnością. Baer wykorzystał tu metodę CAT w celu znalezienia korelacji pomiędzy zakładanym poziomem kreatywności uczniów a faktycznymi rezultatami ich twórczej aktywności w różnych domenach. W badaniach tych uczestniczyło pięćdziesięciu uczniów; ich zadaniem było stworzenie takich dzieł jak wiersze, opowiadania, rozwiązania matematyczne problemów słownych i matematycznych równań. Rezultaty tych działań były poddawane ocenie ekspertów związanych z danym obszarem, którzy uszeregowali je pod względem poziomu kreatywności. Wyniki pokazały, że uczniowie którzy tworzyli oryginalne dzieła w jednym obszarze (matematyka/literatura), nie uzyskali podobnych rezultatów w innych obszarach⁵⁰. Jak podkreśla Baer, także badania prowadzone przez innych naukowców sugerują, że wysokiej korelacji kreatywności zachodzi jedynie w przypadku wytworów, które powstały w zbliżonych do siebie domenach⁵¹.

1.3. Problemy i wątpliwości

Jak pokazują dotychczasowe analizy, najważniejszą kwestią, która się pojawia w odpowiedziach na pytania analizowane w tym podrozdziale, jest sposób definiowania kreatywności. Przykładowo, Simonton, ujmując kreatywność jako proces, uznawał, że działalność twórcza, niezależnie czy artystyczna, czy naukowa, nie różni się od siebie, gdyż każdy twórca posługuje się tym samym procesem kreatywnym. Gdy jednak badał konkretne obszary (psychologia, nauki przyrodnicze), wykorzystywał systemowe rozumienie kreatywności, w szczególności zaś aspekt wytworu i środowiska. Przyjmowany sposób rozumienia kreatywności (systemowy lub węższy) decyduje zatem o tym, czy kreatywność zostaje uznana za działalność uniwersalną czy też za powiązaną z domenami. Na problem ten zwrócił uwagę także Plucker, twierdząc, że różni badacze mogą w różny sposób pojmować kreatywność⁵². Psychologowie, jak trafnie zauważa Plucker, przyjmujący założenie o ogólnym charakterze kreatywności, wskazują na ogólny charakter kreatywnego procesu myślowego lub niekiedy na uniwersalny charakter istotnych dla kreatywności cech osobowych. Teoretycy przyjmujący tezę o powiązaniu kreatywności

⁴⁹ Por. Baer, *Domain Specificity of Creativity*, 18.

⁵⁰ Por. tamże, 29.

⁵¹ Por. tenże, „Is Creativity Domain Specific?”, 326, 328.

⁵² Por. Plucker, „Beware of Simple Conclusions”, 181.

z poszczególnymi domenami zwracają z kolei uwagę na różnice ujawniające się w poziomie kreatywności poszczególnych produktów.

Można jednak, jak sądzę, twierdzić, że nawet uniwersalne aspekty kreatywności doznają różnicującego uszczegółowienia w poszczególnych dziedzinach. Posłużę się przykładem: choć produkt kreatywności ma być nowy i użyteczny, to przecież ta użyteczność będzie inaczej rozumiana w technice, inaczej w sztuce. Środowisko będzie miało inne znaczenie dla inżyniera (konieczność zdobycia funduszy, materiałów, narzędzi), a inne dla artysty (możliwość prezentacji prac odbiorcom). Również to świadczy o zasadności wyróżnienia wielu typów kreatywności.

Zdaniem Sternberga (oraz Sawyera⁵³), badacze kreatywności skłaniają się obecnie do akceptacji stanowiska pośredniego, tzn. obserwują w kreatywności zarówno cechy uniwersalne, jak i cechy powiązane z poszczególnymi domenami. Według Sternberga, kreatywność jest fenomenem systemowym, na który składają się takie elementy jak: umiejętności działania w określonym obszarze, wiedza, style myślenia, osobowość, motywacja i środowisko⁵⁴, przy czym elementy te mają różny i swoisty charakter. Zdolności analityczne lub praktyczne są uniwersalne (używa się ich w każdym obszarze działalności), natomiast wiedza i osobowość to czynniki, które istotnie wpływają na twórcze predyspozycje do działania w określonych obszarach.

Akceptując pogląd, że niektóre aspekty kreatywności mogą być uniwersalne, inne zaś specyficzne, sądzę, że w dalszych badaniach ważne jest szczególne skupienie się na rozpoznaniu specyfiki i odmienności właśnie tych aspektów, które nie są uniwersalne. Jeśli badania te mają mieć znaczenie praktyczne, rozpoznanie tej specyfiki pozwoli na opracowanie znacznie bardziej precyzyjnych narzędzi do pobudzania twórczości w różnych obszarach.

Ważne są także obserwacje Baera, wedle którego niewiele kreatywnych osób wniosło rzeczywiście znaczący wkład do dwóch lub więcej obszarów. Analizy Graya pokazują, że jest to możliwe, jednakże jeśli uwzględnić fakt, że rozwój domen wymaga więcej wysiłku w opanowaniu ich zasad i wiedzy, to możliwości te kurczą się z czasem coraz bardziej. W tym kontekście warto podkreślić, że Baer zwraca uwagę na odmienny charakter wiedzy, która również wpływa na rezultaty działalności twórczej; wielu psychologów tego nie uwzględnia. Przyjmując społeczno-kulturowe rozumienie kreatywności, są-

⁵³ Por. Sawyer, *Explaining Creativity*, 2012, 60.

⁵⁴ Por. Sternberg, „Creativity or Creativities?”, 375.

dżę zarazem, że z elementu wiedzy (jej posiadanie zwiększa dostęp do domeny) nie sposób zrezygnować. Psychologowie przyjmujący humanistyczne ujęcie kreatywności mogą odrzucać znaczenie wiedzy, gdyż jak pisałem wcześniej, biorą oni pod uwagę głównie samą zdolność do twórczej aktywności, ale nie już sam rezultat. Dla humanistycznego ujęcia, dzieci mogą być kreatywne, gdyż tworzą coś nowego, ale ich kreatywność nie jest już historyczna, gdyż z braku wiedzy powtarzają one rozwiązania już istniejące. Ponownie zatem podkreślę, że stanowiska broniące uniwersalnego lub nieuniwersalnego charakteru kreatywności wiążą się istotnie ze sposobem rozumienia samej kreatywności.

Ważne jest też, że gdy się w badaniach nad kreatywności korzysta z badań ankietowych, to osoby wypełniające ankiety mogą mieć różne wyobrażenia na temat tego, czym jest kreatywność, co nie pozostaje bez znaczenia dla ich odpowiedzi, a w rezultacie dla uzyskiwanych wyników badań. Rangę tego czynnika akcentuje zwłaszcza Kaufman i Baer: „W badaniach samoopisowych badacze analizują, w jaki sposób poszczególni ludzie ujmują własną kreatywność (i prawdopodobnie innych), lecz ich »ludowe« teorie kreatywności prawdopodobnie zabarwiają wyniki ich samooceny”⁵⁵. Podkreślają też, że w potocznym rozumieniu kreatywność jest często łączona z domeną artystyczną lub komunikacją, w niewielkim zaś zakresie np. z nauką⁵⁶ czy techniką, co nie pozostaje obojętne dla uzyskiwanych wyników badań.

1.4. Kreatywność techniczna – charakterystyka zjawiska

Jednym z rodzajów kreatywności jest kreatywność techniczna. Na wstępie zauważę, że badania jej poświęcone są dość nieliczne. Analizując kreatywność techniczną, będę się odwoływał do dwóch koncepcji; ich autorzy to Witold Dobrołowicz (*Psychologia twórczości technicznej*) i David Crompton (*Creativity in Engineering: Novel Solutions to Complex Problems*). Wybór poglądów tych badaczy podyktowany jest przede wszystkim faktem, że obaj prowadzili badania nad kreatywnością w technice. Ponadto, ponieważ obaj są psychologami, możliwe będzie efektywne porównanie proponowanych przez

⁵⁵ „In self-report studies, researchers look at ways that people understand their own creativity (and probably that of others), and their «folk» theories of creativity are likely to color their self-assessments”. James Kaufman i John Baer, „Hawking’s Haiku, Madonna’s Math: Why It Is Hard to Be Creative in Every Room of the House”, w: *Creativity: From Potential to Realization*, red. Robert J. Sternberg, Elena L. Grigorenko i Jerome L. Singer (Washington: American Psychological Association, 2004), 9.

⁵⁶ Por. Kaufman i Baer, 10.

nich perspektyw. Ich stanowiska będą też okazjonalnie konfrontował ze stanowiskami filozofów techniki, w celu pokazania odmienności perspektyw lub momentów spornych w odniesieniu do wybranych tez. Dodatkowo, jako że badania Dobrołowicza (1993) oraz Cropleya (2015) dzielą 22 lata, ich porównanie pozwoli poznać, czy i w jakim zakresie dokonał się w tej dziedzinie rozwój. Analizę będę prowadził przez pryzmat ujęcia 4`P, co, jak sądzę, umożliwi bardziej precyzyjną charakterystykę poszczególnych elementów składających się na kreatywność techniczną.

Dobrołowicz i Cropley zgodnie przyznają, że zainteresowanie kreatywnością techniczną nie cieszy się należytą uwagą, adekwatną do roli, jaką technika odgrywa w ludzkim życiu⁵⁷. Zgodnie przyznają również, że powodem tego jest rozpowszechnione przekonanie, że kreatywność łączy się, a czasem jest wręcz tożsama ze sztuką. W rezultacie wiele osób może mieć mylne wyobrażenie, że nie ma powiązania między aktywnością techniczną a kreatywnością. Jak pisze Cropley: „Istnieje powszechne błędne przekonanie (...), że aktywność inżynierska to »wyłącznie« matematyka stosowana i nauki przyrodnicze”⁵⁸. Aktywność w obszarze techniki jawi się przez to jako działalność zakorzeniona w szeregu zasad technicznych, podlegająca prawom przyrodniczym, wymagająca logiczności, konsekwencji oraz znacznie mniejszej plastyczności. Tego typu rygor może prowadzić do uznania, że kreatywności, niekiedy utożsamianej również ze swobodą i wolnością – tak charakteryzuje obszar sztuki Dobrołowicz⁵⁹ – nie powinno się łączyć z techniką⁶⁰. Łatwo jest jednak podać argumenty przeciwko takiemu ujęciu. Muzyka, malarstwo, rzeźba – posiadają określone zasady i techniki (przykładem byłaby technika śpiewu, technika kładzenia farby na różnego rodzaju płótna), które należy przyswoić, by dysponować umiejętnościami na odpowiednio wysokim poziomie, by dana działalność artystyczna zyskała uznanie.

Sądzę, że ogląd kreatywności wyłącznie przez pryzmat „wolności” twórczej rodzi ważne wątpliwości. „Absolutna wolność twórcza” mogłaby być ewentualnie dostępna jedynie dla Boga. Człowiek musi w różnej skali czerpać z rzeczywistości – czy to materiały, czy to idee, które przetworzy, by wytworzyć nowy produkt. Jednakże zależnie od

⁵⁷ Por. Witold Dobrołowicz, *Psychologia twórczości technicznej* (Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne. Fundacja „Książka Naukowo-Techniczna”, 1993), 32; Cropley, *Creativity in Engineering*, 6; Por. także Sheila J. Henderson, „Inventors: The Ordinary Genius Next Door”, w: *Creativity: From Potential to Realization*, red. Robert J. Sternberg, Elena L. Grigorenko, i Jerome L. Singer (Washington, DC: American Psychological Association, 2006), 103.

⁵⁸ „A common misconception... is that engineering is ‘just’ applied math and science”. Cropley, *Creativity in Engineering*, 5.

⁵⁹ Por. Dobrołowicz, *Psychologia twórczości technicznej*, 35.

⁶⁰ Por. Cropley, *Creativity in Engineering*, 5.

obszaru działania, wolność twórcza przybierać może różną skalę. Artyści wydają się bardziej wolni w swej działalności (są w mniejszym stopniu zależni od narzędzi, a w większym od wyobraźni czy umiejętności, np. rzeźbiarskich, malarskich). Naukowcy i inżynierowie z kolei są w większym stopniu ograniczani przez prawidła i metody działania, dostęp do materiałów czy finansowania. W żadnym z tych obszarów nie ma jednak pełnej dowolności, czego dowodzi zarówno konieczność przyswojenia sobie wiedzy i technik działania, jak i fakt, że produkty tych obszarów są poddawane ocenie, muszą więc istnieć jej kryteria.

Nie można, oczywiście, wykluczyć wolności również z obszaru kreatywności technicznej, gdyż to właśnie pewna doza wolności pozwala ludziom eksperymentować i przekształcać już istniejące wytwory w celu ich usprawnienia i udoskonalenia. Nie można zakwestionować zdolności wynalazczych, jak i historycznego znaczenia takich twórców (działających w technice), jak James Watt, Edmund Cartwright, Tomas Edison, czy Rudolf Diesel. Dodam jeszcze, że kwestia wolności i jej skala w odniesieniu do poszczególnych obszarów kreatywności mogłoby stanowić przedmiot innych, bardziej pogłębionych analiz.

Inna trudność, która się pojawia, gdy mówimy o kreatywności w aktywności technicznej, wiąże się z faktem, że w szeroko pojętej aktywności technicznej można wyróżnić szereg różnych działań, a nie każde z nich ma charakter twórczy. Posłużę się przykładami. Filozof techniki C. Mitcham wyróżnia następujące formy działalności technicznej: 1) wynajdywanie lub wynalazczość, 2) projektowanie, 3) produkcja, 4) praca, 5) operowanie i konserwacja⁶¹. Zdaniem Mitchama, kreatywność pojawia się w wynalazczości i projektowaniu. Z kolei Dobrołowicz uważa, że główną aktywnością (tzn. taką, która zawsze ma charakter twórczy) jest w technice wynalazczość. Dodatkowo wyróżnia on jeszcze inne aktywności, które tylko niekiedy są kreatywne: projektowanie i konstruowanie⁶². W przypadku konstruowania stanowisko Dobrołowicza nie budzi wątpliwości. Konstruowanie ma najczęściej na celu realizację sformułowanych wcześniej planów i założeń, przez co nie można mówić zawsze o jego kreatywności – w tej formie działania realizowane są krok po kroku założenia wcześniej sformułowanego planu. Kiedy jednak plan nie uwzględnia komplikacji pojawiających się w trakcie jego realizacji, zasadne staje się odejście od planu i kreatywne rozwiązanie zaistniałego problemu (na poziomie konstruowania).

⁶¹ Mitcham, *Thinking through Technology*, 210.

⁶² Dobrołowicz, *Psychologia twórczości technicznej*, 32.

Wątpliwości rodzą się natomiast w odniesieniu do poglądu Dobrołowicza, że tylko niekiedy charakter twórczy ma projektowanie. Według Nigela Crossa, teoretyka projektowania, w tę aktywność (a nawet w jej naturę – jak twierdzi) wpisana jest konieczność wytworzenia czegoś, co jest nowe⁶³. Tym sposobem Cross odróżnia projektowanie od produkcji – aktywności odtwórczej. Co prawda, Dobrołowicz zabezpiecza swoje stanowisko twierdząc, że niekiedy projekty nie zawierają znaczących, oryginalnych elementów⁶⁴, przez co nie należy ich uznawać za kreatywne. Pojawia się jednak pytanie, jaka skala zmian jest wymagana, aby uznać je za znaczące i przełomowe? Przypuszczalnie, Dobrołowicz przyjmuje stanowisko historyczne, gdy tylko przełomowe dokonania (w tym sensie projekty danych wytworów) okazują się być kreatywne. Być może rozwiązanie tego problemu nie jest możliwe, gdyż pytanie o skalę zmian, którą można uznać za przejaw kreatywności, może zależeć od subiektywnej oceny. Jak pisałem we *Wprowadzeniu*, „nowość” można rozumieć w różny sposób, zależnie zarówno od jednostki oceniającej, jak i od obszaru, w którym ta nowość się pojawia.

Cropley łączy kreatywność techniczną z projektowaniem (*design*)⁶⁵, przy czym przyjmuje, że projektowanie jest elementem procesu wynalazczości. Aby zrozumieć to stanowisko, należy przywołać omawiany już wcześniej model aktywności twórczej Wallasa (przygotowanie, inkubacja, iluminacja, weryfikacja). Cropley poszerza ten model, co omówię w dalszej części rozdziału⁶⁶. Tu dodam jeszcze tylko, że o ile wynalazczość, według Cropleya, dotyczy wszystkich faz Wallasa, to dla wytworzenia nowego produktu kluczowy jest moment iluminacji oraz moment weryfikacji. Momenty te określa on właśnie mianem projektowania.

Także według Cropleya, nie każda aktywność techniczna jest kreatywna. Odróżniając potrzeby (które utożsamia z problemami) i rozwiązania, Cropley bierze pod uwagę cztery możliwe relacje: a) nowa potrzeba (problem) wymaga nowego rozwiązania; b) nowa potrzeba (problem) wymaga istniejącego już rozwiązania; c) istniejąca potrzeba (problem) wymaga nowego rozwiązania; d) istniejąca potrzeba (problem) wymaga istniejącego rozwiązania⁶⁷. Cropley ma świadomość różnorodności działań technicznych, które nie zawsze muszą mieć charakter kreatywny. Nie wylicza, jak Mitcham, różnych form działalności technicznej, wskazuje jednak, że to projektowanie jest nieodłącznie

⁶³ Por. Nigel Cross, *Designerly Ways of Knowing* (London: Springer, 2010), 15–16.

⁶⁴ Por. Dobrołowicz, *Psychologia twórczości technicznej*, 32.

⁶⁵ Cropley, *Creativity in Engineering*, 49.

⁶⁶ Por. s. 248-250 w tej dysertacji.

⁶⁷ Por. Cropley, *Creativity in Engineering*, 20.

związane z kreatywnością, co opisuje relacja (a), czyli sytuacja, gdy pojawia się nowy problem wymagający nowego rozwiązania.

Specyficzny problem w powiązaniu kreatywności i techniki ujawnia się także w kontekście faktu, że techniczna działalność wielu osób ma raczej charakter powtarzalny i schematyczny (praca rzemieślnicza, praca fabryczna, praca przy taśmie montażowej), zaś działalność wynalazców jawi się raczej jako wyjątek niż reguła. Inaczej jest w przypadku sztuki, w której naturę kreatywność wydaje się być niemalże nieodłącznie wpisana. Nowość stanowi także istotny element wytworów nauki, nawet jeśli niektórzy postrzegają naukę (w szczególności nauki przyrodnicze) jako formę „odkrywania” praw już istniejących, co może podważać jej kreatywny charakter (zwraca na to uwagę np. Sawyer⁶⁸).

W przypadku aktywności technicznej wynalazki stanowi niezwykle ważną, ale nie jedyną formę rozwiązywania problemów. Tego typu aktywność obarczona jest szczególnym ryzykiem, jakie nie występuje w ramach innych obszarów. Porażka przy tworzeniu i wdrażaniu wynalazku wiąże się nie tylko ze stratą czasu, ale też nierzadko łączy się z wysokimi kosztami finansowymi, niekiedy stwarza też zagrożenia dla życia (w przypadku awarii produktu, np. rakiety kosmicznej). Z tego względu inżynierowie decydują się często na wykorzystanie rozwiązań już sprawdzonych⁶⁹, które nie wymagają czasochłonnych, kosztownych i ryzykownych prób nowych rozwiązań .

Cropley i Dobrołowicz podkreślają również, że różnice pomiędzy formami kreatywności pojawiają się również w kontekście celów, które mają być poprzez nią urzeczywistniane. Według Dobrołowicza, kreatywność techniczna ma głównie za zadanie rozwiązywanie problemów poprzez tworzenie określonego typu wytworów technicznych⁷⁰. Odróżnia on, choć na dość ogólnym poziomie, kreatywność techniczną od kreatywności naukowej i artystycznej: „Twórczość artystyczna służy zaspokajaniu celów i potrzeb artystycznych. (...) Twórczość naukowa sprowadza się do rozwiązywania problemów teoretycznych, które mają różny związek z praktyką. (...) Wynikiem twórczości technicznej z reguły są wynalazki”⁷¹. Niekiedy aktywność w obszarze techniki może mieć inne cele,

⁶⁸ Por. Sawyer, *Explaining Creativity*, 2012, 263; Mitcham, *Thinking through Technology*, 216.

⁶⁹ Por. Cropley, *Creativity in Engineering*, 19.

⁷⁰ Por. tamże, 6; Dobrołowicz, *Psychologia twórczości technicznej*, 34.

⁷¹ Por. Dobrołowicz, *Psychologia twórczości technicznej*, 33–34. Sprowadzenie technicznej aktywności twórczej do konstruowania wynalazków może jednak budzić wątpliwości. Przykładowo, Carl Mitcham (filozof techniki) wyróżnia cztery formy techniki. Najpowszechniejszą z nich jest właśnie forma materialnych wytworów, do których można zaliczyć wynalazki. Człowiek tworzy jednak także teorie lub zasady techniczne (np. podgrzej wodę do 100 stopni, aby uzyskać wrzenie), które przybierają formę zdań praktycznych. Może to rodzić pytanie, czy tego rodzaju „teoretyczne wytwory techniki” powstają w podobny sposób jak wynalazki? Przypuszczalnie, Dobrołowicz nie uwzględnia różnych form twórczości w działalności technicznej. Por. też Mitcham, *Thinking through Technology*.

niż tylko instrumentalnymi – zauważa Rachel Laudan, historyczka oraz filozofka: „Czasami twierdzi się, że uznanie techniki za nic więcej, jak tylko działalność, której celem jest rozwiązywanie problemów, oznacza zaniedbanie popędu estetycznego, motywacji pochodzących z kultury oraz czystej zabawy i przyjemności, które motywują wielu technologów, a skupienie się tylko na tych dość ponurych elementach utylitarnych, które obecnie są szeroko identyfikowane przez opinię publiczną z techniką”⁷². Sądzę jednak – mimo trafnych obserwacji Laudan, że wytwory techniczne posiadają swoją warstwę estetyczną (posiadają określoną formę) czy też nawet powstają właśnie ze względów estetycznych – że ich warstwa instrumentalna wciąż pozostaje kluczowa. Prześledzenie historii najważniejszych wynalazków technicznych⁷³ pokazuje, że większość z tych, które zapisały się w historii (czyli zostały zaakceptowane i włączone do kultury), ceniono ze względu na ich instrumentalną rolę. Perspektywa instrumentalna pozwala także na oddzielenie wytworów techniki od wytworów z innych obszarów.

Powyższe analizy można uzupełnić koncepcją natury problemów i celów kreatywności technicznej, którą proponuje Dobrołowicz. Stwierdza on – podobnie jak Cropley – że głównym celem aktywności twórczej w obszarze techniki jest rozwiązywanie problemów technicznych⁷⁴. Dobrołowicz pojmuje problem jako „stan umysłu, w którym podmiot uświadamia trudności natury teoretyczne albo praktyczne i koncertuje się na przyczynach tych trudności oraz sposobach ich przezwyciężenia”⁷⁵. Odróżnia problemy twórcze od nietwórczych. Problemy twórcze definiuje jako takie, które wymagają nowych, nieznanych metod lub narzędzi w celu ich rozwiązania⁷⁶.

Jest zrozumiałe, że stanowisko, które głosi, że celem kreatywności technicznej jest rozwiązywanie problemów technicznych, jest sformułowane bardzo ogólnie i pozwala jedynie uświadomić sobie, że występuje szereg różnych problemów, nie tylko technicznych, które wymagają różnych środków, gdy chce się je rozwiązać. Dobrołowicz dopre-

⁷² „It is sometimes claimed that to consider technology as no more than problem-solving is to neglect the aesthetic drive, the cultural concerns and the sheer fun and enjoyment that motivate many technologists, and to focus only on those rather dreary utilitarian elements that the wider public tends at present to identify with technology”. Rachel Laudan, „Cognitive Change in Technology and Science”, w: *The Nature of Technological Knowledge: Are Models of Scientific Change Relevant?*, red. Laudan Rachel (Dordrecht: Springer, 1984), 84.

⁷³ Por. Charles Singer i in., *A History of Technology. Vol. 4* (Oxford: Oxford University Press, 1958); Charles Singer i in., *A History of Technology. Vol. 5* (Oxford: Oxford University Press, 1958).

⁷⁴ Por. Dobrołowicz, *Psychologia twórczości technicznej*, 49; Cropley, *Creativity in Engineering*, 35.

⁷⁵ Por. Dobrołowicz, *Psychologia twórczości technicznej*, 49.

⁷⁶ Por. tamże, 50. Cropley natomiast nie definiuje tego, czym jest problem.

cyzowuje to stanowiska poprzez uznanie, że głównym kryterium oceny stopnia złożoności problemów technicznych jest kryterium ekonomiczne: „Od dawna specjaliści poszukują obiektywnych kryteriów oceny stopnia złożoności i trudności rozwiązywania problemów technicznych. W ocenie twórczości artystycznej dominują kryteria subiektywne, natomiast w praktyce w odniesieniu do interesującego nas rodzaju twórczości z reguły są stosowane kryteria ekonomiczne, sprawdzające się do szacowania efektów finansowych wynikających z praktycznego zastosowania wynalazku”⁷⁷.

Choć koszty wytworu technicznego rzeczywiście odgrywają istotną rolę, to jednak stanowisko Dobrołowicza może prowokować pewne wątpliwości. Niektóre kosztowne wynalazki, np. Wielki Zderzacz Hadronów, nie powstały w celu praktycznego zastosowania i generowania zysków. Realizowane obecnie przez NASA loty kosmiczne, a w konsekwencji konstruowane nowe formy raket to nie działania, które są podejmowane ze względu na ich wartość ekonomiczną. Realizują one inne wartości, np. są elementem rozwoju nauki. Sądzę więc, że kryterium ekonomiczne nie jest wystarczającym kryterium oceny złożoności problemu. Jak świadczy historia, niektóre rozpoznane przez człowieka problemy lub cele stawały się możliwe do rozwiązania dzięki rozwojowi nauki i poszerzeniu dostępnej wiedzy (wiedzy dotyczącej nowych materiałów czy też narzędzi do generowania energii), co było kluczowe w kontekście konstruowania nowych wynalazków.

Podejmując próbę uszczegółowienia sensu problemów technicznych, Dobrołowicz, odwołuje się do poglądów Gienricha Altszullera i Percy’ego R. Whitfielda⁷⁸. Altszuller wyróżnia pięć poziomów twórczości technicznej. 1) Zadania pierwszego stopnia charakteryzują się niskim poziomem trudności, do ich rozwiązania wystarczy standardowa wiedza, nie są potrzebne liczne zmiany. Są to drobne usprawnienia, które nie prowadzą do nowych wynalazków. 2) Zadania drugiego stopnia nie wymagają nowej wiedzy, jednak zmiany są już większe, przez co powstają tzw. „drobne wynalazki”. 3) Zadania trzeciego stopnia zawierają sprzeczności techniczne, które można rozwiązać w granicach istniejącej wiedzy, lecz wymaga to współpracy kilku osób. Zmianie podlega jeden z elementów, a nie cały system. Powstają wynalazki „średniego” poziomu. 4) Zadania czwartego stopnia wymagają syntezy istniejącej wiedzy, także z innych dyscyplin i dziedzin, w celu tworzenia nowych systemów technicznych. Prowadzi to do powstania znaczących wynalazków. 5) Zadania piątego stopnia charakteryzują się występowaniem wielu, złożonych

⁷⁷ Por. tamże, 37.

⁷⁸ Tamże, 37–39.

problemów, które trzeba rozwiązać. Możliwości twórcze są niemalże nieograniczone. Na tym poziomie powstają wynalazki przełomowe, historyczne. Z kolei Whitfield wyróżnia trzy rodzaje problemów: 1) problemy wynikające z odstępstwa od jakiejś normy; 2) problemy dotyczące rozwoju i doskonalenia istniejących systemów; 3) problemy związane z tworzeniem nowych systemów⁷⁹.

Jak widać, podział Altszullera jest bardziej precyzyjny, co może pozwolić na wprowadzenie poziomów kreatywności w odniesieniu do produktów. Co oczywiste, nie każdy nowy produkt będzie mieć doniosłe znaczenie historyczne, ale mimo to zmieniać ludzka rzeczywistość poprzez to, że istnieje. Ponadto, Altszuller proponuje kryteria oceny poziomu produktów, które mogą rozwiązać trudność ze sformułowaniem „poziomów kreatywności” – ich wprowadzenie postuluje Nęcka, a była o tym mowa we *Wprowadzeniu*⁸⁰. Działania twórcze w technice mogą dotyczyć drobnych, „średnich” lub znaczących usprawnień. Takie ujęcie byłoby zgodne z egalitarnym ujęciem kreatywności. Niektórzy inżynierowie w ramach swych obowiązków dokonywaliby usprawnień, np. maszyn w fabryce. Jednak niewielu z nich zdecydowałoby się na podjęcie próby zbudowania nowych urządzeń, a przez to wytworzenia wynalazku. Istotne jest także spostrzeżenie, że wraz ze złożonością problemu zwiększa się zapotrzebowanie na ilość wiedzy, także pozatechnicznej, która pozwoli znaleźć właściwe rozwiązanie. Natomiast stanowisko Whitfielda jest na tyle ogólne, że można je stosować także do innych obszarów działalności twórczej. Można przyjąć, że także w nauce pojawiają się odstępstwa od normy (np. w wynikach obserwacji w fizyce) czy też konieczność doskonalenia istniejącego systemu teorii naukowych.

W odróżnieniu od Dobrołowicza Cropley nie przeprowadza klasyfikacji szczegółowych problemów technicznych. Choć ma świadomość ich wielości, uważa, że każda z sytuacji wymaga indywidualnego rozpoznania związanych z nią problemów. Jak już stwierdzałem, Cropley wyróżnia problemy, które wymagają kreatywności oraz takie, które jej nie wymagają. Uznaje jednak, że proces ich rozwiązywania ma uniwersalny charakter, tzn. przebiega tak samo, niezależnie od obszaru, w którym działa twórca⁸¹. Jako psycholog, dokonuje on też podziału na problemy heurystyczne i algorytmiczne (posiadające wiele rozwiązań lub tylko jedno)⁸².

⁷⁹ Tamże, 39.

⁸⁰ Por. s. 46–47 w tej dysertacji.

⁸¹ Por. Cropley, *Creativity in Engineering*, 36.

⁸² Por. Cropley, 36–38.

Analizy przywołanych teoretyków pozwalają uświadomić sobie znaczenie, jakie ma dokładne rozpoznanie problemu, gdyż wiele z nich można rozwiązywać w różny sposób. Rozwiązania techniczne stanowią jedynie jedną z możliwych form tego typu działań. Przykładowo, nawiedzająca pewną miejscowość cykliczna powódź wymagałaby technicznego rozwiązania, np. budowy wałów przeciwpowodziowych czy nakłonięcia lub nawet zmuszenia osób zamieszkujących tereny zalewowe do zmiany miejsca zamieszkania. Problem nadmiernej prędkości w ruchu drogowym można rozwiązać w obrębie prawa (prawne ograniczenia prędkości i nadzór ze strony służb), ale także poprzez zastosowanie techniki (np. komputerowe ograniczenie prędkości samochodu). Należy zarazem rozpoznać charakteru problemu, jak również wybrać najskuteczniejszy sposób rozwiązania. Ich analizy skłaniają, uwzględniając wielość form techniki, do dalszych prób uszczegółowienia wielości problemów technicznych.

Ponieważ ani Dobrołowicz, ani Cropley nie podejmują specjalnej refleksji nad źródłami problemów technicznych, warto odwołać się do badań Laudan, która wyróżnia pięć rodzajów problemów w technice⁸³. Pierwszy to zagrożenia płynące ze środowiska przyrodniczego. Takie zagrożenie w jawi się jako problem, który należy rozwiązać za pomocą określonych wytworów (np. narzędzi, broni, budynków, szczepionek). Drugi rodzaj to problemy techniczne powstające wskutek niepowodzeń przy wykorzystaniu dotychczasowych wynalazków. Ich rozwiązanie wymaga nowych wytworów technicznych, które bardziej skutecznie spełnią zakładane cele. Trzeci typ obejmuje problemy techniczne dotyczące „doskonalenia” istniejących już wytworów technicznych. Istniejące już silniki można stale ulepszać, np. co do wydajności, spalania, uzyskiwanej mocy. Czwarty rodzaj problemów rodzi się z dysproporcji w obrębie techniki występujących między różnymi państwami. Przykładowo, przewidywane możliwości kolonizacji kosmosu otworzą nowe możliwości tylko dla tych państw, które będą w stanie wysyłać swoich obywateli na inne planety. Państwa, które nie będą posiadały narzędzi do tego rodzaju działań, mogą traktować to jako problem (choć może się on łączyć z innymi wymiarami, np. ekonomicznymi – brak możliwości pozyskiwania surowców jako blokada konkurencyjności i rozwoju), dający się rozwiązać wyłącznie poprzez technikę. Większość problemów wskazywanych przez Laudan ma charakter „typowo techniczny”, tj. ich rozwiązanie możliwe jest tylko przy zastosowaniu osiągnięć techniki. Piąty rodzaj to problemy „potencjalne” Badacze mogą sobie uświadamiać, że pewien problem pojawi się dopiero w przyszłości,

⁸³ Por. Laudan, „Cognitive Change in Technology and Science”, 84.

wraz z rozwojem danego wytworu. Mogą więc pracować nad rozwiązaniem takiego problemu zanim pojawi się on w świecie rzeczywistym. Laudan posłużyła się tu przykładem badań nad aerodynamiką w późnych latach dwudziestych XX wieku, gdy przewidywano, że samoloty ze śmigłem tłokowym zawiodą przy próbach osiągnięcia określonych prędkości i wysokości. Dlatego zanim jeszcze osiągnięto limit możliwości tego typu napędów, rozpoczęto prace nad silnikami turboodrzutowymi.

Dotychczasowe analizy świadczą, że powiązanie kreatywności z problemami technicznymi wymaga dalszych badań, celem pokazania szczegółowych form tego powiązania. Po pierwsze bowiem, nie wszystkie sposoby rozwiązywania problemów wymagają kreatywnych działań, może pojawić się nowy problem, który można rozwiązać za pomocą narzędzi już istniejących. Po drugie, rozwiązanie techniczne nie musi przybierać wyłącznie formy wynalazku. Problem tłoczących się ludzi przed kasą biletową można rozwiązać chociażby odpowiednim sposobem kolejkowania petentów, co stanowiłoby rozwiązanie techniczne, ale nie byłoby fizycznym wynalazkiem. Po trzecie, są takie problemy, których rozwiązanie staje się możliwe wyłącznie przy pomocy zastosowań technicznych. Także uszczegółowione problemy wskazane przez Laudan można rozwiązać poprzez działania łączone z innymi obszarami albo przez działania niewymagające kreatywności. Gdy określony problem posiada wiele różnych rozwiązań, w tym także rozwiązania techniczne, to nie przesądza to, że właśnie ta forma zostanie zastosowana przez jego twórcę. Jak pisał Maslow: „Przypuszczam, że jeśli jedynym narzędziem, jakim dysponujesz, jest młotek, to kuszące jest traktowanie wszystkiego jak gwoźdź”⁸⁴. W tym sensie, twórca, który podejmuje próbę rozwiązania problemu, decydując o sposobie jego rozwiązania, będzie brał pod uwagę swoją wiedzę i umiejętności. Ponadto, w ramach samej aktywności technicznej istnieć może wiele rozwiązań o tym charakterze. Fabryczne ograniczenie prędkości samochodu można zastąpić budową licznych skrzyżowań i rond, progów zwalniających czy też projektować drogi w taki sposób, by ograniczyć liczbę prostych, pozwalających osiągać znaczące prędkości odcinków. Sądzę, że mimo wielości

⁸⁴ „I suppose it is tempting, if the only tool you have is a hammer, to treat everything as if it were a nail”. Abraham H. Maslow, *The Psychology of Science: A Reconnaissance* (New York: Harper & Row, 1966), 15.

możliwych rozwiązań niektórych problemów, człowiek z racji swojego nastawienia technicznego⁸⁵, widzi świat jako „wyzwanie” w którego sprostaniu najlepiej pomaga symbioza z techniką. Jej dotychczasowa „skuteczność” skłania się człowieka do poszukiwania głównie technicznych rozwiązań.

Punktem wyjścia do dalszych badań może być próba uszczegółowienia powiązania pomiędzy problemami a techniką. Stanowisko Croleya i Dobrołowicza, zgodnie z którym celem aktywności twórczej w technice jest rozwiązywanie problemów występujących w obszarze techniki jest za ogólne. Proponuję zatem, by kreatywność techniczną rozumieć jako aktywność mającą na celu wyeliminowanie tego typu problemów, że ich główną lub najbardziej skuteczną metodą rozwiązania jest wykorzystanie w praktyce wiedzy technicznej, przy jednoczesnym założeniu, że w momencie dostrzeżenia lub sformułowania problemu nie można go rozwiązać przy pomocy dostępnych w danym momencie narzędzi, wynalazków czy zasad technicznych. Stanowisko to pozwala na doprecyzowanie celów które mają wskazywać na aktywność wymagającą zastosowań technicznych, jak i form działania, wymagających twórczej aktywności.

1.4.1. Produkt

Kreatywność techniczną można odróżnić od innych form kreatywności także na poziomie wytworów, poprzez dołączenie dodatkowych kryteriów służących rozpoznaniu potencjału twórczego wytworu. Dla przypomnienia, psychologowie (np. Sternberg, Lubart, Popek) w większości zgadzają się, że produkt kreatywny jest zarazem nowy i użyteczny. Kryteria te są jednak na tyle uniwersalne, że można je stosować do wytworów powstających zarówno w sztuce, jak i w nauce czy technice. Zasadne staje się więc pytanie, czy są kryteria, które pozwolą odróżnić twórczy produkt techniki od twórczych produktów z innych obszarów?

Zdaniem Croleya, kryteria służące do oceny twórczego poziomu produktu należałoby przebudować: tj. przeformować je oraz dodać kolejne kryteria, aby w rezultacie uzyskać możliwość dookreślenia twórczości produktów technicznych. Stąd Crolepy twierdzi, że dzieła techniczne powinny być na pierwszym miejscu użyteczne, a dopiero na

⁸⁵ Por. Martin Heidegger, „Pytanie o technikę”, w: *Technika i zwrot*, tłum. Janusz Mizera (Kraków: Wydaw. Baran i Suszczyński, 2002), 19–20.

drugim – nowe⁸⁶. Ma to na celu podkreślenie użyteczności produktu technicznego jako cechy kluczowej dla tego rodzaju produktów. Dobrołowicz nie podejmuje w swych badaniach analiz produktu pod tym kątem.

Odwrócenie kolejności cech występujących w „standardowym” ujęciu kreatywności może w większym stopniu podkreślać instrumentalny charakter techniki. Posłużę się przykładem. Jedną z „twarzy” rewolucji przemysłowej był James Watt, konstruktor maszyny parowej, nowego wówczas źródła zasilania, które odmieniło rzeczywistość, umożliwiając rozwój produkcji maszynowej. Watt nie był jednak pierwszym twórcą tego rodzaju urządzenia, gdyż rozwinął pomysł Thomasa Newcomena. Pierwszym wynalazcą działającego silnika parowego był jednak Thomas Savery (zbudował go w roku 1698)⁸⁷, choć sama idea tego rodzaju urządzenia istniała wcześniej. Jeżeli Watt traktowany jest jako „ojciec” maszyny parowej⁸⁸, to oznacza to, że w technice nie sama „nowość” twórcy decyduje o sukcesie i zapisaniu się jego twórcy w historii, ale raczej skala zastosowania czy skuteczność urządzenia. Przepuszczalnie, wśród historyków techniki nie ma powszechnej zgody, któremu z wynalazców przypisać kluczowe znaczenie w kontekście pojawienia się epoki rewolucji przemysłowej, jednak warto zauważyć, że ocena skutków powstania danego wynalazku jest możliwa tylko z perspektywy historycznej. Gdyby dwóch wynalazców wytworzyło w podobnym czasie produkty o podobnym zastosowaniu, to choć można byłoby dostrzec pierwszeństwo jednego z produktów (np. powstał on o kilka miesięcy/lat wcześniej), to już ocena skutków użytkowania, skali rozpowszechnienia i użyteczności jest możliwa tylko po upływie określonego czasu od ich powstania.

Cropley proponuje następnie dodanie dwóch dodatkowych cech, które powinny posiadać twórcze wytwory techniki: elegancja (*elegance*) oraz „źródłowość” (*genesis*)⁸⁹. Elegancja może być rozumiana na dwa sposoby. Po pierwsze, eleganckie rozwiązanie to takie, które jawi się obserwatorowi jako proste i oczywiste. Drugim sposobem rozumienia elegancji jest wymiar estetyczny wytworów technicznych, gdyż np. wspomniane wynalazki manifestują się w świecie w formie materialnej, która oddziałuje na człowieka w podobnym stopniu jak wytwory sztuki. Znaczenie tego wymiaru dostrzegalne jest w szczególności w przypadku takich wytworów jak samochody lub budynki. Nie wszystkie jednak wytwory jej wymagają – misterne zdobienia na rękojeści młotka raczej nie będą

⁸⁶ Por. Cropley, *Creativity in Engineering*, 66.

⁸⁷ Por. Mokyry, *The Lever of Riches*, 84–85.

⁸⁸ Por. tamże, 85.

⁸⁹ Cropley, *Creativity in Engineering*, 67–68.

miały podobnego znaczenia. Cecha „źródłowości” wiąże się z kolei z możliwościami dalszego rozwoju oferowanymi przez dany wytwór/wynalazek, tj. nie zamyka on dalszych możliwości rozwojowych, a ponadto można go stosować na różnych obszarach, nie tylko w technice. Źródłowość pozwala na „przetrwanie” danej idei produktu, która może być rozwijana kolejne pokolenia twórców. Trwałość danej idei pozwala bezpośrednio „trafić” do jego twórcy, a co za tym idzie, podtrzymać jego istnienie w pamięci społecznej (kulturyzacja) – to forma docenienia zasług. Komputer jest urządzeniem, które zarazem może być rozwijane na wielu płaszczyznach, ma niezwykle wiele zastosowań, może być wykorzystywany przez różne grupy społeczne (naukowców, artystów, służby cywilne, osoby prywatne itd.).

Daje się zauważyć, że wiele wynalazków konstruowanych jest w taki sposób, że kontakt z nimi od razu „podpowiada” użytkownikowi, w jaki sposób z nich korzystać. Jeśli produkt ma trafić do szerokiego kręgu konsumentów, to jego złożoność i trudność użytkowania przełoży się na mniejsze zainteresowanie, a co za tym idzie – na zyski. W przypadku źródłowości trwanie danego produktu, przy jednoczesnym jego udoskonalaniu (co pozwala zachować mu cechy nowości i użyteczności) pozwala także na utrwalenie w świadomości ekspertów czy też użytkowników pamięci o „pierwszym” twórcy danego wytworu.

W kontekście wyliczonych cech wytworu techniki, takich jak użyteczność, nowość, elegancja i źródłowość, warto przywołać stanowisko, które zaproponował Walter Isaacson, amerykański pisarz, biograf i dziennikarz. Analizując genezę komputera, zwrócił on uwagę na to, że w podobnym okresie powstało aż sześć tego typu wytworów. Uznał, że „protoplastą” dzisiejszych komputerów nie jest ten, który powstał jako pierwszy, ale ten (ENIAC), który w najwyższym stopniu spełniał funkcje, jakich oczekujemy od komputerów (był uniwersalny i posiadał wiele zastosowań), był najdłużej użytkowany, a jego architektura stała się podstawą konstrukcji komputerów kolejnej generacji⁹⁰. Dowodzi to, że pierwszeństwo (nowość) wcale nie determinuje sukcesu produktu – choć wymagałoby zbadania, czy dotyczy to tylko wytworów techniki. Ten fakt może po części wyjaśniać, dlaczego w ocenie uwzględnia się zarówno nowość wytworu, jak i jego użyteczność.

Cechy wytworu technicznego, jakie proponuje Copley, są jednak przy pewnej ich interpretacji wciąż na tyle ogólne, że można je stosować do produktów z innych obszarów. Przykład: w nauce produkt, jakim jest teoria naukowa, wymaga także odpowiedniej

⁹⁰ Por. Isaacson, *Innowatorzy*, 123.

formy, by można było ją zrozumieć i zaakceptować, co można utożsamić z „estetyką przekazu”. Również „źródłowość” może mieć szersze zastosowanie, gdyż szerokie możliwości stosowania i wykorzystania produktów są istotne nie tylko dla obszaru techniki. Dla przykładu, Darwinowska teoria ewolucji została przyswojona nie tylko w obszarze biologii, lecz także w filozofii czy w szeroko pojętych naukach społecznych. Dlatego zaproponowane przez Croleya nowe cechy produktu nie dotyczą, jak sądzę, wyłącznie obszaru techniki. Nie oznacza to, że nie są one istotne dla wytworów technicznych, jednak ich charakter i zastosowanie nie pozwalają na rozłączne odróżnienie wytworów technicznych od wytworów z innych obszarów.

Sheila J. Henderson zaproponowała inne kryteria, które musi spełnić przedmiot, aby można było uznać go za twórczy, tj. nowość, użyteczność, koszt, wpływ na rynek i społeczeństwo oraz możliwości opatentowania⁹¹. Wymiar ekonomiczny produktu (koszt) ma znaczenie zarówno w odniesieniu do wytworów, które mają zastosowanie użytkowe, jak i do „wyjątkowych” wytworów technicznych. W przypadku produktów, które mają zastosowanie użytkowe oraz charakter masowy, jak np. żarówka Edisona (uznawana wszak za jeden z przełomowych wynalazków), znaczenie posiada stopień ich rozpowszechnienia. Niewykluczone, że jednym ze źródeł sukcesu był także koszt samego produktu, jak i jego użytkowania. Gdyby jego wytwór nie spełniał tych cech, dzieło Edisona prawdopodobnie nie zapisałoby się w historii w sposób pozytywny, lecz byłoby przykładem nieudanego eksperymentu. W przypadku wytworów jednostkowych, koszt również wpływa na zasadność jego konstrukcji. Taki projekt, jak Wielki Zderzac Hadrónów mógłby nie powstać, gdyby nie posiadano odpowiedniego zaplecza finansowego.

Przy czym koszty można rozumieć na wiele sposobów. Wytwory techniczne są znacznie bardziej kosztowne w kontekście ich wytworzenia/wyprodukowania niż wytwory powstające w innych obszarach. Dzieła sztuki, które można uznać za przełomowe i najbardziej wartościowe, również są wyceniane na rynku na znaczące kwoty, jednak ich wytworzenie wymaga zwykle znacznych ilości czasu, a nie środków materialnych i narzędzi. Wydaje się, że ich wartość rynkowa może łączyć się z ich poziomem twórczym rozumianym jako społeczna ocena znaczenia danego wytworu. Także w nauce koszty mogą dotyczyć finansowego wkładu w dane badania, lecz w przypadku niektórych badań, np. teoretycznych, koszty to głównie czas i wysiłek intelektualny. Kryterium kosztu nie posiada więc, jak sądzę, charakteru ogólnego, gdyż koszt aktywności twórczej w każdym

⁹¹ Por. Henderson, „Inventors: The Ordinary Genius Next Door”, 105.

z obszarów rozumiany jest w inny sposób. Wpływ na rynek czy społeczeństwo wiąże się z wymiarem ekonomicznym, gdyż to konsumenci, inwestorzy czy eksperci odpowiadają za konsumpcję, a więc i za rozpowszechnienie produktów czy finansowanie ich powstania. Rozpoznanie przez konsumentów/inwestorów potencjału wytworu pozwala na jego utrzymanie w świadomości społecznej. Patent zaś stanowi najbardziej oczywisty sposób odróżnienia wytworów technicznych od wytworów powstających w innych obszarach. Jak możemy przeczytać na stronie Urzędu Patentowego Rzeczypospolitej Polskiej, ochronie patentowej podlegają wyłącznie wynalazki i wzory użytkowe⁹².

Przedstawione tu stanowiska pokazują, że odróżnienie różnych form twórczych produktów na poziomie cech, które powinno się im przypisywać, jest niezwykle trudne. Część z proponowanych cech można także stosować do produktów z innych obszarów. Możliwym rozwiązaniem tego problemu jest zaproponowanie takich cech, które jednoznacznie wskazywałyby, że produkt powstał w obszarze technicznym, co wymagałoby filozoficznych analiz nad naturą techniki i rozpoznania istotnych dla nich cech. Inna możliwość to przyjęcie, że w przypadku jakiegoś produktu, wszystkie cechy, te np. które zaproponowała Henderson, muszą wystąpić. W tym ujęciu decydujące byłyby właśnie te cechy, które pozwalają na odpowiednie rozpoznanie typu produktu i szczegółowe dopasowanie go do konkretnego obszaru.

1.4.2. Proces

Choć zarówno Dobrołowicz, jak i Cropley odróżniają techniczną kreatywność od innych form kreatywności, to jednak nie podają wystarczająco klarownych kryteriów. Dobrze oddaje to stwierdzenie Cropleya: „(...) jeśli pozbędziemy się ogólnych etykiet, tym, co odróżnia poszczególne działania twórcze nie jest występujący w nich mechanizm rozwiązywania problemów, lecz specjalistyczna wiedza, która wykorzystywana jest w celu realizacji tych działań”⁹³. Oznacza to, że rozwiązując jakiś problem (np. tworząc

⁹² Urząd Patentowy Rzeczypospolitej Polskiej, *Informacje podstawowe*, <https://uprp.gov.pl/pl/przedmioty-ochrony/wynalazki-i-wzory-uzytkowe/wynalazki-i-wzory-uzytkowe-informacje-podstawowe> [dostęp: 21.01.2021].

⁹³ „[...] if you strip away the labels, the thing that makes each of these professions unique is not how they go about solving these problems, but the specialized knowledge that they apply within that process”. Cropley, *Creativity in Engineering*, 36.

wynalazek), inżynier lub wynalazca korzysta z tych samych procesów myślenia twórczego, co artysta lub naukowiec, gdy działają w swoich dziedzinach.

Badania Dobrołowicza i Cropleya wskazują, że proces twórczy ma charakter uniwersalny. Nie można więc wyróżniać specjalnego rodzaju procesu twórczego powiązanego z obszarem techniki, obaj bowiem posługują się ogólnymi modelami procesu. Dobrołowicz przyjmuje trójelementowy model procesu twórczego: 1) dostrzeżenie i preparacja problemu; 2) generowanie pomysłów jego rozwiązania; 3) sprawdzenie pomysłu i realizacja⁹⁴. Jest to modyfikacja spopularyzowanego, czteroelementowego modelu procesu twórczego opracowanego przez Wallasa (na którego także powołuje się sam Dobrołowicz).

Do modelu Wallasa odwołuje się również Cropley, proponując także jego zmodyfikowaną i rozszerzoną wersję, wedle której twórczy proces obejmuje: 1) przygotowanie; 2) aktywację; 3) generowanie rozwiązań; 4) iluminację; 5) weryfikację; 6) komunikację; 7) walidację⁹⁵. Czteroelementowy model, zdaniem Cropleya, pozwala jedynie na wyjaśnienie mechanizmu generowania nowego produktu, zaś rozszerzony model, który sam proponuje, pozwala na wyjaśnienie działania tzw. kreatywności funkcjonalnej⁹⁶, którą utożsamia z innowacyjnością jako działaniem zmierzającym do włączenia wytworu w ramy kultury.

Rozszerzony model Cropleya także można jednak traktować jako uniwersalny, gdyż analizy Csíkszentmihályiego skutecznie, jak sędzę, dowodziły, że proces akceptacji i włączania do domeny dotyczy wszystkich wytworów powstających w każdej domenie. Potrzebne byłoby więc uszczegółowienia tego modelu, by bardziej precyzyjnie odnosił się do kreatywności technicznej, co może przelożyć się na wzrost efektywności twórców.

Jest ważne, że proces twórczy można także rozumieć w węższym zakresie, tj. jako specyficzną formę myślenia. Już Simonton zwracał uwagę na to, że artyści charakteryzują się bardziej swobodnym sposobem myślenia, w przeciwieństwie do naukowców, którzy pamiętając o rygorach i zasadach występujących w domenie nauki, stosują się do bardziej logicznych i analitycznych form prowadzenia rozważań⁹⁷. Również Cropley dostrzega,

⁹⁴ Por. Dobrołowicz, *Psychologia twórczości technicznej*, 60.

⁹⁵ Por. Cropley, *Creativity in Engineering*, 50.

⁹⁶ Por. tamże, 48.

⁹⁷ Cyt. za Karen Kersting, „Considering creativity: What exactly is creativity?”, *American Psychological Association Monitor*, nr 34 (2003): 40; Simonton poświęcił także wiele analiz problemowi sposobu myślenia w nauce, pokazując różnice między myśleniem logicznym i myśleniem „bardziej swobodnym”, utożsamianym z myśleniem twórczym. Por. Simonton, *Creativity in science: chance, logic, genius, and Zeitgeist*.

że w poszczególnych fazach procesu generowania produktów, inżynierowie posługują się niemalże naprzemiennie konwergencyjnym i dywergencyjnym typem myślenia⁹⁸, także w trakcie procesu włączania produktu do kultury. Jego zdaniem, dywergencyjny sposób myślenia występuje głównie w fazie formułowania i rozpoznawania problemu (gdy inżynier ma swobodę wyboru i możliwości generowania ich różnych rozwiązań), zaś myślenie konwergencyjne występuje w fazie tworzenia konkretnego, wybranego rozwiązania, gdyż powstający wytwór musi być skonstruowany wedle zasad i reguł występujących w ramach domeny techniki, co narzuca jego twórcy większy rygor i mniejszą dowolność. Myślenie konwergencyjne jest w większym stopniu powiązane z rygorem i wiedzą, gdyż jego celem jest znalezienie jednego, właściwego rozwiązania. Nie jest tak swobodne jak myślenie dywergencyjne.

Cropley i Dobrołowicz posługują się ogólnymi modelami, warto więc podkreślić, że praktyka twórcza, oprócz cech ogólnych ma także w poszczególnych obszarach charakter specyficzny. Przykładowo, w modelu Wallasa, moment przygotowania będzie przebiegał inaczej w działalności malarza, który chociażby może zastanawiać się, w jaki sposób przedstawić obserwowany przez siebie krajobraz, a inaczej w działaniach technika, który może się zastanawiać nad użyciem odpowiedniego materiału do swojej konstrukcji (prowadzenie różnego rodzaju pomiarów, eksperymentów, itd.). W ramach rozszerzonego modelu Cropleya, procesu twórczego nie wieńczy wytworzenie produktu, czyni to dopiero akceptacja społeczna. W kontekście badań nad społecznym wymiarem twórczości ten właśnie wymiar akceptacji wymaga szczególnego uwzględnienia, gdyż również w nim może zawierać się dziedzinowa odrębność poszczególnych typów aktywności twórczej. Ponadto, proces prezentowania wytworu może różnić się w zależności od jego formy. Dlatego to właśnie społeczny wymiar procesu może pozwolić na uszczegółowienie modelu dla konkretnego typu kreatywności.

1.4.3. Twórca

Kolejnym elementem modelu 4`P jest twórca. Dobrołowicz odwołuje się do badań Cormaca W. Taylora, Warda R. Smitha i Brewstera Ghiselina, w których rozpoznanych

⁹⁸ Por. Cropley, *Creativity in Engineering*, 51–52.

zostało siedemnaście cech świadczących, że osoba posiada potencjał twórczy. Są to następujące cechy: 1) niespożyta energia; 2) zdolności matematyczne; 3) zmysł wynalazczości i poszukiwań; 4) zdolności rozpoznawcze; 5) uczciwość; 6) chęć poznania faktów; 7) chęć dokonywania wynalazków; 8) chęć poznania praw rządzących zjawiskami; 9) zdolności informacyjne; 10) spryt i mistrzostwo w eksperymentowaniu; 11) niezależność; 12) giętkość myślenia; 13) upór, stanowczość; 14) zdolność określania wartości zjawisk i wniosków; 15) umiejętność współpracy; 16) intuicja; 17) tzw. zdolności twórcze⁹⁹. Spośród tych cech tylko trzy z nich dotyczyć mogą wyłącznie działalności technicznej: „zdolności matematyczne”, „zmysł wynalazczości i poszukiwań” i „chęć dokonywania wynalazków”.

Powyższe ujęcie zostaje uzupełnione przez Dobrołowicza w ten sposób, że stwierdza on, że z jednej strony zdolności twórcze są uniwersalne, przez co każdy musi je posiadać każdy twórca, jeżeli chce wnieść wkład do jakiejś dziedziny. Z drugiej strony, Dobrołowicz wyróżnia odrębny zestaw cech osobowych, który istotnie wpływa na potencjał i predyspozycje do działania w określonym obszarze (w sztuce, w nauce czy w technice), przy czym oba te zestawy, jak podkreśla Dobrołowicz, są ze sobą istotnie powiązane¹⁰⁰. Dobrołowicz formułuje więc zupełnie nowe stanowisko, przyjmując, że zdolność do bycia kreatywnym jest „tym samym”, niezależnie od obszaru, w którym działa twórca. Jednak zarazem każdy z nich posiada predyspozycje do działania w określonym obszarze, np. w technice, nauce lub sztuce. Rodzi się może jednak pytanie, co sprawia że dany twórca osiąga sukces? W kontekście powyższego stanowiska można przyjąć że decyduje o tym zarówno „bycie kreatywnym”, ale także działanie w obszarze do którego się jest predysponowanym. W tym sensie Dobrołowicz proponuje inne ujęcie niż Baer, który wyróżnia wiele rodzajów kreatywności. Jednak konsekwencje obu tych stanowisk są takie same – według Dobrołowicza nawet jeśli osoba jest twórcza, to wybór niesprzyjającego jej obszaru nie pozwoli jej na osiągnięcie sukcesu.

Rozstrzygnięcie proponowane przez Dobrołowicza wyjaśnia, dlaczego niektórzy badacze, jak np. Simonton, znajdują podobieństwa wśród wybitnych twórców – kreatywność jawi się im bowiem jako zdolność uniwersalna. Pozwala też wyjaśnić, dlaczego niektórzy ludzie mają predyspozycje do działania w określonym obszarze (technicznym, naukowym czy artystycznym), lecz ich działalność nie jest wybitna – nie posiadają bowiem

⁹⁹ Por. Dobrołowicz, *Psychologia twórczości technicznej*, 110.

¹⁰⁰ Por. tamże, 122.

predyspozycji do kreatywności. Pozwala też wyjaśnić, dlaczego wybitni twórcy, jak Einstein czy Van Gogh, mogli wnieść ogromny wkład do konkretnej dziedziny kultury, bez odpowiednika w innych obszarach – działali bowiem w obszarach, do których byli predysponowani.

Z kolei Cropley przywołuje jedynie ogólne cechy, które sugerują, że osoba ma potencjał kreatywny¹⁰¹, takie np. jak: nonkonformizm, autonomia, intuicyjność, elastyczność w myśleniu, skłonność do podejmowanie ryzyka. Ma świadomość, że prowadzone były badania nad różnicami (które, jego zdaniem, zostały rozpoznane) zachodzącymi pomiędzy kreatywnymi artystami a naukowcami¹⁰². Nie rozwija on jednak tych analiz, jedynie wskazując na szereg publikacji temu poświęconych. Można więc uznać, że badania Cropleya w stosunku do badań Dobrołowicza są regresem.

Pogląd Cropleya na temat uniwersalnego charakteru kreatywności warto zestawić ze stanowiskami i badaniami, które mogą podważać takie stanowisko. Charles Percy Snow, brytyjski fizykochemik oraz pisarz, zwrócił jednak uwagę na to, że nawet naukowcy z obszaru nauk humanistycznych i przyrodniczych różnią się między sobą na tyle, że tworzą dwie, niekiedy opozycyjne „kultury”¹⁰³. Różnice między nimi występują nie tylko na poziomie ich wiedzy i języka, lecz także na poziomie osobowości i sposobów myślenia. Szereg aktualnie prowadzonych badań nad cechami osobowymi inżynierów może pozwolić na dostrzeżenie różnic pomiędzy osobami działającymi w domenie technicznej oraz osobami aktywnymi w innych domenach. Jak pisze Julie Aitken Harris, studenci inżynierii są znacznie bardziej wytrwali w realizacji swoich celów, jak i mają bardziej złożoną „strukturę kognitywną”. Może to wynikać ze złożoności aktywności inżynierskiej, która wymaga nie tylko wiedzy technicznej i ścisłej (matematycznej, chemicznej, dotyczącej mechaniki), ale także zmysłu ekonomicznego (czy to się opłaca?) czy umiejętności pracy w zespołach inżynierskich¹⁰⁴. Porównywani z nimi studenci pielęgniarstwa charakteryzowali się natomiast wyższym poziomem empatii, zaś studenci psychologii mieścili się pomiędzy wskazanymi dwiema grupami¹⁰⁵.

¹⁰¹ Por. Cropley, *Creativity in Engineering*, 141.

¹⁰² Por. tamże, 140.

¹⁰³ Por. Charles Percy Snow, *Dwie kultury*, tłum. Tadeusz Baszniak i Stefan Collini (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999), 84–86.

¹⁰⁴ Por. Gerhard Pahl i in., *Engineering Design A Systematic Approach*, tłum. Lucienne Blessing i Ken Wallace (London: Springer, 2007), 1–2.

¹⁰⁵ Por. Julie Aitken Harris, „Perceptions of Engineering, Nursing, and Psychology Students’ Personalities”, *Canadian Journal of Behavioural Science* 26, nr 4 (1994): 484–91, <https://doi.org/10.1037/0008-400X.26.4.484>

Psycholog i badacz kreatywności Gregory Feist rozpoznał szereg kognitywnych predyspozycji do działania na określonych obszarach, ujawniających się np. na poziomie zdolności do interakcji społecznych, korzystania z przedmiotów, umiejętności korzystania języka lub prowadzenia obliczeń matematycznych¹⁰⁶. Nawet w obrębie szeroko pojętej kreatywności technicznej, na co wskazuje filozof techniki Marc J. de Vries, zauważalne są np. różnice między architektami a technikami, gdyż ci pierwsi mają większe tendencje do myślenia w sposób bardziej „swobodny”, zbliżony do artystycznego, zaś technicy w sposób bardziej analityczny¹⁰⁷.

Inne badania, które przeprowadziły Nina Brown oraz Martha Joslin, dotyczyły różnic między inżynierami mężczyznami oraz kobietami (przy czym mężczyźni są bardziej liczni w tym obszarze) – nie rozpoznały one jednak różnic między płciami w zakresie posiadania cech i predyspozycji twórczych. Ich badania obejmowały także grupę kontrolną kierunków nietechnicznych, z którą były porównywane wyniki badań kierunków inżynierskich. Okazało się, że studenci inżynierii uzyskali znacznie niższe wyniki w zakresie „potrzeby niezależności”, a wyższe w zakresie miar odpowiedzialności, wydajności, wytrwałości, orientacji na cele i zdecydowania¹⁰⁸. Konkluzją tych badań było stwierdzenie, że „wyniki potwierdzają teoretyczne podstawy rozwoju kariery, to znaczy, że osoby przyciągane do określonego zawodu są do siebie podobne i niepodobne do osób w innych zawodach”¹⁰⁹.

Prowadzono także badania nad różnicami pomiędzy studentami kierunków inżynierskich oraz studentami muzykologii. Christine Charyton i Glenn Snelbecker nie dostrzegli różnic w poziomie kreatywności badanych grup, choć zakładali jej wyższy poziom wśród studentów muzykologii, gdyż ten obszar miał być „bardziej związany” z działalnością twórczą, a przez to bardziej stymulujący w zakresie kreatywności¹¹⁰. Nie dostrzeżono także znaczącej odmienności cech wśród badanych grup. Ich zdaniem jed-

¹⁰⁶ Por. Gregory J. Feist, „The Evolved Fluid Specificity of Human Creative Talent”, w: *Creativity: From Potential to Realization*, red. Robert J. Sternberg, Elena L. Grigorenko, i Jerome L. Singer (Washington: American Psychological Association, 2004), 58.

¹⁰⁷ Por. Marc J. de Vries, *Teaching about Technology: An Introduction to the Philosophy of Technology for Non-Philosophers* (Dordrecht: Springer, 2005), 54.

¹⁰⁸ Por. Nina W. Brown i Martha Joslin, „Comparison of Female and Male Engineering Students”, *Psychological Reports*, 77, nr 1 (1995): 35, <https://doi.org/10.2466/pr0.1995.77.1.35>

¹⁰⁹ „The findings tend to confirm the theoretical bases of career development, that is, that individuals drawn to a particular career tend to be similar to each other and dissimilar to individuals in other careers” Brown i Joslin, 40.

¹¹⁰ Por. Christine Charyton i Glenn E. Snelbecker, „General, Artistic and Scientific Creativity Attributes of Engineering and Music Students”, *Creativity Research Journal* 19, nr 2–3 (2007): 222.

nak, możliwym wyjaśnieniem tego stanu rzeczy jest, jakbym to określił, pewien mankament metodologiczny, tj. brak wypracowania odpowiednich narzędzi do badania kreatywności w stosunku do osób przynależących do różnych obszarów.

Choć aktualnie brak jest jednoznacznych dowodów na wielość kreatywności na poziomie osobowym/twórcy, to jednak szereg badań które dotyczyły tego problemu mogą wskazywać na występujące różnice na poziomie zdolności twórcy do działania w określonym obszarze. Zasadne jest przez to ich kontynuowanie w celu rozpoznania tych cech, które odpowiadają za relacje pomiędzy predyspozycjami jednostki a zdolnościami niezbędnymi do osiągnięcia twórczego sukcesu.

1.4.4. Środowisko

Ostatni element ujęcia 4`P stanowi środowisko społeczno-kulturowe, w którym działają twórcy. U Cropleya nie stało się ono przedmiotem szczegółowych badań, zawężonych do obszaru techniki¹¹¹. Dobrołowicz analizuje natomiast proces tworzenia wynalazków w grupach inżynierów oraz wdrażania ich w środowisku społeczno-kulturowym (w formie innowacji)¹¹². W ogólnym rozumieniu środowiska, Dobrołowicz i Cropley poruszają problemy akceptacji społecznej i znaczenia dostępu do domeny. Problem domen omawiałem już wcześniej, w rozdziale pierwszym. Ponieważ ich analizy nie wprowadzają nowych elementów w stosunku do przedstawionych już wcześniej stanowisk, np. Csíkszentmihályiego, rezygnuję tutaj z ich przedstawiania. Zamiast tego zwrócę uwagę na kilka wybranych problemów wiążących się ze środowiskiem w kontekście jego wpływu na obszar techniki.

Pierwszy problem dotyczy roli wiedzy w kreatywnej działalności twórców. Wiedza jest składową, która wydaje się być najbardziej „oczywistym” sposobem oddzielenia różnych form aktywności kreatywnej. Według Cropleya, o ile kreatywność ma być zdolnością uniwersalną niezależnie od obszaru w którym działa twórca, to jednak dostęp do wiedzy decyduje o możliwości osiągnięcia sukcesu. „Ci, którzy mają tylko ograniczoną lub wąską wiedzę (mniejszy poziom paliwa), nie są w stanie łączyć pomysłów, wytwa-

¹¹¹ Por. Cropley, *Creativity in Engineering*, 169.

¹¹² Dobrołowicz, *Psychologia twórczości technicznej*, 141–143.

rzać nieoczekiwane skojarzenia między fragmentami wiedzy ani też syntetyzować pozornie niepowiązanych faktów, gdyż nie posiadają pomysłów, wiedzy lub doświadczenia na których mogą działać”¹¹³. Już Csíkszentmihályi podkreślał znaczenie dostępu do domeny, bez czego nie można dokonać kreatywnego wkładu. By tworzyć, człowiek potrzebuje wzorców i idei, z których może formułować nowe idee lub produkty. Nasuwa się pytanie, czy lub w jakim stopniu posiadana wiedza wpływa na sposób twórczego myślenia? Czy „właściwe” posługiwanie się wiedzą matematyczną wymaga innych predyspozycji niż korzystanie z wiedzy filozoficznej? Wydaje się, że ta pierwsza potrzebuje w większym stopniu myślenia linearnego, zaś aktywności w obszarze filozofii skłania do interpretacji, myślenia holistycznego i poszukiwania różnych, możliwych rozwiązań danego problemu. Rozpoznanie tej relacji może mieć istotny wpływ na zrozumienie kreatywności (w ujęciu procesu), gdyż mogłoby odpowiedzieć na pytania, czy określone formy myślenia przynależą wszystkim, czy też zostają wykształcone przez edukację w określonym obszarze. Potwierdza to znaczenie dostępu do domeny, która nie tylko dostarcza wiedzy niezbędnej do twórczej aktywności, ale także kształtuje w odpowiedni sposób osobowość czy sposób myślenia.

Uzasadnione byłoby także określenie charakteru wiedzy technicznej. Ostatnie badania filozofów techniki sugerują zasadność odróżniania jej od wiedzy naukowej¹¹⁴. Po pierwsze, dowodzą tego badania historyczne nad różnymi programami, które pokazują, że wiedza techniczna nie jest w pełni przekładalna na wiedzę naukową. Mitcham odwołuje się do badań Waltera Vincentiego, który, analizując działalność inżynierów lotnictwa, wyróżnił sześć kategorii wiedzy technicznej, która nie jest powiązana z wiedzą naukową: 1) fundamentalne zasady projektowania, 2) kryteria i specyfikacje działania, 3) narzędzia teoretyczne, 4) dane ilościowe, 5) rozważania praktyczne, 6) instrumenty projektowania¹¹⁵. Drugim argumentem na rzecz odróżnienia techniki od nauki, przywoływanym przez Mitchama, jest to, że sama nauka dążąca do obiektywności, tj. niezależności osądów dotyczących rzeczywistości, staje się jednak się zależna od osiągnięć technicznych w formie instrumentów naukowych. W rezultacie, to nie obserwacje stanowią podstawę

¹¹³ „Those who have only limited or narrow knowledge (the poorer grade of fuel) are not able to combine ideas, make unexpected associations between pieces of knowledge, or synthesize apparently unrelated facts, since they do not possess the ideas, knowledge, or facts upon which to operate”. Cropley, *Creativity in Engineering*, 120.

¹¹⁴ Por. Mitcham, *Thinking through Technology*, 94–95; Kiepas, *Nauka - technika - kultura*, 68.

¹¹⁵ Por. Walter G. Vincenti, *What Engineers Know and How They Know It: Analytical Studies from Aeronautical History* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1990), 208.

badawczą teorii, lecz to teorie wyznaczają to, co jest badane. Skutkiem jest pojawienie się nie tyle techniki zależnej od nauki, lecz techno-nauki¹¹⁶.

Ponadto Vincenti sądzi, że o wyjątkowości wiedzy technicznej stanowi fakt, że jej „część” ma „milczący” (*tacit*) charakter. Oznacza to, że część wiedzy ma charakter nie deskryptyczny, lecz praktyczny¹¹⁷. Chcąc przekazać dziecku, w jaki sposób wbija się w deskę gwoździ, znacznie lepsze rezultaty osiągnie się, gdy się pokaże jak to zrobić („wiedza jak”¹¹⁸), niż instruując je poprzez odwołania do zasad praw fizyki i mechaniki. W tym sensie, osoby posiadające bardziej rozwinięte zdolności manualne (a więc także i predysponowane do nich) osiągałyby lepsze rezultaty nauki i przystosowania się do wykonywania danych działań, a w konsekwencji ich wysokie umiejętności mogłyby wpłynąć na poziom kreatywności, jaki osiągają one w swej działalności technicznej.

Możliwe byłoby także przeprowadzenie badań nad wpływem techniki na rozwój możliwości twórczych w innych obszarach. W dobie pandemii COVID-19, wykorzystanie e-learningu umożliwiło nie tylko przeprowadzenie działań mających na celu ograniczenie transmisji wirusa, ale dostarczyło narzędzi i możliwości dla nauczycieli, dających się wykorzystać w trakcie lekcji (jak animacje, prezentacje, wirtualne mapy). Wzrost możliwości twórczych dotyczy także np. teatrów, w których reżyserzy eksperymentują z VR, tj. wirtualną rzeczywistością¹¹⁹ lub muzeów oferujących tzw. wirtualne spacerzy¹²⁰.

Drugi problem, na który warto zwrócić uwagę, a który dotyczy bezpośrednio obszaru społecznej akceptacji, jest mnogość i odrębność wytworów techniki. Csíkszentmihályi wskazywał na znaczenie rozpoznania pola, które dokonuje akceptacji produktu i włączenia go do domeny. Czy jednak pole będzie tym samym w przypadku produktu technicznego produkowanego masowo i produktu jednostkowego (np. w przypadku twórczej oceny smartfonów oraz oceny Wielkiego Zderzacza Hadronów)? Jest to ważna kwestia, gdyż część wynalazków, które zmieniły „bieg historii”, jak żarówka Edisona, miała charakter produktów masowych. Przez to w pewnym sensie odmawiamy im jednej z cech kreatywności – wyjątkowości i nowości. Być może w stosunku do techniki takie cechy jak niepowtarzalność czy oryginalność (łącznie z dziełami sztuki) nie mają zastosowania.

¹¹⁶ Por. Mitcham, *Thinking through Technology*, 204.

¹¹⁷ Por. Walter G. Vincenti, *What Engineers Know and How They Know It: Analytical Studies from Aeronautical History* (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1990), 198–99.

¹¹⁸ Por. de Vries, *Teaching about Technology*, 31–32.

¹¹⁹ Por. Culture.pl. *Virtual Reality (VR) w teatrze: eksperymenty Garbaczewskiego i Jarzyny*, <https://culture.pl/pl/artykul/virtual-reality-vr-w-teatrze-eksperymenty-garbaczewskiego-i-jarzyny> [dostęp: 1.11.2020].

¹²⁰ Por. Lista wirtualnych muzeów <https://kulturadostepna.pl/on-line/wirtualne-muzea> [dostęp: 1.11.2020].

Zaprezentowane koncepcje pokazują, że w zależności od sposobu ujmowania kreatywności, tj. przez pryzmat produktu, procesu lub osoby, uznaje się kreatywność za fenomen uniwersalny lub zróżnicowany i powiązany w swej specyfice z określonymi dziedzinami. Przyjęcie systemowego rozumienia kreatywności umożliwia jednak uchwycenie swoistości kreatywności w poszczególnych dziedzinach. Poszczególne składowe wciąż jednak wymagają dalszych badań, zarówno psychologicznych jak i socjologicznych, które umożliwią uszczegółowienie wymienionych elementów w postaci bardziej precyzyjnych modeli, odnoszących się do konkretnych form aktywności twórczej. Dotychczas wyniki tych badań, które przywoływałem, sugerują, że występują różnice pomiędzy rodzajami kreatywności, dostrzegalne zarówno na poziomie środków i celów, jak i problemów. Widać je także na poziomie wytworów. Stanowi to zachętę do rozwoju szczegółowych ujęć i badań nad kreatywnością, w tym kreatywnością techniczną.

Zestawiając ze sobą koncepcje Cropleya i Dobrołowicza, przy uwzględnieniu lat, jakie je dzielą, można zauważyć zarówno rozwój i postęp wiedzy o kreatywności, jak i czasami elementy regresu. Cropley (w ujęciu którego odnaleźć można kluczowe elementy 4'P) uwzględnia, w przeciwieństwie do Dobrołowicza, kwestię specyfiki produktu technicznego. W pozostałych jednak aspektach kreatywności, w szczególności w odniesieniu do procesu i twórcy, przyjmuje stanowisko ogólne.

W kontekście wymiaru twórcy, stanowisko Dobrołowicza góruje nad koncepcją Cropleya, gdyż zawiera pogląd, że istnieją cechy wyróżniające osoby predysponowane do wynalazczości czy działań inżynierskich. Tymczasem perspektywa Cropleya jest na zbyt ogólna. Faktem jest, że na kierunkach technicznych przeważają mężczyźni, którą to dysproporcję próbuje się zniwelować za sprawą różnych programów skierowanych do kobiet, aktywizujących ich i zachęcających do podejmowania studiów inżynierskich. Już to sugeruje prowadzenie badań nad rozpoznaniem cech lub predyspozycji, które sprawiają że ktoś decyduje się na wybór tej, a nie innej drogi edukacji jak i zawodowej.

Badania Cropleya i Dobrołowicza zwracają uwagę na aspekt środowiska, jednakże nie skupiają się specjalnie na jego wpływie na kreatywność techniczną. Tymczasem, dla przykładu, Isaacson wskazuje, że w przypadku twórczej aktywności technicznej znacznie większe znaczenie odgrywa działanie w zespole, gdyż działalność techniczna, z racji jej złożoności, wymaga pokładów wiedzy i umiejętności, które rzadko są dostępne pojedynczemu twórcy. Ponadto, rozwój techniki istotnie zależy od wpływu innych obszarów – nie tylko gospodarki i nauki, lecz także od wpływu polityki, szczególnie w odniesieniu do wytworów militarnych. Dalsze, pogłębione analizy zakresie tych zależności

mogą uświadomić twórców, jak powinni np. budować zespół, jak trafić ze swym produktem do konsumentów, jak poszukiwać materiałów i funduszy czy jaki wpływ mają decyzje polityczne na ich ewentualne sukcesy lub porażki.

2. Wybrane mechanizmy rozwoju techniki

Kolejny problem to kwestia różnorodności mechanizmów odpowiadających za rozwój techniki. Jak twierdzi Jon Elster, kwestia ta sytuuje się na styku badań nad techniką oraz badań społecznych¹²¹, historycznych czy filozoficznych, co wskazuje na jej interdyscyplinarny wymiar. Ludzie od wieków byli użytkownikami i twórcami artefaktów, które powstawały za sprawą kreatywnych działań człowieka. Części tych wytworów jednak nie zaakceptowano, część uległa „zapomnieniu” z racji swej nieprzydatności. W tym kontekście rodzi się pytanie, czy możliwe jest wskazanie przyczyn określających kształt dotychczasowego rozwoju technicznego? Jego zrozumienie, ale też zrozumienie warunków akceptacji wytworów techniki może pozwolić na bardziej precyzyjne wskazanie „najlepszych” z możliwych dróg rozwoju technicznego w przyszłości, co może też ułatwić działalność przyszłym innowatorom.

Badania nad przyczynami i mechanizmami rozwoju technicznego stanowiły przedmiot zainteresowania wielu badaczy z obszaru ekonomii, socjologii czy historii¹²². Zdaniem ekonomisty i historyka Joela Mokyrę, fenomen rozwoju techniki pozostaje wciąż nieuchwytny, jeśli analizujemy go wyłącznie w ramach wybranych szczegółowych perspektyw badawczych. Wielość uwarunkowań i relacji, w jakie wchodzi technika, sprawia, że dopiero holistyczne ujęcie tego procesu pozwala zrozumieć jego złożoność. Zaznaczę, że dalsze analizy nie roszczą sobie pretensji do pełnego rozwiązania tego problemu, właśnie ze względu na jego złożoność i wielowymiarowość. Głównym ich celem jest pokazanie możliwości prowadzenia badań nad kreatywnością techniczną z perspektywy socjologicznej. W szczególności odwołam do nurtu STS, co umożliwi przeanalizowanie kreatywności technicznej w perspektywie społecznej. Ujęcie to może stanowić punkt

¹²¹ Por. Jon Elster, *Explaining Technical Change: A Case Study in the Philosophy of Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 9.

¹²² Realizowane były one np. przez Lewisa Mumforda, Thomasa P. Hughesa, Jacquesa Ellula czy Alvina Tofflera.

wyjścia dla dalszych społecznych badań nad techniką i kreatywnością techniczną. Stanowisko to prezentuję w tym, a nie drugim rozdziale, gdyż analizy STS poświęcone są wyłącznie wpływowi społecznemu na rozwój techniki.

Wcześniej jednak przedstawię trzy stanowiska wyjaśniające w różny sposób rozwój techniki i „wdrażania” w kulturze jej rezultatów: 1) technika rozwija się „autonomicznie”, niezależnie od woli człowieka; 2) technika rozwijana jest wyłącznie przez kreatywnych ekspertów; 3) rozwój techniki stanowi wynik zarówno aktywności twórców, jak i odbiorców/użytkowników. Trzeciemu ze stanowisk poświęcę najwięcej uwagi, gdyż to właśnie ono uwzględnia istotną rolę, jaką pełni społeczeństwo w procesie powstawania i akceptowania artefaktów.

2.1. Rozwój jako rezultat działania „logiki” techniki

Pierwsze ujęcie głosi, że rozwój techniki odbywa się niezależnie od człowieka, na podstawie swej „wewnętrznej logiki” (drogi rozwoju) oraz poprzez techniczną „racjonalność (mechanizm tworzenia). To quasi-Heglowskie¹²³ stanowisko, znacząco ograniczające lub wręcz negujące sprawczą rolę człowieka w świecie, dostrzegalne jest np. w koncepcji francuskiego XX-wiecznego filozofa Jacques’a Ellula, którą przedstawił on w *La Technique ou l'Enjeu du siècle (The Technological Society)*¹²⁴. Rozwój techniczny doprowadził do sytuacji, w której poziom utechnicznienia świata, poziom skomplikowania oraz możliwości przekształcania natury i kultury sprawiają, że technika stała się autonomiczna wobec człowieka: „W chwili obecnej technika osiągnęła taki punkt w swojej ewolucji, że jest przekształcana i rozwija się prawie bez koniecznej ingerencji człowieka”¹²⁵. Przyczyn tego Ellul upatruje w złożoności rzeczywistości (wpływy ekonomiczne, polityczne, rozwój nauki, oddziaływania społeczne itd.), która nie może być „objęta całościowo” ludzkim rozumem.

¹²³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel sformułował tezę o istnieniu obiektywnych sił umożliwiających postęp w historii, które determinują działania człowieka (będącego nieświadomym ich „narzędziem”). Por. Kopciuch, *Szkice systematyczne z filozofii dziejów*, 48.

¹²⁴ Por. Jacques Ellul, *The Technological Society*. (New York: Knopf, 1964).

¹²⁵ „At the present time, technique has arrived at such a point in its evolution that it is being transformed and is progressing almost without decisive intervention by man”. Ellul, 85.

Z racji uwikłania rozwoju techniki w różnorodne konteksty społeczno-kulturowe¹²⁶, Ellul ostatecznie uznał, że technika i jej dalszy rozwój zostały „oderwane” od człowieka: „W mocy pozostaje twierdzenie, że żadna jednostka nie ma kompetencji, które pozwalałyby jej zrozumieć zarówno techniczne szczegóły zaawansowanej technologii, jak i społeczne, polityczne oraz etyczne kwestie związane z jej stosowaniem”¹²⁷. Ani wykwalifikowani specjaliści, którzy często nie mają wiedzy na temat konsekwencji społecznych, ani inwestorzy, którzy często nie mają wiedzy dotyczących szczegółowych zagadnień technicznych, ani też legislatorzy, którzy dopuszczają artefakty do użytku, nie są w stanie zrozumieć, a tym bardziej kontrolować tak skomplikowanego systemu¹²⁸. Ellul przyjmuje, że rozwój techniki nabiera „autonomii” w stosunku do człowieka, gdyż nawet sami twórcy nie mają możliwości kontrolowania rozwoju i zastosowań tworzonych przez siebie wytworów.

Przyjęcie tego stanowiska podważałoby sens badań nad kreatywnością techniczną, gdyż człowiek traci tutaj status świadomego twórcy z racji tego; twórca podlega różnorakim wpływom zewnętrznych, które decydują o jego twórczych możliwościach, a których on nie może ani kontrolować, ani też poznać i zrozumieć. Przyjęcie tego stanowiska oznaczałoby, że „twórca” konstruuje wynalazek w wyniku zewnętrznego „spłotu okoliczności”.

2.2. Rozwój techniki jako rezultat aktywności „specjalistów”

Drugie stanowisko przyjmuje, że rozwój techniki odbywa się za sprawą aktywności takich osób, jak naukowcy, inżynierowie czy wynalazcy. Jest to podejście zdroworozsądkowe, wskazujące na istotną rolę indywidualnych twórców lub zespołów twórców. Podejście to wiąże się z elitarnym ujęciem kreatywności. Refleksje dotyczące roli i statusu tak rozumianych twórców dostrzec można było w analizach Znanieckiego, Schulza (zwracającego uwagę na powstanie ideologii twórczości) czy Floridy. Ten ostatni pisał: „Chociaż klasa kreatywna pozostaje nieco mniej liczna niż klasa usługowa, dzięki swojej decydującej roli w gospodarce jest najbardziej znacząca. (...) Tak jak Whyte’owska

¹²⁶ Tego rodzaju wizja systemu powiązanego bezpośrednio z możliwościami naukowo-technicznymi była także formułowana przez Lewisa Mumforda. Por. Lewis Mumford, *Mit maszyny. T. 2.*, tłum. Michał Szczubiałka i Mateusz Falkowski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014), 251.

¹²⁷ Por. Dusek, *Wprowadzenie do filozofii techniki*, 121.

¹²⁸ Por. tamże, 117–18.

»klasa menedżerów«, która »ustanawiała amerykański charakter« w latach pięćdziesiątych, klasa kreatywna wyznacza normy naszych czasów”¹²⁹. Wyjątkowa rola i status twórców wiążą się z uznaniem, że „kreatywność” to cecha o szczególnym charakterze i znaczeniu¹³⁰. W historii kultury zachodniej możemy wskazać wybitnych specjalistów, którzy dzięki swojej wiedzy i umiejętnościom znacząco wpłynęli na rozwój techniki: np. Alexander Graham Bell, Thomas Edison, James Watt, Henry Ford.

Jeszcze do końca XX wieku odbiorcy zdawali się mieć niewielki wpływ na wytwory, które otrzymywali. Relację tę oddaje powiedzenie, które przypisywane jest Henry’emu Fordowi: „Możesz otrzymać samochód w każdym kolorze, pod warunkiem, że będzie to kolor czarny”. Innym przykładem „dominacji” twórcy jest stworzony przez XIX-wiecznego wynalazcę Christophera Lathama Sholesa układ klawiatury QWERTY, użyty przez niego w jego maszynie do pisania. Była to pierwsza maszyna do pisania, która odniosła komercyjny sukces¹³¹. Sholes miał użyć tego układu celowo, aby spowolnić prędkość uderzania w klawisze, co miało z kolei zmniejszyć ryzyko „zacięcia się” maszyny w trakcie pisania. Celem użycia układu QWERTY nie było zatem zapewnienie użytkownikom sprawnego i komfortowego korzystania z urządzenia, lecz zminimalizowanie ryzyka „porażki” jej twórcy¹³². Co zaskakujące, układ ten wykorzystywany jest po dziś dzień, choć ryzyko zacięcia w przypadku klawiatur nie występuje. Jest on nieintuicyjny, jak i są układy, które zapewniają znacznie szybsze możliwości pisania (np. Dvorak lub Colemak).

Decydująca rola i pozycja twórcy pozycja zauważalna jest także dziś, np. w przypadku niektórych start-upów. Jak pisze przedsiębiorca Steve Blank: „Gdy przedsiębiorca z przekonującym biznesplanem uzyska pieniądze od inwestorów, zaczyna opracowywać produkt w sposób »samotniczy«. Deweloperzy inwestują tysiące roboczogodzin, aby przygotować go do uruchomienia, przy niewielkim wkładzie klienta. Dopiero po zbudowaniu i wprowadzeniu produktu na rynek przedsięwzięcie zyskuje znaczną informację zwrotną od klientów – kiedy dział handlowy próbuje go sprzedać. Zbyt często, po miesiącach, a nawet latach rozwoju, przedsiębiorcy dowiadują się, że klienci nie potrzebują lub nie chcą większości funkcji produktu”¹³³.

¹²⁹ Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, 32.

¹³⁰ Por. Aleinikov, „Humane Creativity”, 840.

¹³¹ Por. Pool, *Beyond Engineering*, 159.

¹³² Por. tamże, 159.

¹³³ „Once an entrepreneur with a convincing business plan obtains money from investors, he or she begins developing the product in a similarly insular fashion. Developers invest thousands of manhours to get it ready for launch, with little if any customer input. Only after building and launching the product does

Byłoby trudno zanegować w efektywny sposób istotną rolę twórców i sprowadzić wszystkie możliwe potrzeby do potrzeb generowanych przez członków społeczeństwa. Jak pisze Elster, twórcy mogą generować takie potrzeby, które w danej społeczności pozostawały dotąd nieuświadomione¹³⁴. Jednakże, co prezentowałem już w pierwszym rozdziale, także psychologowie, jak Csíkszentmihályi czy Amabile, skupieni na analizach możliwości twórczych jednostki, w toku swych badań zdali sobie sprawę, że wyjaśnienie sukcesu lub porażki danego twórcy lub jego wytworu wyłącznie w obszarze jednostkowym jest niemożliwe.

2.3. Społeczna konstrukcja techniki

Trzecie stanowisko głosi, że rozwój techniki odbywa się przy istotnym wpływie, jakie odbiorcy/konsumenci wywierają na wynalazców czy inżynierów, a przez to również wpływie, jaki odbiorcy/konsumenci wywierają na formę wytwarzanych produktów. Twórca nie stanowi tu „samotnej wyspy”, ale musi brać pod uwagę wartości i potrzeby tych osób, do których kieruje swoją pracą, co może go zmuszać do modyfikowania własnych twórczych celów.

W stanowisku tym podkreśla się powiązania między kreatywnością poszczególnych twórców a wpływami społecznymi. Ponadto, stanowisko to poszerza perspektywę, którą proponował Csíkszentmihályi, który uważał, że celem pola jest selekcja wytworów. Nie uwzględniał on jednak możliwości, że pole mogłoby bezpośrednio oddziaływać na twórcę i jego działalność twórczą (wpływać na sam proces tworzenia wytworu, a nie tylko poddawać go ocenie). Selekcja wytworów może nie mieć charakteru zero-jedynkowego (akceptacja albo odrzucenie), lecz może przyjmować formę procesu społecznego, w którym negocjacje i komunikacja między twórcą a konsumentami/ekspertami zachodzą nie tylko w procesie oceny, ale też w fazie testowania, użytkowania, ulepszenia oraz modyfikowania funkcji i formy produktu.

the venture get substantial feedback from customers—when the sales force attempts to sell it. And too often, after months or even years of development, entrepreneurs learn the hard way that customers do not need or want most of the product’s features”. Steve Blank, „Why the Lean Start-Up Changes Everything”, *Harvard Business Review* 91, nr 5 (2013): 65.

¹³⁴ Por. Elster, *Explaining Technical Change*, 121.

Kreatywność nie stanowi tu „zamkniętego” aktu (wieńczącego powstaniem wytworu, który po uzyskaniu akceptacji zostaje uznany za ukończone dzieło), lecz jest procesem złożonym, który ma charakter ewolucyjny i przebiega w środowisku społecznym. Prezentując i analizując to stanowisko, będę się głównie odwoływał do badań SCOT, mieszczących się w ramach nurtu badawczego STS.

2.3.1. Geneza i cele STS oraz SCOT

STS czyli studia nad nauką i techniką (*Science and Technology Studies*) to dynamicznie rozwijający się obszar badań interdyscyplinarnych, w ramach którego mieszczą się badania socjologiczne, historyczne, filozoficzne czy antropologiczne¹³⁵. Jak piszą Ewa Bińczyk i Aleksandra Derra: „Studia nad nauką i technologią wyrastają ze znanego dość dobrze w Polsce tak zwanego mocnego programu socjologii wiedzy Szkoły Edynburskiej. Współtwórcami tego programu w latach 70. XX wieku byli brytyjscy socjologowie, David Bloor i Barry Barnes. Koncepcje z nurtu STS są także czasem określane jako socjologia wiedzy naukowej (*Sociology of Scientific Knowledge, SSK*) albo studia nad nauką (*Science Studies*). (...) Badania STS to często empiryczne studia przypadków z obszaru współczesnych kontrowersji naukowych lub też historii odkryć naukowych, artefaktów i innowacji”¹³⁶. Na rozwój STS istotny wpływ wywarły także analizy prowadzone przez filozofów nauki, w szczególności Thomasa Kuhna i Ludwika Flecka¹³⁷. Przyczyniły się one do zmiany ówczesnego paradygmatu badań nad nauką w stronę jej społecznego ujęcia. Dostrzeżono wówczas, że rozwój nauki nie podlega wyłącznie „czystym i obiektywnym” procesom badawczym (testowanie hipotez, eksperymenty itp.), lecz zależy także od charakteru środowiska naukowego, jego interesów, poglądów, obowiązują-

¹³⁵ Por. Sismondo, *An Introduction to Science and Technology Studies*, VII.

¹³⁶ Por. Ewa Bińczyk i Aleksandra Derra, „Studia nad nauką i technologią: tradycje, usytuowanie oraz ilustracje”, w *Studia nad nauką i technologią: wybór tekstów*, red. Ewa Bińczyk i Aleksandra Derra (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014), 7–8; Więcej na temat konstrukttywizmu i Szkoły Edynburskiej w publikacjach: Ewa Bińczyk, Aleksandra Derra, i Janusz Grygień, red., *Horyzont konstrukttywizmu. Inspiracje, perspektywy, przyszłość* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010); Ewa Bińczyk, „Szkoła Edynburska - odczytanie po czterdziestu latach: przesądzenia filozoficzne a metodologia badań nad nauką”, *Studia Philosophica Wratislaviensia*, 2010, 27–47; Andrzej Szahaj, „O tak zwanym mocnym programie socjologii wiedzy szkoły edynburskiej”, *Horyzonty konstrukttywizmu: inspiracje, perspektywy, przyszłość.*, 2015, 173–89.

¹³⁷ Por. Sismondo, *An Introduction to Science and Technology Studies*, 27, 61.

cych teorii itd., które wpływają na proces selekcji formułowanych teorii. Jak pisze socjolog i badacz STS, Sergio Sismondo: „Przeciwstawiając się pozytywizmowi, Kuhn argumentował, że zmiany w teoriach nie są napędzane przez dane, ale przez zmiany wizji. W rzeczywistości, jeśli światopoglądy są w istocie teoriami, to dane są podporządkowane teorii, a nie na odwrót”¹³⁸. Założenie, że akceptacja teorii naukowych wynika wyłącznie z jej prawdziwości i racjonalności zostało poddane w wątpliwość przez Kuhna, gdyż dostrzegł on, że to nie tylko argumenty i dowody prowadzą do zmiany sposobu myślenia w danej dziedzinie nauki, lecz zmiany najczęściej następują, gdy pojawiają się nowe pokolenia naukowców bardziej skłonne do przyjęcia nowego paradygmatu czy teorii¹³⁹. Warto dodać, że w stanowisku STS zauważono, że także racjonalność i prawda są uzgadniane społecznie; również badania nad nimi należy zatem prowadzić w perspektywie społecznej.

Z racji tego, że STS ma charakter interdyscyplinarny, w jego ramach można wskazać wiele celów badawczych: badania nad tym, jak nauka i technika kształtują życie społeczne, ale także jak świat społeczny kształtuje rozwój nauki i techniki; badania nad powiązaniem pomiędzy instytucjami a praktykami naukowymi i technicznymi; badania nad relacjami między nauką i techniką a wartościami; badania nad wpływem nauki i techniki na zmiany społeczne; badania nad tym, gdzie, kiedy i jak ludzie zajmują się nauką i techniką; badania nad krytyczną oceną rozwoju nauki i techniki ze względu na konsekwencje ich rozwoju; sformułowanie odpowiedzi na pytanie, dlaczego nauka i technika różnią się od siebie zależnie od kultury, w której powstały i są rozwijane¹⁴⁰. Analizy prowadzone w ramach STS dotyczą także sposobów i typów zmiany i przekształceń zachodzących w obszarach nauki i techniki, choćby transformacji związanych ze zmieniającą się społeczno-kulturową rolą płci (np. badania dotyczące rosnącej liczby kobiet-naukowców i inżynierów czy też na temat ich statusu), problemu dyskryminacji czy dostępu do wiedzy. W kontekście tej pracy, najważniejsza kwestia badana w ramach STS, to pytanie o to, jak społeczeństwo – np. przez swoje poglądy, wierzenia, wartości, wpływa na rozwój techniki.

¹³⁸ „Against positivism, Kuhn argued that changes in theories are not driven by data but by changes of vision. In fact, if worldviews are essentially theories then data is subordinate to theory, rather than the other way around”. Tamże, 21.

¹³⁹ Por. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, 259.

¹⁴⁰ Por. Ulrike Felt i in., „Introduction to the Fourth Edition of The Handbook of Science and Technology Studies”, w: *The Handbook of Science and Technology Studies*, red. Ulrike Felt i in. (Cambridge: The MIT Press, 2017), 1–2.

Istotnym okresem w rozwoju STS był koniec lat siedemdziesiątych XX wieku, gdy nurt ten został powiązany z konstruktywizmem społecznym. Według Sismondo, myślenie konstruktywistyczne pojawiło się np. w badaniach Evereta Mendelsohna, Wolfganga van den Daele'go czy także Bruno Latoura i Steve'a Woolgara¹⁴¹. Sismondo uważa, że konstruktywizm stał się etykietą spajającą poszczególne części nurtu STS. W jego ramach przyjmuje się, że: 1) nauka i technika stanowią wytwory społeczne; 2) są one aktywne, tj. ulegają ciągłym zmianom i przekształceniom; 3) nauka i technika są jedynie odzwierciedleniem tego, co naturalne; produkty nauki i technologii nie przynależą do natury¹⁴². Warto dodać, że Alan D. Sokal i Jean Bricmont przeprowadzili krytykę konstruktywizmu, twierdząc m.in., że podważa on założenie „prawdziwości” nauki (szczególnie nauk przyrodniczych)¹⁴³. Mimo to, jak twierdzi Val Dusek, koncepcja społecznej konstrukcji techniki budzić nieco mniej kontrowersji niż teoria społecznej konstrukcji nauki¹⁴⁴.

SCOT – społeczna konstrukcja techniki (*Social Construction of Technology*) – stanowi jedną z odmóg badawczych STS. Został zainicjowany przez socjologów Trevora Pincha i Wiebe Bijkera, którzy przedstawili jego główne założenia w roku 1984 w artykule zatytułowanym *The Social Construction of Facts and Artifacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other*¹⁴⁵. Są to badania mieszczące się w ramach konstruktywizmu społecznego¹⁴⁶; ich głównym celem jest wyjaśnienie mechanizmów powstawania i przekształcania artefaktów technicznych pod wpływem szeroko pojętych oddziaływań społecznych. Badacze skoncentrowali się w swych analizach wyłącznie na technice, gdyż uznali że różni się ona od nauki na poziomie wytworów – w wymiarze procesu ich rozwoju i przekształceń (także w wymiarze społecznym) oraz celów, dla których powstają¹⁴⁷. Takie zawężenie obszaru sprawia, że uzyskane analizy są bardziej pogłębione i szczegółowe. Dla porównania, analizy

¹⁴¹ Por. Sismondo, *An Introduction to Science and Technology Studies*, 57.

¹⁴² „First is the reminder that science and technology are importantly social. Second is the reminder that they are active – the construction metaphor suggests activity. And third is the reminder that science and technology do not provide a direct route from nature to ideas about nature, that the products of science and technology are not themselves natural”. Sismondo, 57.

¹⁴³ Por. Alan D. Sokal i Jean Bricmont, *Modne bzdury: o nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, tłum. Piotr Amsterdamski (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004).

¹⁴⁴ Por. Dusek, *Wprowadzenie do filozofii techniki*, 220.

¹⁴⁵ Trevor J. Pinch i Wiebe E. Bijker, „The Social Construction of Facts and Artifacts or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other”, *Social Studies of Science* 14, nr 3 (1984): 399–441.

¹⁴⁶ Por. Wiebe E. Bijker, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs: Toward a Theory of Sociotechnical Change* (Cambridge: MIT Press, 2002), 6.

¹⁴⁷ Por. Pinch i Bijker, „The Social Construction of Facts and Artifacts or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other”, 399–400.

Csíkszentmihályiego musiały stać na wysokim poziomie ogólności, by można było w ich ramach uwzględnić kreatywność z różnych domen.

Koncepcja SCOT jest znana polskim badaczom¹⁴⁸, w szczególności przedstawicielom tzw. szkoły toruńskiej STS, jednak nie doczekała się jeszcze na gruncie polskim kompleksowego opracowania. Badania SCOT przyjmowały najczęściej formę studiów przypadku. Analizowane były np. przemiany takich artefaktów jak rower¹⁴⁹, bakelit, ultrawirówki¹⁵⁰ czy urządzenia do naprowadzania pocisków raketowych. Pokazuje to zarówno uniwersalność tego ujęcia badawczego (analizowano artefakty tzw. życia codziennego, ale też artefakty militarne), jak też mnogość i różnorodność funkcji pełnionych przez artefakty.

Według Bijkera i Johna Law'a¹⁵¹ dotychczasowe próby wyjaśniania procesów rozwoju techniki charakteryzowały się zbyt wąską perspektywą, gdyż próby te podejmowano w ramach wyróżnionych obszarów (np. psychologicznego, ekonomicznego, politycznego, technicznego). Fenomen techniki wymaga jednak uwzględnienia wszystkich elementów w ramach holistycznego podejścia badawczego¹⁵², zaś ich „rozczłonkowanie” i rozdzielanie uniemożliwia właściwą perspektywę badawczą. Ponadto sam Bijker określa siebie mianem kontekstualisty, tzn. przyjmuje, że proces rozwojowy techniki powinien być wyjaśniony poprzez uwzględnienie i analizę elementów zewnętrznych wobec techniki, a nie poprzez analizę jej samej¹⁵³. Zrozumienie przekształceń zachodzących w technice jest możliwe poprzez uwzględnienie perspektywy społecznej, której jednak nie należy utożsamiać z perspektywą socjologiczną. Ujęcie społeczne przedstawiane jest tu znacznie szerzej. Bijker rozumie przez to, że społecznego ujmowania rozwoju techniki można dokonywać przy wykorzystaniu badań socjologicznych, ale także historycznych czy ekonomicznych. Wszystkie wytwory techniki powstają w ramach określonego śro-

¹⁴⁸ Por. Bińczyk i Derra, „Studia nad nauką i technologią: tradycje, usytuowanie oraz ilustracje”, 17; Łukasz Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy: praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012), 84.

¹⁴⁹ Por. Wiebe E. Bijker i Trevor J. Pinch, „The Social Construction of Facts and Artifacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other”, w: *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, red. Wiebe E. Bijker, Thomas Parke Hughes i Trevor J. Pinch, 2012, 45–76.

¹⁵⁰ Por. Hans K. Klein i Daniel Lee Kleinman, „The Social Construction of Technology: Structural Considerations”, *Science, Technology and Human Values* 27 (2002): 29.

¹⁵¹ Jest to kolejny badacz, który wywarł znaczący wpływ na rozwój SCOT.

¹⁵² Por. Wiebe E. Bijker i John Law, „General Introduction”, w: *Shaping Technology, Building Society: Studies in Sociotechnical Change* (Cambridge, Massach.; London: MIT Press, 1997), 5–6.

¹⁵³ Por. Bijker, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs*, 9–10.

dowiska społecznego, politycznego, gospodarczego i kulturowego, dlatego też przedstawiciele konstruktywizmu uważają, że niezbędne jest uwzględnienie tych kontekstów w prowadzonych analizach. Jak piszą Bijker i Law, „Mówi się, że dostajemy takich polityków, na jakich zasługujemy. Ale jeśli to prawda, to otrzymujemy również taką technikę, na które zasługujemy. Posiadane techniki odzwierciedlają nasze społeczeństwa. Odtwarzają one i ucieleśniają splot czynników zawodowych, technicznych, ekonomicznych i politycznych”¹⁵⁴. Pinch, Bijker i Hughes zaznaczają także, że ich badania wykraczają poza perspektywę indywidualnego twórcy, geniusza, odpowiedzialnego za tworzenie kolejnych wytworów¹⁵⁵. Nie odrzucają jednak całkowicie perspektywy osobowej. Choć skupiają się na analizach wpływów grup społecznych na przekształcenia wytworów, to jednak uznają, że grupy te muszą wpływać na „kogoś” – czyli na twórcę. Nie udaje się tu więc całkowicie zrezygnować z perspektywy jednostkowej, choć analizy relacji między ujęciem jednostkowym i ujęciem społecznym nie zostają w ich badaniach pogłębione.

Ze względu na sposób, w jaki ujęcie SCOT prowadzi badania nad techniką, zasadne jest włączenie tego rodzaju analiz do badań nad kreatywnością techniczną¹⁵⁶. W SCOT formułowany jest ewolucyjny mechanizm przemian, odmienny od wcześniej analizowanych stanowisk, pozwalający spojrzeć na proces tworzenia produktu realizujący się w sferze społecznej. W dalszych rozważaniach przedstawię szczegółowo najważniejsze idee SCOT, by pokazać jego znaczenie dla analizy kreatywności. Będę się odwoływał głównie do prac Bijkera, gdyż to on zbudował teoretyczny fundament SCOT.

¹⁵⁴ „It is sometimes said that we get the politicians we deserve. But if this is true, then we also get the technologies we deserve. Our technologies mirror our societies. They reproduce and embody the complex interplay of professional, technical, economic, and political factors”. Bijker i Law, „General Introduction”, 3.

¹⁵⁵ Por. Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes i Trevor J. Pinch, „General Introduction”, w: *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, red. Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes i Trevor J. Pinch (Cambridge: MIT Press, 2012), XLI.

¹⁵⁶ Podobne stanowisko zostało sformułowane przez Sarę Yousefikhah. Także ona dążyła do powiązania badań nad kreatywnością z badaniami SCOT. Por. Sara Yousefikhah, „Sociology of Innovation: Social Construction of Technology Perspective”, *AD-Minister*, nr 30 (2017): 31–43, <https://doi.org/10.17230/ad-minister.30.2>.

2.3.2. Założenia teoretyczne SCOT w kontekście badań nad kreatywnością

Bijker trafnie dostrzegł, że rozwój techniki ujmowany jest najczęściej jako proces „liniowy”. Może być to związane z epistemologiczną oszczędnością poznawczą, w ramach której podtrzymywana jest pamięć tylko o „udanych” dokonaniach twórców i ich dziełach, przy rezygnacji wytworów, które akceptacji nie uzyskały. Odwołuje się do Eugene’a Fergusona, który twierdzi, że „cała historia rozwoju technicznego podążała uporządkowaną lub racjonalną ścieżką, tak jakby dzisiejszy świat był dokładnym celem, do którego świadomie kierowane były wszystkie decyzje podejmowane od początku historii”¹⁵⁷. Mimo że badacze kreatywności wiedzą, jakie jest znaczenie procesu selekcji dokonywanej przez ekspertów, to wytwory, które zostały odrzucone, nie stanowią przedmiotu ich refleksji. Bijker proponuje stanowisko, w ramach którego rozwój techniki powinno ujmować się nie w sposób liniowy, lecz ewolucyjny¹⁵⁸. Oznacza to, że proces rozwoju pewnego artefaktu przebiega w czasie, a prace nad jego przekształceniem lub ulepszeniem mogą być prowadzone zarówno przez jednego, jak i przez wielu twórców/wynalazców. Zwiększa to szansę na to, że jedna z zaproponowanych form uzyska akceptację, a jednocześnie stanie się podstawą do dalszego jej ulepszania.

Uwzględnienie tych relacji może być istotne w kontekście dalszych badań nad kreatywnością. Akceptacja i odrzucenie lub też sukces i porażka mogą być ze sobą istotnie powiązane. We wcześniej przywoływanych stanowiskach, np. Csíkszentmihályiego, ale także w badaniach socjologów kultury, głównym obiektem zainteresowania są twórcami i wytwory, które osiągnęły sukces. Jeśli jednak w badaniach rozwoju techniki (np. historycznych) uwzględnimy wytwory, które akceptacji nie uzyskały, możliwe stanie się bardziej precyzyjne wskazanie przyczyn, dlaczego pewne wytwory taką akceptację uzyskują, podczas gdy inne nie. Szczególnie, że wszystkie wytwory, które są poddawane społecznej ocenie, powstają za sprawą ludzkiej kreatywności.

¹⁵⁷ „(...) whole history of technological development had followed an ordered or rational path, as though today’s world was the precise goal toward which all decisions, made since the beginning of history, were consciously directed. This is an easy assumption to make, yet a moment’s reflection tells us that technical means have always been directed toward limited ends”. Eugene S Ferguson, „Toward a Discipline of the History of Technology”, *Technology and Culture* 15 (1974): 19.

¹⁵⁸ Por. Bijker, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs*, 9.

Według Bijkera, ewolucyjny proces rozwoju techniki przebiega w trzech etapach wariacji i wyboru: 1) problemów: 2) rozwiązań i 3) powstałych artefaktów (produktów)¹⁵⁹. Ewolucyjny charakter przemian oznacza, że każdy wytwór ma „płynny” charakter, tj. oddziałują na niego stałe siły, które stymulują przemiany: siła wariacji i selekcji¹⁶⁰. Problemy oraz rozwiązania nie muszą być formułowane wyłącznie przez twórcę. Rozpoznanie problemu lub możliwości jego rozwiązania mogą być proponowane z zewnątrz – przez użytkowników lub obserwatorów, którzy komunikują to osobie posiadającej predyspozycje do ich realizacji (twórcy/wynalazcy).

Rozwój techniki to proces powstawania kolejnych artefaktów, z których dokonuje się wyboru tego „najlepiej” spełniającego oczekiwania. Mechanizm selekcji wprowadza do refleksji kontekst społeczny. Chcąc wyjaśnić przyczyny sukcesu lub porażki, należy rozpocząć badania od rozpoznania istotnych dla danego artefaktu grup społecznych (*relevant social group*) lub jednostek. Kategoria ta została zaczerpnięta z socjologicznej teorii aktora-sieci¹⁶¹. Każdy artefakt pełni w świecie określoną funkcję (np. narzędziową, lokomocyjną, produkcyjną), ale także powiązany jest z określonymi grupami i jednostkami, które z niego korzystają w określonych celach. Do grona aktorów, którzy mogą wpływać na przekształcenia artefaktów, zaliczają się instytucje, organizacje, zorganizowane i spontaniczne grupy osób czy nawet jednostki¹⁶². Grupą mogą być także sami twórcy, gdyż oni również mogą formować cele i oczekiwania w stosunku do wytworu, który planują wytworzyć oraz celów, które mają dzięki niemu osiągnąć.

Za sprawą takich powiązań (wytwór-odbiorca) grupy posiadają różne możliwości wywierania wpływu na formę wytworu, np. oczekując dodania lub usunięcia w nim pewnej funkcji. Jak pisze Bijker: „Rozwój techniczny należy postrzegać jako proces społeczny, a nie autonomiczny. Innymi słowy, odpowiednie grupy społeczne będą nosicielami tego procesu”¹⁶³. Rodzi się pytanie, w jaki sposób dokonać rozpoznania grup istotnych dla danego wytworu? Bijker proponuje zastosowanie metody „kuli śnieżnej” oraz

¹⁵⁹ Por. tamże, 51.

¹⁶⁰ „In SCOT, the developmental process of a technological artefact is described as an alternation of variation and selection”. Pinch i Bijker, „The Social Construction of Facts and Artifacts or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other”, 411.

¹⁶¹ Por. Bijker, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs*, 48.

¹⁶² Por. Pinch i Bijker, „The Social Construction of Facts and Artifacts or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other”, 414.

¹⁶³ „Technological development should be viewed as a social process, not an autonomous occurrence. In other words, relevant social groups will be the carriers of that process”. Bijker, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs*, 48.

metody „podażania za aktorami”¹⁶⁴. Nie wszyscy badacze uważają je jednak za właściwe metody badań¹⁶⁵.

Bijker prowadził badania dotyczące powstania bicykla Ariel¹⁶⁶. Jego powstanie doprowadziło do wzrostu zainteresowania korzystaniem z takiej formy transportu wśród różnych grup społecznych. Każda z nich inaczej jednak postrzegała ten sam wytwór. Dla młodych mężczyzn był to atrakcyjny, szybki i dostarczający adrenaliny środek lokomocji. Przez osoby starsze był interpretowany jako nowatorski, ale i niebezpieczny oraz trudny w użytkowaniu. Dla kobiet stanowił symbol emancypacji, jednakże jego budowa kolidowała z ówczesnym typowym kobiecym ubiorem, który utrudniał używanie tego roweru. Każda z tych grup formułowała jednak inne oczekiwania. Młodzi mężczyźni oczekiwali rozwoju bicykla pozwalającego na osiągnięcie większych prędkości. Osoby starsze oczekiwały poprawy bezpieczeństwa, a kobiety – modyfikacji całej konstrukcji, tak by mogły korzystać swobodnie z roweru. Problemem było to, że część z tych postulatów była wzajemnie sprzeczna, co zmuszało twórcę lub twórców do dokonywania wyborów.

Poszczególne grupy społeczne związane z danym produktem kierują się innymi wartościami, celami, potrzebami, przez co mogą zupełnie inaczej patrzeć na określony artefakt, zwracając uwagę na zupełnie inne, ważne dla nich elementy. Bijker stwierdza: „Nie ma uniwersalnego kryterium niezależnego od czasu i kultury, za pomocą którego można by ocenić, czy rower o wysokich kołach działał czy nie”¹⁶⁷. W tym sensie nie można mówić o jakimś konkretnym, obiektywnym i „jednorodnym” wytworze – artefakcie, lecz powinno się go widzieć jako wytwór, który podlega interpretacji: „Ponieważ opis artefaktu oczami różnych odpowiednich grup społecznych daje różne opisy – a zatem różne artefakty – skutkuje to wykazaniem przez badacza »elastyczności interpretacyjnej« artefaktu. Nie ma jednego artefaktu, ale wiele”¹⁶⁸. Elastyczność interpretacyjna artefaktu umożliwia, według Bijkera, socjologiczne wyjaśnienie rozwoju artefaktów technicznych, gdyż te mogą być poddawane interpretacji przez różne grupy lub jednostki. Gdyby tak

¹⁶⁴ Tamże, 46.

¹⁶⁵ Por. Klein i Kleinman, „The Social Construction of Technology”, 32.

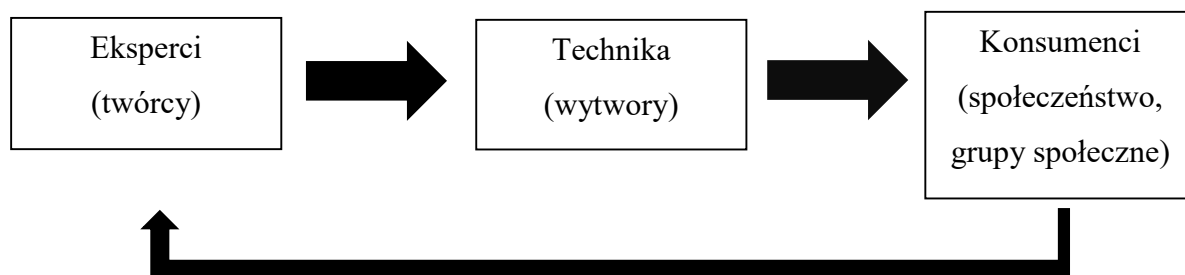
¹⁶⁶ Por. Bijker, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs*, 50–51.

¹⁶⁷ „There is no universal time-and culture-independent criterion with which to judge whether the high-wheeled bicycle was working or not”. Tamże, 75.

¹⁶⁸ „Because the description of an artefact through the eyes of different relevant social groups produces different descriptions – and thus different artefacts – this results in the researcher’s demonstrating the ‘interpretative flexibility’ of the artefact. There is not one artefact, but many”. Tenże, „How Is Technology Made? - That Is the Question!”, *Cambridge Journal of Economics* 34, nr 1 (2010): 68, <https://doi.org/10.1093/cje/bep068>

nie było, właściwości artefaktu byłyby immanentne, a przez to przyczyny sukcesu danego produktu wynikałyby jego z funkcji, budowy czy użyteczności. Przyjęcie elastycznej interpretacji artefaktu (jego funkcji) stanowi natomiast uzasadnienie zasadności analizy artefaktów w perspektywie społecznej¹⁶⁹.

Oznacza to, że sukces lub porażka artefaktu nie wynika wyłącznie z jego „wewnętrznych” właściwości (choć te są istotne), lecz wynika ze sposobu postrzegania tego artefaktu przez określoną grupę. Każda z istotnych grup dokonuje oceny wytworu, wykorzystując własne kryteria, które mogą wynikać np. z ich potrzeb lub statusu. Dla niektórych jakość samochodu wynika wprost z oferowanego przezeń komfortu jazdy i funkcji, dla innych liczy się cena i koszt jego użytkowania. Określone grupy społeczne, np. na podstawie swych wyborów konsumenckich lub wykorzystania innych form kontaktu (np. recenzje w mediach społecznościach), przekazują informację zwrotną, którą twórcy mogą (lub nie) uwzględnić. Schemat tego powiązania wygląda następująco:



Rys. 5. Schemat relacji pomiędzy twórcami a odbiorcami w ujęciu SCOT

W ujęciu SCOT, sposób postrzegania poszczególnych produktów zależy od celów, wartości a nawet płci osób należących do grup, które wpływają na końcową ocenę i formułowane oczekiwania. Zestawiając powyższe ujęcie ze stanowiskiem Csíkszentmihályiego, można dostrzec podobieństwo założeń teoretycznych, tj. mamy do czynienia albo z polem składającym się z ekspertów i osób związanych z daną dziedziną, albo z istotną grupą społeczną powiązaną z danym artefaktem. Csíkszentmihályi nie dostrzega jednak różnorodności interesów i celów, jakie mogą występować w ramach konkretnego pola. Nie wyjaśnia także, czym jest akceptacja. Stanowisko przedstawione przez Bijkera pozwala dostrzec także niebezpieczeństwo występowania konfliktów pomiędzy grupami dokonującymi oceny. Nie jest to jednak nowa obserwacja, gdyż formułował ją także

¹⁶⁹ Por. tenże, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs*, 76.

Kuhn – rewolucyjna teoria naukowa często dzieli środowisko naukowe na tych, którzy opowiadają się za nową teorią i tych którzy, pragną podtrzymać „stary porządek” naukowy¹⁷⁰.

Skoro pomiędzy grupami społecznymi może występować konflikt interesów, ważne jest określenie, jak takie konflikty są rozwiązywane, od tego zależy bowiem możliwość wytworzenia produktu, który będzie mógł zaspokoić potrzeby grupy lub kilku grup¹⁷¹. Zanim jednak przejdę do wyjaśnienia procesu rozwiązywania konfliktów, konieczne jest przedstawienie pewnych dodatkowych elementów teoretycznych. Bijker wprowadza bowiem w swej koncepcji ważny element, który określa mianem ramy technicznej (*technological frame*). Celem ramy jest porządkowanie danych i ułatwienie interpretacji interakcji w ramach odpowiedniej grupy społecznej¹⁷². Rama pojawia się wtedy, gdy zawiązuje się relacja między produktem a odbiorcami. Jest to element, który umożliwia osobom o podobnych oczekiwaniach zbudowanie „zwartej grupy”, która będzie miała znacznie większy wpływ na działalność twórców. Rama obejmuje cele oraz oczekiwania danej grupy lub grup w stosunku do artefaktu¹⁷³. Jej zadaniem jest przedstawienie twórcom (w formie propozycji) kierunku rozwoju artefaktu w sposób otwarty, bez determinowania jego formy. Należy przez to rozumieć, że grupy społeczne poprzez ramę formułują jedynie ogólne oczekiwania (np. oczekują poprawy bezpieczeństwa produktu). Rolą twórcy jest zaś takie przekształcenie artefaktu, by spełniał on formułowane cele oraz funkcje. Możliwe są także przypadki, gdy rama nie wykształca się, co oznacza, że dany artefakt nie zyskał zainteresowania w żadnej grupie, brak jego akceptacji z ich strony; w rezultacie wytwór zostaje odrzucony. Dlatego po wykształceniu się ramy, „konstruktywna” krytyka ze strony grup społecznych stanowi szansę na udoskonalenie artefaktu¹⁷⁴.

W tworzenie ram technicznych, zdaniem Bijkera, powinny być włączone wszystkie grupy społeczne, które mogą być związane w jakimkolwiek stopniu z danym wytworem, również te, które nie posiadają specjalistycznej wiedzy, gdyż ta nie jest najczęściej niezbędna do właściwego wykorzystania wytworów techniki¹⁷⁵. Nie musi się mieć wiedzy o budowie i zasadach funkcjonowania samochodu, by móc formułować oczekiwania co

¹⁷⁰ Por. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, 253–54.

¹⁷¹ Por. Bijker, „How Is Technology Made?”, 69.

¹⁷² Por. tenże, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs*, 124.

¹⁷³ Por. tenże, „How Is Technology Made?”, 69.

¹⁷⁴ Por. tenże, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs*, 123.

¹⁷⁵ Por. tamże, 123–24.

do komfortu jazdy, funkcji, które ma posiadać czy proporcji. Twórcy muszą mieć świadomość konieczności uwzględnienia szerokich potrzeb różnorodnych grup, jednak wiąże się to często z niemożliwością pogodzenia wszystkich oczekiwań w ramach jednego wytworu. Zmusza to ich do zawężenia grona potencjalnych odbiorców poprzez wybór grupy, do której zostanie skierowany dany produkt. Tego typu mechanizm pozostawia pole działania dla innych twórców, którzy mogą wytworzyć alternatywne formy artefaktów posiadających inne funkcje, a przez to skierowanych do innych grup. W tworzeniu ram technicznych biorą udział także istniejące już artefakty¹⁷⁶, które stanowią punkt odniesienia dla nowo powstających wytworów pod względem oceny ich użyteczności i realizowanych funkcji, a także – czasami – uzgodnienia funkcji nowych produktów z funkcjami już występującymi.

Bijker formułuje model konfiguracji (*configuration model*), który pokazuje różne warianty i mechanizmy akceptacji, w zależności od charakteru środowiska społeczno-kulturowego w ramach którego powstaje nowy artefakt. Zakłada on trzy możliwe warianty konfiguracji¹⁷⁷.

W pierwszym wariacie przyjmuje się sytuację, w której nie istnieje żadna dominująca rama techniczna, a co za tym idzie, nie ma żadnej dominującej grupy. Oznacza to także, że żaden wytwór pełniący określone funkcje wcześniej nie istniał. Na tym etapie grupy dopiero się kształtują, przez co żadna z nich nie ma pozycji uprzywilejowanej. Skutkiem tego możliwości przekształcenia artefaktu są niemalże nieograniczone, gdyż poszczególne grupy mogą mieć radykalnie inne cele i potrzeby. Nie można przewidzieć, w jakim kierunku będzie się odbywał jego rozwój. Jest to stan pełnej elastyczności, który z czasem (według modelu Bijkera) będzie jednak zanikał. W tym wariacie zgoda co do oczekiwanej formy artefaktu wykształca się poprzez rekrutację (*enrollment*)¹⁷⁸: „Opisuje to proces, poprzez który pewna grupa społeczna propaguje swój wariant rozwiązania, przyciągając do siebie inne grupy w celu uzyskania wsparcia dla swojego socjotechnicznego projektu. Bardziej niż w innych konfiguracjach, sukces wytworu będzie tu zależał od wykształcenia się nowego składu z kluczowych grup społecznych, które zaadaptują wyłaniające się ramy techniczne”¹⁷⁹. Grupa, której zależy na przekształceniu artefaktu

¹⁷⁶ Por. tamże, 124.

¹⁷⁷ Por. tamże, 276.

¹⁷⁸ Por. tamże, 277.

¹⁷⁹ „This describes the process by which a social group propagates its variant of solution by drawing in other groups to support its sociotechnical ensemble. More than in the other configurations, the success of an innovation will here depend upon the formation of a new constituency set of relevant social groups that adopts the emerging technological frame”. Tamże, 277–78.

w dany sposób, może zainteresować inne grupy swoimi celami poprzez redefinicję problemów w taki sposób, by inni uznali ostatecznie zasadność wprowadzenia określonej zmiany w formie wytworu (np. problem bezpieczeństwa można przedstawić jako problem awaryjności lub kosztochłonności).

W drugim wariancie przyjmuje się istnienie tylko jednej istotnej grupy i jednej dominującej ramy. Bijker porównuje ten stan do „nauki normalnej” Kuhna¹⁸⁰. Nie oznacza to, że tylko ta jedna grupa oddziałuje na rozwój artefaktu. Kluczowa dla wyjaśnienia tego przypadku staje się stopniowalna kategoria „włączenia” (*inclusion*)¹⁸¹. Grupa społeczna o wysokim stopniu włączenia do danej ramy będzie się starała zachować *status quo* artefaktu (jego cele i funkcje), zaś grupy o mniejszym stopniu włączenia, związane z danym artefaktem, będą bardziej skłonne do dokonywania w nim radykalnych zmian, w celu realizacji własnych skrajnie odmiennych potrzeb. Zasadność przemian istniejących już wytworów pojawia się w przypadku wystąpienia awarii funkcjonalnych (*functional failure*). Dany artefakt może generować problemy w ramach systemu technicznego lub przemian społecznych (przykładem może być ocena skutków działalności elektrowni węglowych). Możliwe jest także, że posiadane przez niego funkcje stają się niewystarczające, np. w wyniku zmiany potrzeb użytkowników czy w rezultacie przekształceń innych artefaktów. W tym przypadku grupa, która jest silnie z nim związana (jej rama jest dominująca), będzie skłonna jedynie do akceptacji niewielkich przekształceń: ulepszeń, optymalizacji czy adaptacji do nowych warunków. Grupy o niskim poziomie włączenia będą bardziej skłonne do dokonywania radykalnych zmian, gdyż ich powiązanie z ramą danego artefaktu jest słabe, a także mogą rozpoznawać dodatkowe problemy niedostrzegane przez grupę dominującą. Jednak z racji słabej pozycji grupy o niskim poziomie włączenia możliwe jest, że żaden z jej postulatów nie zostanie zrealizowany.

Rozwiązanie konfliktu możliwe jest poprzez „przekonywanie” lub „dialog” (Bijker posługuje się angielskim terminem *rhetoric*). Przekonywanie może przyjmować różne formy, choć mechanizm ten nie jest szczegółowo analizowany przez Pincha i Bijkera. Przykładem tego typu działania może być reklama prezentująca kluczowe funkcje artefaktu, w celu przekonania określonej grupy do jego akceptacji¹⁸². Dopuszczają oni także sytuacje, gdy reklama może przybrać formę manipulacji, celem osiągnięcia korzyści

¹⁸⁰ Por. tamże, 276.

¹⁸¹ Por. tamże, 278.

¹⁸² Por. Trevor J. Pinch i Wiebe E. Bijker, „The Social Construction of Facts and Artefacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other”, *Social Studies of Science* 14, nr 3 (1984): 427, <https://doi.org/10.1177/030631284014003004>

przez twórcę. Innym przykładem mechanizmu „przekonywania” jest prezentacja i porównywanie konkurencyjnych wytworów; przykładem jest tzw. „wojna prądów” (*war of the currents*), która miała miejsce w okresie rywalizacji między Thomasem Edisonem i Georgem Westinghousem. Obaj dążyli do przekonania opinii publicznej do wyboru i standaryzowania określonej formy przesyłu prądu elektrycznego – stałego lub przemiennego. Formą „przekonywania” było wtedy przeprowadzanie publicznych pokazów, w jaki sposób prąd stały i przemienny oddziałuje na zwierzęta. O ile ten pierwszy nie wyrządził im krzywdy, tak drugi prowadził do ich porażenia¹⁸³ i w konsekwencji śmierci. Celem tych pokazów miało być nakłonienie grup społecznych do wyboru „bardziej bezpiecznego” prądu Edisona. Wskazane przez Pincha i Bijkera procesy „przekonywania” nie wyczerpują wszelkich możliwości oddziaływania na świadomość konsumentów/grup związanych z artefaktem, gdyż w toku rozwoju narzędzi do przekazu i wymiany informacji mogą pojawiać się nowe sposoby kształtowania opinii (np. w Internecie za pomocą form wyspecjalizowanych w kreowaniu wizerunku). Można przez to uznać, że „przekonywanie” polega na kształtowaniu opinii określonej grupy lub grup o danym produkcie technicznym, niezależnie od formy, jaką przybierze dana aktywność.

Drugi wariant może pokazywać proces „kostnienia” i nabierania konserwatywnego charakteru przez przedstawicieli grupy, która jest związana z danym wytworem od długiego czasu. Jest ona mniej skłonna do radykalnych zmian, a przez to mniej prawdopodobne jest podejmowanie przez nią kreatywnych działań. Młodzi twórcy, którzy nie są jeszcze istotnie związani z danym obszarem (lub też są słabo związani z istniejącą ramą), są bardziej skłonni do radykalnych przekształceń, tak istotnych z punktu widzenia działania kreatywnego.

Trzeci wariant zakłada sytuację, w której występują dwie ramy lub więcej. Taka sytuacja generuje największe konflikty, gdyż przynajmniej dwie grupy posiadają wtedy silną pozycję w stosunku do oczekiwań wobec danego artefaktu. W tego rodzaju rywalizacji nigdy nie ma zdecydowanego zwycięzcy; oczekiwania każdej z uprzywilejowanych grup muszą być do pewnego stopnia zrealizowane. Gdy cele lub potrzeby kolidują ze sobą, w celu zażegnania konfliktu każda z grup powinna iść na ustępstwa. Mało prawdopodobne jest, by tylko jedna z nich ustąpiła, gdyż posiadają podobną „siłę”. Zdaniem Bijkera, w tym przypadku istotną rolę odgrywają czynniki, które nie były dostrzegane

¹⁸³ Por. Bijker, *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs*, 279.

przez innych badaczy kreatywności – np. pozycja społeczna danej grupy interesu, siła polityczna lub ekonomiczna którą dysponują¹⁸⁴.

Proces przekształceń artefaktu prowadzi do stopniowego zmniejszania się możliwości jego dalszych przemian, co określane jest mianem stabilizacji (*stabilization*). Ostatecznym momentem społecznego procesu kreatywnego jest zamknięcie (*closure*)¹⁸⁵. Każdy nowy wytwór cechuje się możliwością różnych interpretacji przez poszczególne grupy społeczne (wytwarzające określone ramy); ta możliwość w trakcie przekształceń wytworu zmniejsza się, a sam artefakt staje się mniej „dwuznaczny”. Oznacza to, że w coraz w większym stopniu zaczyna być podobnie interpretowany przez różne grupy, a możliwości jego dalszego przekształcania stopniowo zanikają: „W tym opisowym modelu artefakt nie pojawia się nagle w wyniku pojedynczego aktu heroicznej inwencji, lecz jest stopniowo budowany w ramach społecznych interakcji między odpowiednimi grupami społecznymi i wewnątrz nich”¹⁸⁶. Z czasem dochodzi do sytuacji, gdy artefakt prowadzi do wytworzenia się jednej grupy oraz ramy, gdyż w wystarczającym stopniu spełnia on wszelkie istniejące cele i potrzeby jego użytkowników. Wtedy można mówić o etapie zamknięcia, gdyż dalsze zmiany w artefakcie są bardzo mało prawdopodobne, ale nie są niemożliwe¹⁸⁷.

W koncepcji SCOT kreatywność to proces przekształceń artefaktu zachodzących pod wpływem formułowanych oczekiwań i potrzeb ze strony grup społecznych. W celu zwiększenia szans na sukces (uzyskanie akceptacji), twórcy dostosowują swój wytwór do potrzeb grup, którym go proponują. Grupy te jednak aktywnie wpływają na twórcę i jego działalność. Jest to ujęcie kreatywności różne w stosunku do ujęć psychologicznych, np. koncepcji Csíkszentmihályiego, w ramach której twórcy poddawani są weryfikacji, jednak pole nie wpływa bezpośrednio na proces tworzenia produktu. Środowisko zewnętrzne wobec twórcy może jedynie dokonywać oceny wytworu, przyjmując go lub odrzucając.

Analizy prowadzone w SCOT pokazują, że proces kreatywnych przemian artefaktu może przebiegać zarówno w odniesieniu do jednego, jak i do kilku powiązanych ze sobą

¹⁸⁴ Por. tamże, 279.

¹⁸⁵ Por. tamże, 270–271.

¹⁸⁶ „In this descriptive model, an artefact does not suddenly appear as the result of a singular act of heroic invention; instead, it is gradually constructed in the social interactions between and within relevant social groups”. Tamże, 270.

¹⁸⁷ Por. tamże, 271.

historycznie wytworów. Możemy w tym kontekście sformułować pytanie o to, kiedy następuje moment stabilizacji? Jeśli pewien wytwór ulega ciągłym przekształceniom, przybierając różne formy i funkcje, to czy należy to postrzegać jako proces rozwoju idei konkretnego wytworu? Czy też raczej należałoby patrzeć na kolejne wersje artefaktu jak na oddzielne i różne elementy?

Choć powstały wytwór techniki może jawić się jako „ukończony”, to kolejni twórcy mogą jednak dokonać jego „udoskonalenia”. Dlatego proponowana perspektywa społeczna okazuje się bardziej skuteczna, gdyż to właśnie formułowane ze strony grupy lub grup oczekiwania mogą świadczyć, że artefakt będzie dalej rozwijany lub też jego rozwój zakończy się, gdy wszystkie potrzeby zostaną zaspokojone.

Warto także postawić pytanie o powiązania zachodzące pomiędzy artefaktami. Csíkszentmihályi nie wskazuje na istnienie powiązań między poszczególnymi produktami w procesie ich tworzenia, wskazuje jednak na powiązania pomiędzy obszarami. Powiązania pomiędzy nimi mogą natomiast występować w trakcie ich oceny, tj. w trakcie określenia, czy produkt X jest nowy w odniesieniu do produktu Y, jak i czy produkt X jest równie „użyteczny” jak produkt Y. W ujęciu SCOT, artefakty zmieniają się w czasie, przy czym zmiany te mogą wynikać z przekształceń istniejącego wcześniej wytworu. Twórca może bazować na wcześniej istniejącym produkcie, by dokonać jego modyfikacji lub przekształcenia zgodnie z formułowanymi wobec niego oczekiwaniami. W tym kontekście można postawić także pytanie o zalety przyjmowania historycznej perspektywy rozwoju artefaktów, gdy kolejne wytwory są ze sobą powiązane? Czy każdy kolejny wytwór techniki powinno traktować się jako „autonomiczny” wytwór czy też zasadne jest ujmowanie rozwoju techniki jako liniowego procesu przekształceń w tym wymiarze? Świecę, lampę naftową i żarówkę można np. traktować zarówno jako „autonomiczne” wytwory bazujące na określonym, fizyczno-chemicznym oraz technicznym sposobie działania, jak i jako powstające po sobie wytwory służące określonej funkcji (dostarczanie światła). Oczywiście, rozwiązanie wskazanego problemu zależy od przyjętej przez badacza perspektywy i celów, które sobie wyznaczy. Studiując historię sposobu oświetlania mieszkań, jedni badacze mogą przyjąć perspektywę historyczną, zwracając uwagę na funkcję, jaką pełnią dane wytwory. Inni badacze mogą uwzględniać sposób ich funkcjonowania, przez co świeca nie będzie wykazywać powiązań z żarówką, działającą dzięki prądowi elektrycznemu. Sądzę, że wykorzystanie perspektywy historycznej perspektywy pozwalałoby rozpoznać, jakie czynniki wpłynęły na to, że dany wytwór uległ

zmianie (np. z racji osiągnięć nauki, opracowania nowych materiałów czy też zmiany potrzeb użytkowników).

W swych badaniach Bijker nie zwracał uwagi na problem wyjaśnienia przyczyn powstania danego wytworu. Jego koncepcja w tym wymiarze mogłaby zostać uzupełniona np. o stanowiska psychologiczne, które wypełniałyby tę lukę. Bijker wskazywał, że pierwsze szkice (które można ująć jako pierwszą ideę) „prostej formy” roweru biegowego zostały stworzone przez Leonarda da Vinci. Materialną, użytkową formę przybrał on jednak dopiero w XVIII wieku¹⁸⁸. Rodzi to pytanie o kryteria ustalania pierwszeństwa wytworów techniki. Idea roweru, jak i sam rower są pewnymi formami techniki¹⁸⁹. Idea roweru stanowi formę wiedzy technicznej (wiedzy dotyczącej jego budowy, zasad działania itd.), bez której jej sformułowanie byłoby niemożliwe. Wytwór zaś stanowi praktyczną realizację, która nie zawsze odpowiada wyobrażeniom. Dowodzić to może także wielość sposobów istnienia, jakie technika może przybierać. Zarówno przykład roweru, jak i wcześniej przywoływany przykład urządzeń liczących dowodzą, że w przypadku techniki pierwszeństwo przypisuje się materialnym wytworom, nie zaś ideom danego wytworu. George Cayley (1773-1857), pionier lotnictwa, jako pierwszy sformułował precyzyjną ideę samolotu zdolnego wznieść się w powietrze¹⁹⁰, jednak za pionierów lotnictwa uznaje się braci Wright, którzy skonstruowali i wykonali po raz pierwszy skuteczny lot swym samolotem. Według Mitchama, w obszarze techniki za moment zaistnienia wynalazku powinniśmy obrać chwilę jego fizycznego powstania, nie zaś sformułowania idei: „Wynalazczość może rozpocząć się od pewnej konceptualizacji, ale nie następuje ona ostatecznie, dopóki artefakt nie zostanie przetestowany operacyjnie i nie okaże się, że jest w stanie wykonać powierzone mu zadanie”¹⁹¹. Rodzi to jednak pytanie o społeczny status wynalazców (takich np. jak Leonardo da Vinci), którzy sformułowali idee techniczne, które nie zostały jednak przez nich przetestowane?

Nurt SCOT podawany był krytyce ze strony innych badaczy. Zwracano uwagę na niedostateczne wyjaśnienie mechanizmów i przyczyn łączenia się jednostek o określonych poglądach i oczekiwaniach w spójne grupy interesu¹⁹². Według Langdona Winnera, interakcje pomiędzy istotnymi grupami społecznymi mogą przebiegać nie tylko pod

¹⁸⁸ Tamże, 20.

¹⁸⁹ Mitcham, *Thinking through Technology*, 95.

¹⁹⁰ Tamże, 216.

¹⁹¹ „Inventing may begin with some conceptualization, but it does not finally take place until an artifact is operationally tested and proved able to perform its assigned task”. Tamże, 216.

¹⁹² Klein i Kleinman, „The Social Construction of Technology”, 36.

względem posiadanych oczekiwań, ale także stanowić wynik powiązań kulturowych, intelektualnych, ekonomicznych. „Założenie, że pojawianie się lub zanik społecznych interakcji pomiędzy grupami społecznymi mogą odzwierciedlać inne, głębiej zakorzenione procesy w społeczeństwie, nie zostało przez konstruktywistów społecznych dostatecznie zbadane”¹⁹³. Winner sądzi, że w nurcie SCOT nie przebadano należycie tego obszaru. Nie uwzględniano także szerszego kontekstu społecznego, który może pokazywać istotne różnice w pozycji siły pomiędzy określonymi grupami. Konsumenci rzadko łączą się w ramach grupy na tyle zwartej, a przez to posiadającej siłę polityczną, by móc wywrzeć presję na określonego twórcę lub przedsiębiorstwo. Z kolei firma, właściciel produktu ma więcej narzędzi (np. dzięki posiadanemu kapitałowi) do oddziaływania na swoich konsumentów, np. poprzez reklamę, która może zafałszowywać obraz produktu. Pozycję dominującą posiadają także przedstawiciele władzy, którzy mogą wywierać wpływ na rozwój danego wytworu, np. poprzez podejmowanie działań legislacyjnych. SCOT pomija także dodatkowe przyczyny dotyczące oceny wytworu, skupiając się wyłącznie na jego użyteczności. Nie uwzględnia analizy kosztów i korzyści czy oceny ryzyka¹⁹⁴.

Jak sądzę, dzięki włączeniu ujęcia konstruktywistycznego do SCOT, możliwe stało się rozpoznanie sposobu, w jaki określone grupy społeczne wpływają na przekształcenia artefaktów technicznych. Dostrzeżone przez SCOT procesy i mechanizmy (powstawania i przekształcanie produktów) można wykorzystać w rozwoju społecznych badań nad kreatywnością. SCOT pozwala dostrzec aktywną rolę twórców w procesie kształtowania formy, cech i funkcji produktu. Pozwala też dostrzec, że społeczeństwo czy też pole (w koncepcji Csíkszentmihályiego) może nie stanowić jednorodnej grupy, lecz składać się z podgrup, które posiadają różne interesy, wartości, potrzeby wynikające z ich przekonań, wiedzy, płci. Czynniki te wpływają na ocenę wytworów techniki, przez co można mówić o społecznym sposobie ich kształtowania. Dostrzec można także, że w procesie tworzenia i rozwoju produktów istotną rolę odgrywa komunikacja między twórcą a odbiorcami. Co ważne, SCOT pozwala także dostrzec, że proces twórczy może zachodzić

¹⁹³ „The possibility that the ebb and flow of social interaction among social groups may reflect other, more deeply seated processes in society is not an idea that the social constructivists choose to explore” Langdon Winner, „Upon Opening the Black Box and Finding It Empty: Social Constructivism and the Philosophy of Technology”, *Science, Technology & Human Values* 18, nr 3 (1993): 371.

¹⁹⁴ Stewart Russell, „The Social Construction of Artefacts: a Response to Pinch and Bijker”, *Social Studies of Science* 16, nr 2 (1986): 332, <https://www.jstor.org/stable/285210>

nie tylko w odniesieniu do jednostki twórczej czy grupy, lecz może też przebiegać w wymiarze społeczno-historycznym, gdy określony wynalazek zmienia swe formy i cechy, np. na przestrzeni dziesięcioleci.

Możliwe są do przyjęcia stanowiska, że albo kreatywność i przekształcenia artefaktów technicznych odbywać się w formie rewolucji (np. nawiązując do stanowiska Kuhna), albo jako stopniowy proces przekształceń (nawiązując do SCOT). Możliwe jest też, że rozszerzenie perspektywy przemian artefaktów poprzez uwzględnienie różnorodność działań prowadzących do tych przekształceń, pozwoliłoby na pogodzenie obu tych stanowisk. Burns, Machado i Corte wyróżnili szereg różnych mechanizmów przekształceń w kreatywności: 1) powstanie/formowanie; 2) transformacja innowacyjna; 3) kombinacja; 4) adaptacja/modyfikacja; 5) przekształcenia dialektyczne¹⁹⁵. Działania te mogą mieć w większym lub mniejszym stopniu charakter rewolucyjny bądź ewolucyjny. Rozpoznanie i przebadanie tych mechanizmów przemian pozwoliłoby na rozpoznanie wielości działań twórczych oraz skali ich przekształceń, które realizowane mogą być przez twórców.

SCOT nie wyjaśnia przyczyn powstania technicznej ramy oraz przyczyn pojawienia się pierwszej konfiguracji, w której nie ma żadnej dominującej grupy. Stanowisko to można więc uzupełnić wcześniej analizowanymi koncepcjami, wskazującymi że przyczyną podjęcia kreatywnej aktywności jest dostrzeżenie problemu przez twórcę. Innym możliwym wyjaśnieniem jest stwierdzenie, że to określona grupa dostrzega pewien problem wymagający technicznego rozwiązania, jednocześnie tworząc techniczną ramę. Dopiero później zainteresowani nią wynalazcy mogą podjąć próbę wytworzenia produktu, który będzie spełniać ich oczekiwania. SCOT nie wyjaśnia także dokładnie powiązań pomiędzy grupami, skupiając się bardziej na analizach samego procesu technicznych przekształceń. Krytyka Winnera jest więc trafna, w związku z czym sądzę, że bardziej szczegółowe zbadanie poszczególnych grup i ich roli jaką pełnią w kreatywności, np. w odniesieniu do przemian techniki, mogłoby pomóc w bardziej precyzyjnym wskazaniu „wszystkich istotnych” sił społecznych, które są istotne dla działań twórczych.

Na potrzebę prowadzenia analiz nad społecznym procesem przemian techniki wskazuje żywa obecnie tendencja do rozwijania aktywności kreatywnej oraz produkcji „prospołecznej”, w której czynniki społeczny zaczyna odgrywać coraz bardziej istotną rolę. Amerykański przedsiębiorca i teoretyk nowych przedsiębiorstw Eric Ries zauważył,

¹⁹⁵ Por. Burns, Corte, i Machado, „The sociology of creativity: Part I”, 2015, 190–193.

że wiele start-upów (około 75%¹⁹⁶) upada, gdyż ich produkty nie uzyskują akceptacji wśród konsumentów. Zaproponował więc alternatywny model biznesowy dla tego typu przedsiębiorstw, tzw. lean startup, który polega na aktywnym wsparciu ze strony konsumentów już w momencie procesu kształtowania produktu¹⁹⁷; konsumenci mogą tu formułować uwagi co do produktu znajdującego się we wczesnej fazie rozwoju. Efektem może być znaczne zwiększenie szansy na sukces projektu. Zwrot w stronę społeczną, prosumencką przewidywany jest także w ramach rodzącej się gospodarki 4.0, nazywanej także „inteligentną fabryką”¹⁹⁸. Dzięki rozwojowi szeroko pojętej cyfryzacji, zbieraniu oraz transferowi informacji bezpośrednio od użytkowników do producentów, producenci będą w stanie dostarczać produkty w znacznym stopniu zgodne z oczekiwaniami konsumentów, a nawet tworzyć specjalnie dostosowane dla nich produkty¹⁹⁹. W tym przypadku każda będzie mógł samodzielnie zaprojektować w najdrobniejszych szczegółach swój dom czy samochód. Z jednej strony, skłoni to konsumentów do większej kreatywności w swojej aktywności zakupowej, z drugiej zaś – może wytworzyć zapotrzebowanie na projektantów tego typu wytworów, z pomysłów których będą mogły korzystać osoby mniej kreatywne lub nieposiadające czasu na ich tworzenie.

3. Fenomen kreatywności w transhumanizmie

Ostatnim z zagadnień, które poddam analizie, jest kwestia transhumanizmu. Wybór tej koncepcji podyktowany jest faktem, że prezentuje ona szczególny sposób myślenia o roli, celach i konsekwencjach rozwoju zachodzącego w nauce i technice. Choć w obrębie transhumanizmu fenomen kreatywności nie stanowi przedmiotu bezpośredniej refleksji, to jednak przewidywany w nim proces dalszych przekształceń człowieka jest nierozwalnie związany z kreatywnością. Można więc uznać, że koncepcja ta formułuje pewien pogląd zarówno na rolę techniki i nauki w życiu ludzkim, jak i na rolę kreatywności, nawet jeśli nie robi tego wprost. Transhumaniści charakteryzują się optymistycznym

¹⁹⁶ Por. Blank, „Why the Lean Start-Up Changes Everything”, 64.

¹⁹⁷ Por. Eric Ries, *Metoda Lean Startup*, tłum. Bartosz Sałbut (Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2017), 11, 78–80.

¹⁹⁸ Por. Rabeh Morrar, Husam Arman, i Saeed Mousa, „The Fourth Industrial Revolution (Industry 4.0): A Social Innovation Perspective”, *Technology Innovation Management Review* 7, nr 11 (2017): 12, <https://doi.org/10.25073/0866-773X/97>.

¹⁹⁹ Por. Christoph Jan Bartodziej, *The Concept Industry 4.0: An Empirical Analysis of Technologies and Applications in Production Logistics* (Berlin: Springer, 2017), 27.

spojrzeniem na możliwości twórcze człowieka oraz na możliwości rozwoju i wykorzystania techniki. Co ważne, aktywność transhumanistów nie ma wyłącznie wymiaru teoretycznego; podejmują oni także praktyczne działania w celu urzeczywistnienia swoich idei. Głównym ich celem jest przekształcenie biologicznej formy człowieka w formę nową – określaną mianem „postludzkiej”.

Transhumanizm w swej teoretycznej postaci nie jest nurtem jednorodnym, gdyż w jego obrębie występuje wiele różnych teorii, koncepcji i stanowisk. Skutkiem tego, mnogość obszarów, na jakich on się przejawia, może utrudniać „właściwe” rozumienie, „czym on jest?”. Tego rodzaju pytanie stawia filozof i metodolog Agnieszka Lekka-Kowalik: „Transhumanizm staje się coraz silniej obecny w kulturze, chociaż nie łatwo odpowiedzieć na pytanie, czym jest to stosunkowo nowe zjawisko: Ideologią? Trendem kulturowym? Ruchem społecznym? Filozofią? Projektem politycznym? Interdyscyplinarnym programem naukowo-badawczym? Kolejną utopią? A może w pewnym stopniu tym wszystkim?”²⁰⁰. W tym miejscu pracy przedstawię główne założenia i idee leżące u podstaw transhumanizmu; przeanalizuję, jak w transhumanizmie postrzegana jest kreatywność – przy czym ponownie zaznaczę, że badacze z tego obszaru nie poddają kreatywności analizom *explicite*. Posługują się terminem „kreatywność”, gdyż większość celów, o jakich mówi transhumanizm, może być zrealizowana za sprawą działalności człowieka. Wskażę też rolę, jaką ona spełnia w odniesieniu do postulowanych w transhumanizmie przemian. Ponadto, przyjmując możliwość realizacji części lub większości postulatów transhumanistycznych, poddam też refleksji ich możliwy wpływ na kreatywność.

3.1. Kluczowe idee transhumanizmu

Trudność z udzieleniem odpowiedzi na pytanie „czym jest transhumanizm?” wynika z mnogości obszarów, z którymi jest powiązany. Idee transhumanizmu (określanego także jako „H+”, tj. „human plus”) występują nie tylko w postaci koncepcji filozoficznych, ale także jako badania i projekty z obszarów nauk przyrodniczych, technicznych i medycznych; mają też swoje egzemplifikacje w polityce czy biznesie. Dodatkową trudność rodzi fakt, że w wymiarze filozoficznym nie możemy mówić o „jednym” transhumanizmie, lecz raczej o różnych nurtach, stanowiskach i koncepcjach, co dowodzi też, że

²⁰⁰ Por. Agnieszka Lekka-Kowalik, „Od redakcji”, *Ethos* 28, nr 3(111) (2015): 5.

jest to fenomen żywy i wciąż znajdujący się w trakcie rozwoju. Przykładowo, filozof Marcin Garbowski rozpoznaje szereg koncepcji które można zaliczyć do tego nurtu: abolicjonizm, ekstropianizm, immortalizm, singulitarianizm, postgenderyzm, technogajанизm i transhumanizm demokratyczny²⁰¹.

Wielość ujęć oraz obszarów, z którymi może być łączony transhumanizm, nie pozostaje bez wpływu na sposób jego rozumienia i definiowania. Max More, przedsiębiorca, filozof i prekursor współczesnej odmiany tego nurtu, określa go mianem szeroko pojętego ruchu (*movement*)²⁰². Jego wczesna definicja transhumanizmu brzmiała: „Filozofie życia (takie jak ekstropianizm), które dążą do kontynuacji i przyspieszenia ewolucji inteligentnego życia poza jego obecną ludzką formą i ludzkimi ograniczeniami za pomocą nauki i techniki, kierując się zasadami i wartościami promującymi życie”²⁰³. Oznacza to, że nie tylko filozof, ale także polityk czy wynalazca który przyjmuje dane idee i dąży do ich praktycznego zrealizowania kieruje się wskazaną filozofią. Z kolei filozof Nick Bostrom, dyrektor The Future of Humanity Institute, określa transhumanizm jako „sposób myślenia o przyszłości”²⁰⁴. Przyjmuje on następującą definicję: „Ruch intelektualny i kulturowy, który potwierdza możliwość i celowość fundamentalnej poprawy ludzkiej kondycji poprzez zastosowanie rozumu, w szczególności poprzez rozwój i szerokie wykorzystanie dostępnej techniki w celu wyeliminowania zjawiska starzenia się i znacznego zwiększenia możliwości intelektualnych, fizycznych i psychologicznych człowieka”²⁰⁵.

Uwzględniając mnogość wymiarów, w których transhumanizm się manifestuje, jak też jego ciągły rozwój, określanie go jako „ruchu” jest zasadne. Ponadto przyjęcie takiego rozumienia umożliwia analizę jego elementów, a zarazem pozwala odnosić te analizy do całości transhumanizmu.

²⁰¹ Por. Marcin Garbowski, „Transhumanizm. Geneza-założenia-krytyka”, *Ethos* 28, nr 3(111) (2015): 34, <https://doi.org/10.128887/28-2015-3-111-03>.

²⁰² Por. Max More, „The Philosophy of Transhumanism”, w: *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, red. Max More i Natasha Vita-More (Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2013), 3.

²⁰³ „Philosophies of life (such as extropian perspectives) that seek the continuation and acceleration of the evolution of intelligent life beyond its currently human form and human limitations by means of science and technology, guided by life-promoting principles and values”. Max More, „Transhumanism: Towards a Futurist Philosophy”, *Extropy*, nr 6 (1990): 6.

²⁰⁴ Por. Nick Bostrom, *The Transhumanist FAQ*, Version 2.1 (Oxford: World Transhumanist Association, 2003), 4.

²⁰⁵ „The intellectual and cultural movement that affirms the possibility and desirability of fundamentally improving the human condition through applied reason, especially by developing and making widely available technologies to eliminate aging and to greatly enhance human intellectual, physical, and psychological capacities”. Bostrom, 4.

W dalszej części analiz będę się odwoływał do głównych stanowisk transhumanistycznych, co pozwoli przedstawić jego najważniejsze idee. W szczególności dalsze analizy będą dotyczyły koncepcji Maxa More'a, który w ramach swego ekstopianizmu zawarł kluczowe, jak sądzę, idee transhumanizmu. Dodatkowo, w jego koncepcji odnaleźć można określony pogląd nie tylko na człowieka, ale też, co szczególnie istotne, określone rozumienie kreatywności, które dostrzec można wydobyć poprzez analizę jego koncepcji. Ponieważ jednak More w swych badaniach uwzględnia jedynie część elementów istotnych dla zrozumienia roli kreatywności w transhumanizmie, analizy jego stanowiska uzupełnię omówieniem innych koncepcji – N. Bostroma oraz Raymonda Kurzweila. Pozwoli to w pełniejszy sposób pokazać motywy, istotne dla zrozumienia roli kreatywności w H+.

Analizy dotyczące genezy i historii transhumanizmu stanowiły dotychczas przedmiot licznych badań²⁰⁶, w związku z czym nie będę ich tu szczegółowo przedstawiał. Natasha Vita-More jako prekursorów współczesnego nurtu transhumanistycznego wskazuje Juliana Huxleya oraz Maxa More'a.

Huxley, autor eseju *Transhumanism* (1957), formułował przewidywania co do możliwości „przekroczenia” przez człowieka własnej natury i jej „udoskonalenia”. „Rodzaj ludzki, o ile tego zapragnie, może dokonać transcendencji siebie – nie tylko sporadycznie, jedna osoba w jeden sposób, druga w inny, ale jako całość, jako ludzkość. Potrzebujemy nazwy dla tego nowego przekonania. Być może transhumanizm się sprawdzi: człowiek pozostanie człowiekiem, ale transcendującym samego siebie poprzez realizowanie i rozwój nowych możliwości swojej natury”²⁰⁷. Huxley dostrzegł, że człowiek, dzięki swym kreatywnym działaniom, niejako „odrywa się” od przyrody. Zarazem przyroda staje się dla niego elementem, który traktuje głównie instrumentalnie – przyroda to obiekt, który wymaga zbadania, poznania i poddania kontroli. Rzecz jasna, człowiek od dawna dążył do zrozumienia i wyjaśnienia procesów przyrodniczych. Dokonywał tego na różne sposoby, począwszy od mitów i quasi-religijnych wyjaśnień przyczyn zjawisk

²⁰⁶ Np. Natasha Vita-More, „History of Transhumanism”, w: *The Transhumanism Handbook*, red. Newton Lee (Cham: Springer, 2019), 49–61, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-16920-6>; Nick Bostrom, „A History of Transhumanist Thought”, *Journal of Evolution and Technology* 14, nr 1 (2005): 1–25; Garbowski, „Transhumanizm. Geneza-założenia-krytyka”; Kamil Szymański, „Transhumanizm”, *Kultura i Wartości*, nr 13 (2015): 133–52, <http://dx.doi.org/10.17951/kw.2015.13.133>

²⁰⁷ „The human species can, if it wishes, transcend itself not just sporadically, an individual here in one way, an individual there in another way, but in its entirety, as humanity. We need a name for this new belief. Perhaps transhumanism will serve: man remaining man, but transcending himself, by realizing new possibilities of and for his human nature”. Julian Huxley, „Transhumanism”, w: *New Bottles for New Wine: Essays* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1957), 17.

przyrodniczych (burze, tornada, pożary), stopniowo zmierzając w stronę metody naukowej. Uświadamiając sobie możliwość przekształcania przyrody i jej kontrolowania, człowiek uświadamia sobie także możliwość przekształcenia siebie – sterowania własną ewolucją. Huxley dostrzega w ludzkiej naturze skłonność do poszukiwania wyzwań i przekraczania granic, co manifestuje się nie tylko w odkryciach geograficznych, lecz także w badaniach naukowych, w rozwoju duchowym czy w obszarze sztuki²⁰⁸.

Max More w eseju *Transhumanism: Toward a Futurist Philosophy*²⁰⁹ (1990) przedstawił swoją filozofię dotyczącą człowieka, roli techniki i nauki w jego życiu oraz praktycznych celów, do realizacji których człowiek powinien dążyć. Sformułował też przewidywania na temat przyszłości człowieka. Podał krytyce wierzenia religijne, sądząc że formułowane w nich zasady postępowania lub idea „nagrody po śmierci” oddalają człowieka od podejmowania praktycznych działań na rzecz realizacji ludzkiego „dobra”, rozumianego jako maksymalna poprawa jakości życia. Zdaniem More’a, jego filozofia da się umiejscowić w humanizmie²¹⁰, choć nie wszyscy to zaakceptują²¹¹. Główne idee zawarte w przywołanej publikacji rozwijają tezy reprezentowanego przez More’a ekstropianizmu. Zaznaczę, że choć More uważany jest za prekursora myśli transhumanistycznej, to nie wszyscy jej przedstawiciele przyjmują formułowany przez niego ekstropianizm. Jednak część z jego idei, co podkreśla More, uznaje się za fundamentalny składnik dla całego nurtu transhumanistycznego²¹² (np. zasada postępu czy zasada ochrony i przedłużania życia): „Różni transhumaniści podzielają pogląd, że możemy dokonać radykalnych zmian w kondycji ludzkiej. Wielki postęp naukowy i techniczny jest zarówno możliwy, jak i pożądanym. Poza tym stanowiskiem, konsensus natychmiast się rozpada, a różnice dotyczą oczekiwanego tempa, kształtu i oceny ryzyka zachodzącego postępu”²¹³.

Nazwa „ekstropianizm” jest związana z ukutym przez More’a pojęciem „ekstropia”. „Ekstropia, pomyślana nie jako termin techniczny przeciwstawiający się entropii,

²⁰⁸ Por. tamże, 14–15.

²⁰⁹ Por. More, „Transhumanism: Towards a Futurist Philosophy”.

²¹⁰ Por. tamże, 6.

²¹¹ Fukuyama uznał transhumanizm za najniebezpieczniejszą ideę dla człowieka. Z kolei Kopeciuch uważa, że transhumanizm jest stanowiskiem krytycznym wobec humanizmu, a nawet stanowi przejaw dehumanizacji. Leszek Kopeciuch, *Kryzysy, kreatywność i wartości* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2015), 123.

²¹² Por. More, „The Philosophy of Transhumanism”, 5.

²¹³ „Transhumanists of multiple varieties share the view that we can make radical changes to the human condition. Major scientific and technological progress is both possible and desirable. Beyond that, consensus immediately dissolves, with differences over the expected rate, shape, and risks of progress”. Tamże, 13.

lecz jako metafora, została zdefiniowana jako »stopień inteligencji, funkcjonalnego porządku, witalności, zdolności i dążenia do poprawy systemu żywego lub organizacyjnego«²¹⁴. Ponieważ entropię definiuje się również jako „chaos i bezwład”²¹⁵, ekstropia może także oznaczać dążenie do zbadania i poddania kontroli tego, co jest w stosunku do człowieka odrębne i „niezależne”, jak i nie poddające się jego woli. More dostrzega, że rozwój nauki prowadzi do pogłębiania wiedzy na temat świata, zaś rozwój techniki pozwala powiększać możliwości ingerowania w świat, poddawania go kontroli. Dzięki temu człowiek staje się w mniejszym stopniu narażony na zagrażające jego egzystencji zdarzenia – działania zmierzające do minimalizacji ryzyka stanowią jeden z głównych celów transhumanizmu. Widoczne jest podobieństwo idei More’a do idei Augusta Comte’a, wedle którego postęp naukowy prowadzi do wzrostu porządku, zaś porządek stanowił stały warunek postępu²¹⁶. Comte zmierzał do odkrycia prawidłowości społecznych i modelowania społecznej praktyki; według More’a nowy porządek powinien być realizowany w całym uniwersum (More przewiduje potrzebę kolonizacji kosmosu²¹⁷).

Ekstropianizm nie jest rozbudowanym systemem filozoficznym, raczej stanowi układ kilka zasad²¹⁸. More podkreśla, że nie są to „wieczne” i pewne prawdy; powiększający się zakres ludzkiej wiedzy może doprowadzić do ich zakwestionowania lub sformułowania „bardziej odpowiednich” zasad. Sam More dokonywał zmian i aktualizacji rdzenia swojej ekstropijnej filozofii (ostania wersja zasad oznaczona jest jako 3.11). Dlatego dalszym analizom poddaję najnowszą wersję ekstropianizmu, zbudowaną wokół siedmiu zasad. Są to następujące zasady: 1) nieustanny postęp (*perpetual progress*); 2) samoprzekształcanie (*self-transformation*); 3) praktyczny optymizm (*practical optimism*); 4) inte-

²¹⁴ „Intended not as a technical term opposed to entropy but instead as a metaphor, extropy was defined as »the extent of a living or organizational system’s intelligence, functional order, vitality, and capacity and drive for improvement«”. Tamże, 5.

²¹⁵ *Słownik języka polskiego*, PWN, hasło: entropia, <https://sjp.pwn.pl/sjp/entropia;2457464.html> [dostęp: 2.03.2021].

²¹⁶ Por. Auguste Comte, *Rozprawa o duchu filozofii pozytywnej*, tłum. J. K. (Warszawa: Hachette, 2009), 97.

²¹⁷ Por. Max More, „The Principles of Extropy” (Extropy Institute, 2003), 9, artykuł w archiwum autora.

²¹⁸ Zasady te ulegały w czasie przekształcaniem. Początkowo More zaproponował ich pięć, jednak z czasem uzupełnił je oraz zmieniał ich treść, w szczególności w ramach zagadnień społecznych. Por. Eryk Maciejowski, „Libertariańska droga do postczłowieka. Ekstropianizm Maxa More’a”, *Ethos* 28, nr 3(111) (2015): 271, <https://doi.org/10.128887/28-2015-3-111-16>

ligentna technika (*intelligent technology*); 5) otwarte społeczeństwo (*open society*); 6) samokierowanie (*self-direction*); 7) racjonalne myślenie (*rational thinking*)²¹⁹. Wiele z formułowanych argumentów powtarza się, dlatego wyeksponuje tylko te, które są dla każdej z zasad nowe i istotne.

Pierwsza zasada – nieustannego postępu – stanowi silny postulat stałego doskonalenia wiedzy i narzędzi, w celu przyspieszenia procesu rozwoju w całej kulturze, przy szczególnym uwzględnieniu nauki i techniki. Oznacza to, że postęp (choć nie tylko w obszarze nauki i techniki) wartościuje More pozytywnie. Wszelkie bariery stanowią jedynie tymczasowe hamulce, które opóźniają kolejne wynalazki i przełomowe dokonania. More ekstrapoluje doczasowe osiągnięcia naukowo-techniczne na przyszłość, przyjmując, że dalszy rozwój będzie nieustannie prowadził do poprawy warunków i jakości ludzkiego życia. Jednocześnie postuluje dążenie do likwidowania barier politycznych, etycznych i kulturowych. Stwierdza, że wiele z nich, które obecnie hamują proces rozwoju, przestanie obowiązywać pod naporem potrzeb, zmieniających się wartości i poglądów kolejnych pokoleń. Dlatego należy odrzucić istniejące obecnie bariery, które mogą hamować to, co „nieuniknione”. „To dążenie do poprawy stymuluje kwestionowanie tradycyjnych, biologicznych, genetycznych i intelektualnych ograniczeń naszego postępu i możliwości”²²⁰. W ramach pierwszej tezy More diagnozuje także problemy związane z biologiczną, cielesną formą człowieka, takie jak długość życia czy ograniczone zasoby pamięciowe. Dostrzegając tempo rozwoju w nauce i technice, stanowiące rezultat wysiłku niezliczonej ilości naukowców i wynalazców, postuluje wykorzystanie wiedzy i narzędzi do rozwiązywania zdiagnozowanych problemów, również tych generowanych przez ludzką cieleśność. Postuluje rozpoczęcie nowej, świadomej, sterowalnej ewolucji człowieka, która ma być realizowana przy wsparciu bioinżynierii.

Zasadę drugą można też określić mianem zasady „samodoskonalenia”. Dostrzec można jej podobieństwo do idei transgresji, o której mówił Koziński, wskazując na ludzką tendencję do „twórczego przekraczania granic”, oznaczającego wzrost zasobności materialnej, ale i intelektualnej czy w formie nowych umiejętności²²¹. More postuluje

²¹⁹ Por. More, „The Principles of Extropy”.

²²⁰ „This pursuit of betterment stimulates questioning of the traditional, biological, genetic, and intellectual constraints on our progress and possibility”. Tamże, 3.

²²¹ Por. Koziński, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, 43, 61, 80.

(lecz nie w formie imperatywu *explicite*) konieczność nieustannego samorozwoju człowieka w wymiarze intelektualnym, psychologicznym i etycznym²²². Skutkiem tego człowiek ma być zdolny, przy wykorzystaniu swego kreatywnego potencjału, do przekraczania kolejnych granic, co w szczególności powinno się przejawiać w rozwoju nauki i techniki. Przyswajana przez człowieka nowa wiedza ma więc instrumentalne znaczenie, zaś kreatywność ma się manifestować zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym.

W trzeciej tezie More postuluje pozytywną ocenę zachodzących procesów rozwoju²²³. Pozytywna wizja przemian zachęcać ma kolejne osoby do podejmowania prób twórczego przekształcania kultury i samych siebie, powiększając ich motywacje do podejmowania eksperymentów i wyzwań, jak też skłonność do akceptacji nowych idei i produktów istotnych dla H+. Jednocześnie More broni się także transhumanizm przed utożsamianiem go z nową formą utopii. Twierdzi, że zachodzące przemiany generują kolejne problemy, które wymagają kolejnych działań w celu ich rozwiązania. To uzasadnia także tezę o nieustannym postępie: „Obserwując coraz szybsze tempo rozwoju nauki i techniki, rosnące standardy życia oraz ewoluujące praktyki społeczne i moralne, możemy przewidywać i zachęcać do ciągłego postępu”²²⁴.

Czwarta teza podkreśla rolę nauki i techniki, których rozwój ma prowadzić do poprawy jakości ludzkiego życia. More uważa, że człowiek powiązany jest z techniką w sposób deterministyczny. „Technika jest naturalnym przedłużeniem i wyrazem ludzkiego intelektu i woli, kreatywności, ciekawości i wyobraźni”²²⁵. Teza ta świadczy, że ludzka kreatywność, według More’a, ma głównie charakter instrumentalny i utylitarny. Dostrzec można także założenie, że to stan rozwoju techniki stanowi główny wyznacznik poziomu rozwoju gatunku ludzkiego. Rozwój człowieka nie zachodzi poprzez „doskonalenie się” w wymiarze moralnym czy intelektualnym, lecz głównie przez „doskonalenie” tego, co wobec człowieka zewnętrzne – poprzez wytwory człowieka, szczególnie wytwory techniki. To produkty kreatywności stanowiąc mają dowód ludzkiego potencjału i zdolności.

²²² Por. More, „The Principles of Extropy”, 4.

²²³ Por. Kamil Szymański, „Transhumanizm w kontekście stanowisk historiozoficznych”, w: *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*, red. Damian Gałuszka, Grzegorz Ptaszek, i Dorota Żuchowska-Skiba (Kraków: Wydawnictwo Libron, 2016), 25–45.

²²⁴ „Observing accelerating scientific and technical learning, ascending standards of living, and evolving social and moral practices, we can project and encourage continuing progress”. More, „The Principles of Extropy”, 5.

²²⁵ „Technology is a natural extension and expression of human intellect and will, of creativity, curiosity, and imagination”. Tamże, 5.

W piątej tezie More postuluje i uzasadnia wartościowość dążenia do zbudowania „społeczeństwa otwartego”. Jest ono wartościowe, gdyż umożliwia formułowanie i wyrażanie, bez jakichkolwiek przeszkód, dowolnych poglądów i idei, przy jednoczesnym zapewnieniu wszystkim jego uczestnikom wolności do krytyki oraz eksperymentowania. Jeżeli rozwój jest ideą kluczową, należy dążyć do wytworzenia odpowiednich warunków społeczno-kulturowych do jego stymulacji. Choć More nie formułuje tego wprost w odniesieniu do kreatywności, to jednak jest zgodne z jego stanowiskiem uznanie, że należy dążyć do intensyfikacji ludzkiej aktywności twórczej (szczególnie technicznej), gdyż przekłada się to statystycznie na zwiększenie szansy na realizację założeń transhumanistycznych. More konsekwentnie dopuszcza także możliwość formułowania idei „złych”²²⁶, których tłumienie, jak twierdzi, jest równie złe jak same te idee. W tym sensie, More kładzie nacisk na dialog i racjonalne argumenty, a nie na cenzurę. Proces selekcji idei ma być ewolucyjny, gdy idee uznane za „złe” lub błędne są odrzucane, zaś te które okazały się „dobre” lub skuteczne są podtrzymywane i w dalszym ciągu rozwijane.

Teza szósta podkreśla znaczenie wolności jednostki do samodzielnego podejmowania decyzji i możliwości eksperymentowania. Teza ta, w połączeniu z tezą piątą pokazuje mechanizm kreatywności, w ramach którego jednostki (lub grupy jednostek) tworzą pewne idee lub produkty w sposób wolny, swobodnie eksperymentując w ramach posiadanej wiedzy i umiejętności. Jest jednak ważne, że to w wymiarze społecznym następuje oddzielenie idei i produktów „złych” i niebezpiecznych od takich, które są korzystne dla dalszego rozwoju. More przypisuje człowiekowi zdolność racjonalnej oceny wytworów i ich akceptacji lub odrzucenia (do tego właśnie sprowadza się treść tezy siódmej).

Formułując zasady ekstropianizmu, More nie wskazywał bezpośrednio na rolę kreatywności ani też nie poddawał jej badaniom. Jednak prześledzenie zasadniczych tez ekstropianizmu świadczy, że kreatywność odgrywa niezwykle istotną rolę w ludzkim życiu, a więc pełni też kluczową rolę w realizacji postulatów transhumanistycznych. Za sprawą swej kreatywności człowiek okazuje się zdolny do zainicjowania nowej, intencjonalnej ewolucji, dotyczącej nie tylko świata zewnętrznego, ale także jego samego – a w szczególności zmiany swej biologicznej formy.

Ujęcie, które formułuje More, można odczytywać w ten sposób, że postęp nie jest tylko środkiem do osiągnięcia konkretnego celu, lecz stanowi także cel sam w sobie.

²²⁶ Por. tamże, 7.

„Niedoskonałość” tego, co istnieje, mają zastąpić intencjonalnie wytworzone przez człowieka wytwory. More odrzuca poglądy, wedle których świat stanowi przejaw doskonałego zamysłu jakiegoś Boga. Postęp i aktywność twórcza człowieka w świecie stają się przez to imperatywem; nawet jeśli More nie formułuje go *explicite*. Wyznacznikiem działania ma zaś być „dobro człowieka”, a działanie to rozumie More jako dążenie do maksymalizacji długości życia, jego ochrony czy wzrostu możliwości, zarówno teoretycznych, jak i praktycznych.

Rodzi się tym miejscu ważne pytanie, czy to, co uznajemy obecnie za „dobre”, także powinno się zastąpić jakimś nowym dobrem? W moim przekonaniu, stanowisko transhumanistyczne udziela tu pozytywnej odpowiedzi. Przypisując nadrzędną rolę zmienności, More formułuje niejako „utopijne” założenie, że procesy zmiany będą prowadziły wyłącznie do pozytywnych rezultatów. Warto jednak pamiętać, że powstanie systemów totalitarnych w XX wieku czy też wytworów budzących lęk wśród ludzi (jak broń atomowa) byłyby zaprzeczeniem tego założenia. Ponadto, czy to, co uważamy obecnie za „dobre”, będzie nim również dla nowych form ludzkich, które mają się pojawić? Na to pytanie jednak nie sposób w tej chwili odpowiedzieć.

Analizy tez ekstrapolacyjnych pokazują kreatywność jako predyspozycję, której rolą jest rozwiązywanie problemów oraz umożliwianie przekraczanie wszelkich możliwych barier. W tym sensie, ludzką kreatywność można uznać za kluczowy czynnik, który stopniowo będzie wyznaczał przebieg zmian, nie tylko w świecie kulturowym, ale też przyrodniczym (np. przystosowywanie innych planet do kolonizacji). Przyjmując, że zmienność w świecie zachodzi nieustannie, More zdaje się także uznawać, że możliwości twórcze człowieka są nieograniczone.

W poglądach More’a można też zauważyć mechanizm społecznej selekcji, któremu poddawane mają być nowe idee i produkty. Truizmem będzie stwierdzenie, że transhumaniści dążą do popularyzacji swoich idei. Świadczy to jednak zarówno o znaczeniu społecznej oceny i akceptacji, jak i o świadomości tych mechanizmów wśród przedstawicieli H+. Bez społecznej akceptacji postulaty transhumanizmu nie mogą być zrealizowane, gdyż skala postulowanych przekształceń jest tak znacząca, że zapewne wśród wielu środowisk będzie budzić obawy. Mechanizm selekcji jest kluczowy, jeżeli społeczeństwo ma zmierzać do „otwartości”.

Stanowisko More’a może budzić obawy w kontekście pytania o dopuszczalną wolność jednostki. Jeżeli się utrzymuje, że indywiduum powinno być całkowicie wolne w za-

kresie samostanowienia oraz eksperymentowania w obszarze własnej cieleności, to pojawia się pytanie, czy zasadne jest dopuszczenie takiej skali wolności, szczególnie że konsekwencje eksperymentów transhumanistycznych nie są znane. More interpretuje człowieka instrumentalnie, twierdząc, że jego kreatywne działania mają na celu nie tyle dobro jego samego (jednostki, podmiotu) co całego gatunku. W tym sensie twórcza aktywność człowieka nabiera charakteru utylitarnego.

Warto też odwołać się do analizowanych już w pracy stanowisk (np. Csíkszentmihályiego), w których podkreśla się rolę i znaczenie społecznej selekcji wytworów. Eksperymenty, które przeprowadzać będą na sobie zwolennicy transhumanizmu, prowadzić będą do pozytywnych, jak i negatywnych konsekwencji (także pod względem zdrowotnym). Przyrost liczby osób skłonnych do poddawania się eksperymentom przyspieszy proces realizacji postulatów H+, gdyż statystycznie większa liczba eksperymentów będzie miała szansę zakończyć się sukcesem. Jednocześnie wzrośnie liczba osób, które mogą potrzebować pomocy medycznej z racji nieudanych eksperymentów. W tym sensie postulat wolności do modyfikowania własnego ciała może budzić wątpliwości, także ze względu na konsekwencje społeczne tych działań.

More wysuwa postulat odrzucenia istniejących obecnie ograniczeń (w formie barier etycznych, konwenansów itd.), które mają negatywny wpływ na tempo zachodzących przemian. Argumentuje, że wiele barier i ograniczeń, które istniały w historii, współcześnie nie występuje. Stąd wnioskuje, że obecne bariery, nakazy i ograniczenia powinniśmy odrzucić już teraz, gdyż i tak są historycznie nietrwałe. Podkreślając konieczność zrównoważonego, racjonalnego rozwoju, More zdaje się popadać w sprzeczność, gdyż jest to chyba nie do pogodzenia z postulatem likwidowania istniejących ograniczeń. Transhumaniści mają się charakteryzować znacznie bardziej otwartym podejściem do samokształtowania – co wyraża stanowisko wolności morfologicznej²²⁷. Uwzględniając jednak społeczną mnogość przekonań i wartości, powszechna zgoda na usunięcie wszystkich barier (np. dotyczących eksperymentów genetycznych na ludziach) wydaje się utopijną mrzonką, w tym sensie, że pluralizm przekonań i wartości sprawia, że nie wszyscy mogliby zaakceptować takie rozwiązanie. Istniejące obecnie bariery mogą mieć podłoże w przekonaniach i światopoglądach, wyznaniu religijnym i wątpliwościach etycznych.

²²⁷ Termin „wolność morfologiczna” został sformułowany przez Maxa More’a. Definiuje go on jako zdolność do dowolnego zmieniania formy ciała za pomocą takich technologii jak chirurgia, inżynieria genetyczna, nanotechnologia, uploading. Termin ten jest zarazem powiązany jak i zgodny z drugą tezą ekstropii, tj. samoprzekształceniem. Max More, „Technological Self-Transformation: Expanding Personal Ex-tropy” 4, nr 2 (1993): 17.

„Całkowite” uwolnienie możliwości twórczych wymagałoby odrzucenia wszystkich dotychczasowych wierzeń i przekonań. Z jednej strony, w koncepcji More’a istotnym mechanizmem selekcji twórczości ma być sfera społeczna. Z drugiej strony, More postuluje odrzucenie istniejących barier i zasad, które i tak mogą o być poddane krytyce i zniesione w przyszłości. Powstaje w tym przypadku pytanie: jakimi właściwie kryteriami należy się kierować się w procesie selekcji? Jest to problem, na który w jego koncepcji nie znajduję odpowiedzi. Ponadto, gdyby nawet More zaproponował tego rodzaju zasady, to pojawiłoby się pytanie o to, czy byłyby one efektywne, skoro także one mogłyby być odrzucone w przyszłości? Gdyby zgodzić się na odrzucenie istniejących zasad i norm, otwierałoby to możliwość nieskrepowanej kreatywności wszystkich ludzi. Jednakże, jak już zauważał Csíkszentmihályi, mogłoby to w skrajnym przypadku doprowadzić do rozpadu domen, kultury, a także społeczeństwa.

Warto tu również zwrócić uwagę na fetyszyzację roli techniki. More twierdzi, że to technika tworzy człowieka²²⁸. O ile trudno byłoby odmówić technice, że spełnia bardzo istotną rolę w ludzkim życiu, to jednak tak skrajnie spojrzenie na nią nie musi być akceptowane. Jak pisałem w poprzednim podrozdziale, deterministyczny pogląd o kształtowaniu człowieka przez technikę prowadzi do negacji sprawczej ludzkiej aktywności w świecie. Ponadto, w perspektywie SCOT można dostrzec, że to nie tylko technika kształtuje człowieka, ale też – na odwrót – ludzkie potrzeby, przekonania czy sposób postrzegania świata wpływają na kształt techniki. Mamy świadomość, że kolejne wynalazki mogą prowadzić do poprawy jakości życia ludzkiego, ale mogą też mieć konsekwencje negatywne. Łatwo znaleźć przykłady: powstanie komputerów, Internetu czy smartfonów, choć znacząco ułatwiło możliwość tworzenia i wymiany informacji, to przecież generuje nadmiar informacji, których sprawdzenie (w tej skali) staje się niemożliwe. W dobie pandemii COVID-19 dzięki wykorzystaniu narzędzi technicznych możliwe stało się utrzymanie funkcjonowania systemu edukacji, jednakże są liczne głosy, że zarazem jakość nauczania spadła²²⁹. Zero-jedynkowe myślenie o technice, prezentowane przez More’a, można więc uznać za w pewnym sensie utopijne, gdyż zakłada, że większość zmian będzie miała pozytywny charakter, zaś błędne idee i wytwory zostaną odrzucone. Wiele

²²⁸ Por. More, „The Principles of Extropy”, 6.

²²⁹ Por. Marta Klimowicz, „Polskie uczelnie w czasie pandemii” (Warszawa: Fundacja Centrum Cyfrowe Projekt SpołTech, 2020); Grzegorz Godawa i Katarzyna Kutek-Sładek, „Zdalne nauczanie w sytuacji pandemii COVID-19 w opinii rodziców uczniów szkół podstawowych”, *Roczniki Pedagogiczne* 12, nr 4 (2020): 121–30.

konsekwencji, jakie za sobą pociąga wdrożenia nowego wynalazku, manifestuje się dopiero po pewnym czasie. Jednak gdy się przyjmuje pogląd o nieskończonym postępie i formułuje imperatyw nieustannego działania, to musi się akceptować kolejne zmiany i produkty, nim skutki wdrożenia poprzednich produktów i zmian zostaną w odpowiedni sposób przebadane i rozpoznane.

More diagnozuje fizyczną kondycję człowieka jako stan generujący problemy, które nie różnią się od problemów generowanych przez to, co wobec człowieka zewnętrzne, czyli środowisko przyrodnicze. Według Schulza, człowiek stoi nieustannie przed wyzwaniem i problemami generowanymi przez te obszary. Do tej pory jednak w niewielu teoriach także biologiczną formę ludzką ujmowano jako „problem” wymagający rozwiązania. Można uznać, że cielesność jawiła się raczej jako „naturalne” i akceptowane ograniczenia (np. w postaci długości życia) w ramach których ludzie muszą istnieć i działać. Wiele koncepcji transhumanistycznych, w tym także koncepcja More’a, idzie jednak o krok dalej, wskazując, że również ta sfera wymaga technicznej ingerencji i korekty. Ewolucyjne zmiany dotyczą także ludzkiej sfery biologicznej, o czym wiemy na podstawie różnych historycznych i antropologicznych badań. Według More’a, zmiany, których doświadcza gatunek ludzki w procesie ewolucji, są jednak zbyt wolne (w porównaniu do przekształceń w obrębie kultury) i nie były dotąd poddawane racjonalnej i intencjonalnej kontroli²³⁰, co – według niego – powinno ulec zmianie. Odpowiednich narzędzi do tego mają właśnie dostarczać osiągnięcia nauki i techniki.

W *Liście do Matki Natury* More formułuje siedem poprawek, które należy przeprowadzić w ludzkiej cielesności; chodzi o: 1) znaczące wydłużenie życia ludzkiego; 2) zwiększenie liczby posiadanych zmysłów; 3) udoskonalenie pamięci oraz inteligencji; 4) zwiększenie liczby źródeł dostępnych informacji; 5) zapewnienie możliwości dowolnego sterowania posiadаныmi cechami na poziomie genetycznym; 6) możliwość pełnej kontroli odczuwanych emocji; 7) dowolne modyfikowanie cielesności ludzkiej, np. za pomocą implantów czy wszczepów²³¹. Wprowadzenie tych poprawek ma przynieść „udoskonalenie człowieka”, prowadząc w konsekwencji do powstania nowych form istnienia, form transludzkich (*transhuman*) i postludzkich (*posthuman*). Warto jednak zauważyć, że formułowane przez More’a poprawki są na tyle ogólne, że nie wskazują konkretnych

²³⁰ Por. Max More, „A Letter to Mother Nature”, w: *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, red. Max More i Natasha Vita-More (Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2013), 449–50.

²³¹ Por. tamże.

środków i dróg ich realizacji²³². Wynika to z braku wiedzy, jaka forma realizacji owych poprawek okaże się możliwa, a zarazem skuteczna. Choć w koncepcji More'a nie można doprecyzować, jaką formę przyjmie postulowany postczłowiek, to jednocześnie koncepcja ta pozostawia twórcom (naukowcom, inżynierom, wynalazcom) wolność w zakresie eksperymentowania nad narzędziami, które mogą to umożliwić. Wszak wiele projektów i działań nie prowadzi do uzyskania pozytywnych rezultatów. More, być może, jest tego świadomy, dlatego w jego koncepcji ekstropii można znaleźć mechanizm selekcji produktów (obecny także w koncepcji Csíkszentmihályiego, w teorii Burnsa, Machado i Corte). More uważa, że gdyby jednak pojawiło się kilka skutecznych dróg przejścia do postludzkiej formy, to wszystkie należy przyjąć, by spełnić postulat wolności morfologicznej. Co ważne, wolność morfologiczna ma także pozwolić ludziom na pozostanie ludźmi, by móc jakoś współistnieć z postludźmi. Wolność jest zatem zarówno wolnością do przekształcenia własnej cielesności, jak i wolnością do pozostania człowiekiem.

More nie prowadzi analiz na temat „przyszłych form ludzkich”, dlatego by scharakteryzować idee transczłowieka i postczłowieka, odwołam się do poglądów Nicka Bostroma, który kwestiom tym poświęcił więcej uwagi. Zaznaczę jednak, że z racji wielu zmiennych i futurystycznego charakteru przewidywań, wiele kwestii dotyczących tych form pozostaje wciąż (i zapewne musi pozostać) niejasne.

Bostrom używa terminu „postczłowiek” na określenie istoty, która cechuje się przynajmniej jedną z następujących cech: 1) charakteryzuje się znacznie większą długością życia w porównaniu z człowiekiem (w tym życiem wydłużonym w nieskończoność) oraz zdolnością do zachowania zdrowia, produktywności i możliwości intelektualnych przez okres całego życia; 2) ma znacznie bardziej rozwinięte zdolności intelektualne, w tym zasoby dostępnej pamięci, zdolności rozumowania dedukcyjnego i analogicznego czy koncentracji; 3) jest bardziej rozwinięta na poziomie emocjonalnym, co rozumiane jest jako zdolność, by cieszyć się życiem oraz odnosić się z pozytywnymi emocjami do innych członków społeczności i ich sytuacji życiowych²³³. „Wielu transhumanistów – pisze Bostrom – chce podążać w życiu drogą, która prędzej czy później doprowadzi ich do tego, że staną się postludźmi: pragną uzyskać intelektualne szczyty, których nikt do tej pory nie osiągnął. Chcą być odporni na choroby, wiecznie młodzi i pełni życia. Chcą mieć

²³² Por. Bostrom, *The Transhumanist FAQ*, 5–6.

²³³ Por. tenże, „Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up”, w: *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, red. Max More i Natasha Vita-More (Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2013), 29.

władzę nad własnymi pragnieniami, emocjami i stanami psychicznymi, nie odczuwać zmęczenia czy negatywnych myśli. Chcą mieć większą zdolność przeżywania przyjemności, miłości, wrażeń estetycznych. Odczuwać nowe świadome doznania, niedostępne zwykłym ludziom”²³⁴.

Bostrom nie uszczegóławia jednak, kim dokładnie będzie postczłowiek, poza wskazaniem podstawowych cech, jakie ma on posiadać. Trudności w przeprowadzeniu takiego doprecyzowania wiążą się z tym, że możliwości przyszłej istoty mają, według Bostroma, wykraczać nasze ludzkie możliwości jej zrozumienia: „W podobny sposób, w jaki szympanseom brakuje kognitywnych środków, by zrozumieć, jak to jest być człowiekiem – do zrozumienia ludzkich ambicji, naszej filozofii, zawiłości ludzkiej społeczności, lub subtelności wzajemnych międzyludzkich związków, tak i ludziom być może brakuje zdolności by sformułować realistyczne i intuicyjne pojęcie tego, jak to byłoby być radykalnie ulepszonym człowiekiem (postczłowiekiem), jakie miałby on posiadać myśli, troski, aspiracje i relacje społeczne”²³⁵.

Trudności z taką prognozą wynikają także z tego, że są różne drogi, którymi można dojść do etapu postczłowieka. Filozofowie i futuryści szkicują ich wiele, ale ponieważ obecnie żadne z narzędzi niezbędnych do takich przekształceń jeszcze nie powstało, nie odrzucają oni *a priori* żadnej możliwości. Obszarami, które mogą mieć ważne znaczenie dla realizacji tych transformacji mogą być: bioinżynieria, nanotechnologia, neurotechnologia, informatyka²³⁶. Wymienię kilka z takich możliwych dróg. Pierwsza z nich wiązałaby się z wykorzystaniem nanotechnologii lub narzędzi do modyfikacji genetycznej (np. wykorzystanie metody CRISPR/Cas) w celu przekształcenia obecnej biologicznej formy człowieka, np. by wyeliminować procesy starzenia się i obumierania komórek ludzkich

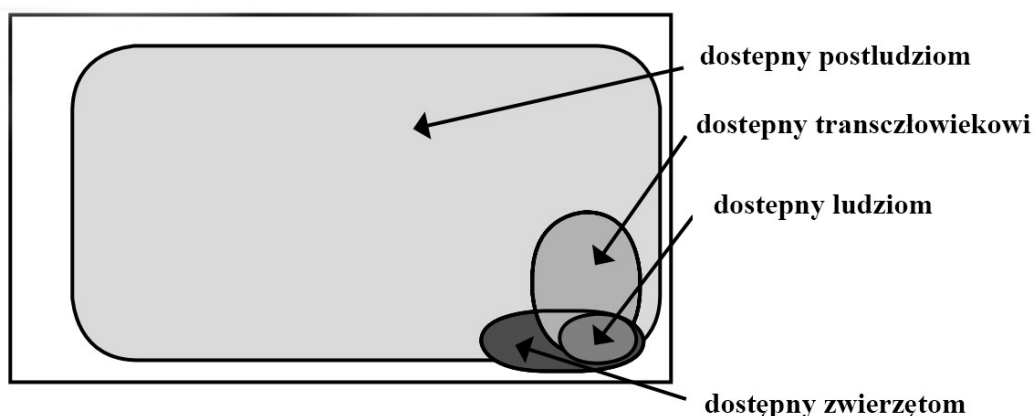
²³⁴ „Many transhumanists wish to follow life paths which would, sooner or later, require growing into posthuman persons: they yearn to reach intellectual heights as far above any current human genius as humans are above other primates; to be resistant to disease and impervious to aging; to have unlimited youth and vigor; to exercise control over their own desires, moods, and mental states; to be able to avoid feeling tired, hateful, or irritated about petty things; to have an increased capacity for pleasure, love, artistic appreciation, and serenity; to experience novel states of consciousness that current human brains cannot access”. Tenże, *The Transhumanist FAQ*, 5.

²³⁵ „In much the same way chimpanzees lack the cognitive wherewithal to understand what it is like to be human — the ambitions we humans have, our philosophies, the complexities of human society, or the subtleties of our relationships with one another — so we humans may lack the capacity to form a realistic intuitive understanding of what it would be like to be a radically enhanced human (a »posthuman«) and of the thoughts, concerns, aspirations, and social relations that such humans may have”. Tenże, „Transhumanist Values”, w: *Ethical Issues for the Twenty-First Century* (Philosophy Documentation Center, 2005), 4–5.

²³⁶ Por. tenże, *The Transhumanist FAQ*, 5–6.

czy zwiększyć liczbę neuronów i ich powiązań. Inną możliwą drogą może być wykorzystanie osiągnięć bioinżynierii do zastąpienia organów lub części ciała bardziej „wydajnymi i niezawodnymi” wytworami techniki, takimi jak sztuczne serce czy wątroba. Ulepszenie kognitywne mogłoby nastąpić na drodze połączenia ludzkiego mózgu z implantami, odpowiednio nakierowanymi na poprawę ludzkich możliwości. Trzecią drogą do osiągnięcia stanu postludzkiego może być tzw. „uploading”, czyli sprowadzenie „świadomości” ludzkiej do formy informacji (jak w pamięci komputera), a następnie przeniesienie jej do „naczynia”, czyli awatara (fizycznego lub holograficznego). Tego rodzaju naczynie, przyjmujące np. formę robotyczną, nie będzie mieć tych wad, które posiada ludzkie ciało. Bostrom zakłada przy tym, że świadomość osoby, która poddawana jest tego rodzaju procesowi pozostanie nienaruszona. Każda z tych dróg dojścia do formy postludzkiej ma być dostępna ludziom, przy założeniu, że będzie skuteczna. Pozwoli to spełnić warunek wolności morfologicznej.

Zakres możliwości dostępnych poszczególnym istotom



Rys. 6. Zakres możliwości dostępnych poszczególnym istotom według Nicka Bostroma²³⁷

Etapem przejściowym pomiędzy człowiekiem a postczłowiekiem ma być transczłowiek. Termin ten sformułował FM-2030 (znany jako Ferejdun M. Esfandijari – olimpijczyk i futurysta)²³⁸ na określenie tzw. „człowieka przejściowego”. Należy zaznaczyć, że o ile pojęcie „transczłowiek” służy do określenia nowej formy człowieka, to nie jest ono

²³⁷ Oprac. na podstawie: Tenże, „Transhumanist Values”, 5.

²³⁸ Por. FM-2030, *Are You a Transhuman?: Monitoring and Stimulating Your Personal Rate of Growth in a Rapidly Changing World* (New York, N.Y.: Warner Books, 1989).

równoznaczne z pojęciem „transhumanista”, odnoszącym się do osoby, która, jak definiuje to Bostrom, przyjmuje i kieruje się zasadami postępu i rozwoju w celu „udoskonalenia swojego życia”²³⁹. FM-2030 definiuje transczłowieka jako istotę, której nie sposób opisać poprzez odwołanie się wyłącznie do czynników biologicznych. Uważa, że taka istota powstała pod koniec XX wieku, choć większość jej przedstawicieli o tym jeszcze nie wie²⁴⁰. Bostrom stwierdza: „W tym tymczasowym użyciu, termin »transhuman« (transczłowiek) odnosi się do istoty pomiędzy człowiekiem a postczłowiekiem [...] Nazywając transludźmi »najwcześniejsze przejawy istot powstałych w nowej ewolucji« FM zakładał, że symbolem transludzi staną się protezy, operacje plastyczne, intensywne wykorzystywanie technologii komunikacyjnych, kosmopolityczność, mobilny tryb życia, korzystanie z in vitro, ateizm oraz odrzucenie tradycyjnych wartości rodzinnych. Jednak opis FM to nadinterpretacja. Nie istnieją przesłanki, z racji których moglibyśmy określać mianem transludzi osoby, na których przeprowadzono zabiegi chirurgiczne lub które prowadzą mobilny tryb życia. Z drugiej strony, można również stać się transczłowiekiem, zachowując tradycyjne wartości i zasady społeczne”²⁴¹.

Dotychczasowe analizy mogą sugerować, że kluczowy będzie jednak wymiar biologiczny czy też biologiczno-techniczny oraz przeprowadzane w nich przekształcenia. Koncepcje formy postludzkiej i transludzkiej nie są koncepcjami klarownymi. Postczłowiek ma być istotą, której zdolności dalece przekraczają te zdolności, które posiada człowiek. Intuicyjnie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie taki stan, jednakże jego dokładne określenie nie jest możliwe. Przykładowo, na pytanie o kształt postludzkiego społeczeństwa Bostrom odpowiada, że będzie ono zależało wyłącznie od postczłowieka²⁴². Z racji tego, że nie jesteśmy w stanie powiedzieć, jaki kształt przyjmie postczłowiek oraz które

²³⁹ Por. Bostrom, *The Transhumanist FAQ*, 6–7.

²⁴⁰ Por. FM-2030, *Are You a Transhuman?*, 149.

²⁴¹ „In its contemporary usage, »transhuman« refers to an intermediary form between the human and the posthuman (...). The etymology of the term »transhuman« goes back to the futurist FM-2030 (also known as F. M. Estfandiary), who introduced it as shorthand for »transitional human«. Calling transhumans the »earliest manifestation of new evolutionary beings«, FM maintained that signs of transhumanity included prostheses, plastic surgery, intensive use of telecommunications, a cosmopolitan outlook and a globetrotting lifestyle, androgyny, mediated reproduction (such as in vitro fertilization), absence of religious beliefs, and a rejection of traditional family values. However, FM's diagnostics are of dubious validity. It is unclear why anybody who has a lot of plastic surgery or a nomadic lifestyle is any closer to becoming a posthuman than the rest of us; nor, of course, are such persons necessarily more admirable or morally commendable than others. In fact, it is perfectly possible to be a transhuman – or, for that matter, a transhumanist – and still embrace most traditional values and principles of personal conduct”. Bostrom, *The Transhumanist FAQ*, 7.

²⁴² Por. tamże, 32.

z postulatów zostaną zrealizowane, niemożliwe jest jeszcze obecnie doprecyzowanie kształtu postludzkiego świata.

Znacznie większe problemy dotyczą jednak sposobu rozumienia transzłowieka. Według Bostroma, koncepcja transzłowieka jest na tyle niedookreślona, że nie można z pewnością odpowiedzieć na pytanie, czy będą definiować go przekształcenia w obrębie sfery biologicznej, czy w sposobie jego myślenia. Transzłowiek to istota, która dopiero powstanie, zaś obecne ingerencje w ludzką cielesność (np. operacje, przeszczepy, protezy) nie stanowią jeszcze dowodu na to, że istota ta już istnieje. Zauważyć tu można, że Bostrom definiuje transzłowieka poprzez wymiar cielesności, wskazując, że to zmiany na tym poziomie pozwolą rozpoznać, czy on już istnieje. FM-2030 charakteryzuje natomiast transzłowieka przez pryzmat wartości, którymi ma się cechować: np. otwartość na osiągnięcia w nauce i technice, otwartość na nowe doświadczenia, otwartość na nowe kultury.

Tego rodzaju charakterystyka jest jednak na tyle ogólna, że niektórzy badacze mogliby jednak uznać, że transzłowiek już istnieje. Dla przykładu, warto mieć na względzie charakterystykę klasy kreatywnej Florydy; wśród jej cech wiele jest takich, które cechują transzłowieka. Poza tym, jak zauważa sam Bostrom: „Czytamy i piszemy; nosimy ubranie; mieszkamy w miastach; zarabiamy pieniądze i kupujemy żywność w supermarketach, telefonujemy, oglądamy telewizję, czytamy gazety, kierujemy samochodem (...). W oczach myśliwego-zbieracza moglibyśmy wydać się już »postludźmi«”²⁴³. Jak pisałem we *Wstępie*, człowiek nie byłby w stanie przetrwać w środowisku przyrodniczym bez wykorzystania i rozwoju narzędzi, co może nasuwać pytanie – na ile definiują nas czynniki i aspekty biologiczne, a na ile kultura, którą tworzymy? Alexander Chislenko, jeden z przedstawicieli transhumanizmu ekstropijnego, zaproponował kategorię „fymborga” (funkcjonalnego cyborga) na określenie organizmu biologicznego, który wykorzystuje urządzenia techniczne (zewnętrzne wobec niego, jak i na stałe z nim nie powiązane) – w celu podniesienia swojej sprawności psychofizycznej. Chodzi tu o takie narzędzia jak ubranie, okulary, soczewki kontaktowe, aparaty słuchowe, iPody czy telefony komórkowe²⁴⁴. Oznacza to, że narzędzia techniczne nie muszą być bezpośrednio zintegrowane

²⁴³ „We read and write; we wear clothes; we live in cities; we earn money and buy food from the supermarket; we call people on the telephone, watch television, read newspapers, drive cars, (...) In the eyes of a hunter-gatherer, we might already appear »posthuman«”. Tenże, „In Defense of Posthuman Dignity”, *Bioethics Bioethics* 19, nr 3 (2005): 213.

²⁴⁴ Por. Alexander Chislenko, *Legacy Systems and Functional Cyborgization of Humans*, <http://www.lucifer.com/~sasha/articles/Cyborgs.html>

z ciałem człowieka, lecz mogą znajdować się w jego bezpośrednim otoczeniu. W tym ujęciu, *homo sapiens* to „naga”, wyłącznie biologiczna istota. Gdy zaczyna korzystać z narzędzi, ubrań, staje się „fyborgiem”²⁴⁵. Kategoria, którą zaproponował Chislenko, nie uzyskała jednak akceptacji wśród transhumanistów – głównie z racji trudności w odróżnieniu fyborga od współczesnego *homo sapiens*. Człowiek wszak korzysta z ubrań, telefonów czy samochodów; są to wytwory, które nie są na stałe związane z ludzkim ciałem (ubranie można zdjąć, telefon odłożyć). Używanie zewnętrznych wytworów, które poszerzają ludzkie możliwości sugerowałyby, że człowiek stał się już fyborgiem.

Koncepcja fyborga może jednak stanowić jednak podstawę, by postawić pytanie o obecny status człowieka. W artykule *Transhumanizm* z 2015 roku pisałem, że współczesnego człowieka nie można jeszcze uznać za transczłowieka²⁴⁶. W tym miejscu chciałbym skorygować moje wcześniejsze stanowisko, przy czym zaznaczę, że nie mam na celu definitywnego uznania, że transczłowiek już się pojawił. Sadzę jednak, że zasadne jest rozpoczęcie debaty nad doprecyzowaniem kryteriów i cech transczłowieka, co umożliwiłoby rozpoznanie momentu jego pojawienia się i rozstrzygnięcie, czy współczesnego człowieka można już uznać za nową formę, czy nie. Aby uzasadnić potrzebę rozpoczęcia tego rodzaju dyskusji, można podać trzy argumenty. Po pierwsze, przekształcenia w świecie, za które odpowiada człowiek, zostały dostrzeżone ze względu na ich skalę; skutkiem jest współczesna debata na temat nowej epoki, określanej mianem antropocenu²⁴⁷. Oznacza to, że człowieka nie można już traktować jako wyłącznie „biologicznego” organizmu, gdyż ten, z racji swego powiązania ze środowiskiem przyrodniczym, nie byłby w stanie doprowadzić do przekształceń w takiej skali. Po drugie, czasy pandemii COVID-19 pokazują, że środowisko przyrodnicze nieustannie stanowi źródło zagrożenia, zaś rozwinięte środowisko kultury pozwala takie zagrożenie zmniejszać lub niwelować. Ponadto, kluczowa staje się obecnie dostępność do urządzeń cyfrowych oraz umiejętność ich obsługi i wykorzystania ich potencjału, co niejednokrotnie decyduje o możliwości edukacji czy podjęcia pracy. Powiązanie człowieka z urządzeniami technicznymi, rozszerzającymi ludzkie możliwości, funkcjonowało już oczywiście przed okresem pandemii. Posiadanie smartfona staje się obecnie niemalże koniecznością: służy on nie tylko do komunikacji

²⁴⁵ *Cyborgs vs fyborgs, modifications vs medications*, <https://hplusbiopolitics.wordpress.com/2008/11/12/cyborgs-vs-fyborgs-modifications-vs-medications/> [dostęp: 20.05.2021].

²⁴⁶ Por. Szymański, „Transhumanizm”, 139–40.

²⁴⁷ Por. Bińczyk, *Epoka człowieka*.

czy do wyszukiwania informacji, ale może także niebawem stać się narzędziem do „przechowywania” dowodu osobistego, może umożliwić dokonywanie opłat czy zdalną obsługę urządzeń domowych. Uwzględniając uzależnienie człowieka od poprawnego działania mnogości artefaktów, możemy zapytać, czy „bylibyśmy tymi samymi ludźmi”, gdybyśmy z powodu jakiejś katastrofy (np. burzy magnetycznej) utracili dostęp do energii elektrycznej? Po trzecie, wiele rewolucyjnych zmian dostrzegalne staje się dopiero w perspektywie historycznej; to, co dla współczesnych generacji może jawić się jako powolne, niezauważalne zmiany, dopiero w spojrzeniu historycznym można ująć i ocenić w jego rzeczywistym znaczeniu. Przykładowo, w dopiero w latach 80. XIX wieku Arnold Toynbee zrozumiał i wyjaśnił z racji poznania konsekwencji, czym była rewolucja przemysłowa²⁴⁸.

Analizując rolę kreatywności w perspektywach transhumanistycznych, warto także odwołać się do koncepcji Osobliwości, którą rozpropagował Raymond Kurzweil, amerykański informatyk, naukowiec, pisarz, futurolog i propagator idei transhumanizmu. Jego zdaniem, w historii występuje stały proces przyspieszenia rozwoju, obecnie zwłaszcza w obszarze techniki. Dowodzi tego już trend nieustannego wzrostu mocy obliczeniowych urządzeń dostępnych człowiekowi, skorelowany ze stałym spadkiem kosztu przetwarzania informacji²⁴⁹. Kurzweil odwołuje się w tym kontekście do prawa Moore’a, wedle którego liczba tranzystorów w układzie scalonym podwaja się co dwadzieścia cztery miesiące. Skutkiem tego wzrost mocy obliczeniowej ma charakter wykładniczy, a nie liniowy. Zdaniem Kurzweila, takie tempo rozwoju w obszarze techniki prowadzi do momentu Osobliwości, gdy kolejne wynalazki i odkrycia zaczną się pojawiać się w tempie, które z obecnego ludzkiego punktu widzenia jest niewyobrażalne.

Kurzweil dzieli historię uniwersum na sześć epok²⁵⁰; kryterium podziału jest sposób istnienia i rozprzestrzeniania się informacji. Nazywa je następująco: 1) fizyka i chemia (informacje w strukturach atomów); 2) biologia (informacje w DNA); 3) mózgi (informacje we wzorcach neuronowych); 4) technologia (informacja we wzorach sprzętu i oprogramowania); 5) połączenie technologii i ludzkiej inteligencji (metody biologiczne

²⁴⁸ Por. Daniel C. S. Wilson, „Arnold Toynbee and the Industrial Revolution: The Science of History, Political Economy and the Machine Past”, *Histmemo History & Memory* 26, nr 2 (2014): 134.

²⁴⁹ Por. Kurzweil, *Nadchodzi osobliwość*, 67–76.

²⁵⁰ Historiozoficzne analizy koncepcji Raymonda Kurzweila zawarłem w: Kamil Szymański, „Osobliwość Raymonda Kurzweila jako wizja dziejów”, *Hybris* 46, nr 3 (2019): 51–68.

zostają włączone do bazy technologii ludzkiej); 6) wszechświat się budzi (nastanie Osobliwości)²⁵¹. Jest wyraźne, że w tak przedstawionym podziale, informacje „dążą” do coraz większej złożoności, co przejawia się zarówno w przejściu od materii nieorganicznej do materii organicznej, czy w tworzeniu narzędzi służących ich przetwarzaniu przez człowieka. Zdaniem Kurzweila, współcześnie znajdujemy się w epoce piątej, czyli wchodzimy w okres, w którym rozpoczynają się procesy bezpośredniego łączenia tego, co w człowieku biologiczne z artefaktami technicznymi (np. wzrost możliwości kognitywnych dzięki implantom poprawiającym wydajność obliczeniową mózgu).

Kluczowe w tego rodzaju procesach będą trzy obszary, które Kurzweil określa akronimem GNR – genetyka, nanotechnologia i robotyka. Szczególnie istotna ma być robotyka, którą Kurzweil rozumie w szeroki sposób – nie tylko, co wskazuje sam termin, jako obszar rozwijania robotów, ale także jako obszar nanotechnologii czy Sztucznej Inteligencji. Powstanie silnej SI²⁵² poddaje on szczegółowym analizom, gdyż jej pojawienie się ma spowodować przyspieszenie rozwoju w nauce i technice²⁵³. Ma też pozwolić na powstanie narzędzi (bioinżynieriach i nanotechnologicznych), które umożliwią „ulepszenie” człowieka – pod kątem długości życia czy możliwości intelektualnych. „Ulepszenie” człowieka ma nastąpić z dwóch powodów. Po pierwsze, leży to w interesie samego człowieka, który stale dąży do poprawy jakości swojego życia. Po drugie, „nieulepszony” człowiek nie będzie w stanie intelektualnie konkurować z silną SI, która ma być zdolna do tworzenia nowych idei²⁵⁴.

Znaczące „ulepszenie” człowieka (także na poziomie kognitywnym), przy wsparciu silnej Sztucznej Inteligencji ma doprowadzić do ostatniej, szóstej epoki, określanej przez Kurzweila jako Osobliwość. Będzie to epoka, w której nastąpi „eksplozja kreatywności”: dzięki znaczącemu ulepszeniu kognitywnemu i przy wsparciu silnej SI nowe idee i wytwory będą powstawały bezustannie: „Moim zdaniem Osobliwość ma wiele twarzy. Oznacza ona prawie pionową fazę wzrostu wykładniczego, który zachodzi, kiedy tempo jest tak ogromne, że wydaje się, iż technologia rozwija się z nieskończoną szybkością (...) Czy tempo rozwoju technologicznego może przyspieszać bez końca? Czy nie ma punktu, w którym ludzie nie będą już zdolni myśleć wystarczająco szybko, aby nadążyć

²⁵¹ Por. Kurzweil, *Nadchodzi osobliwość*, 30.

²⁵² Mianem silnej SI określa się sztuczną inteligencję, która ma się nie różnić od ludzkiego mózgu. Ma być samoświadoma, zdolna do myślenia indukcyjnego i dedukcyjnego, kreatywnego i krytycznego. Oczywiście, jej możliwości obliczeniowe dalece przekraczałyby zdolności, jakie posiada człowiek. Więcej na ten temat: Bostrom, *Superinteligencja*.

²⁵³ Por. Kurzweil, *Nadchodzi osobliwość*, 39.

²⁵⁴ Por. tamże, 39–40; 297.

za tym tempem? W przypadku nieulepszonoego człowieka jest to jasne. Co jednak osiągnęłoby tysiąc naukowców, z których każdy byłby tysiąc razy inteligentniejszy niż dzisiejsi naukowcy i działał tysiąc razy szybciej niż współcześni ludzie [...]”²⁵⁵. Według Kurzweila, „ulepszenie” zapewni człowiekowi nieskończone możliwości intelektualne i kreatywne. Twierdzi wręcz, że ulepszony człowiek będzie zdolny do wytworzenia narzędzi umożliwiających przekroczenie bariery prędkości światła²⁵⁶. Tego rodzaju rozwój i przekraczanie barier leży, zdaniem Kurzweila, w naturze człowieka: „Moim zdaniem celem życia – również życia nas wszystkich – jest tworzenie i docenianie coraz większej wiedzy oraz podążanie w kierunku większego »uporządkowania«. (...) W moim spojrzeniu cel wszechświata odzwierciedla cel naszego życia, jakim jest podążanie w kierunku większej inteligencji i wiedzy. Nasza ludzka inteligencja i technologia tworzą czołówkę takiej ekspansywnej inteligencji”²⁵⁷.

Kurzweil formułuje skrajnie optymistyczny, ale jednocześnie paradoksalny pogląd na kreatywność oraz ludzkie możliwości twórcze, zakładając że wytwory człowieka zastąpią go w jego aktywności twórczej. Dopuszcza jednak sytuację, w której zostaną one uzupełnione przez kreatywność Sztucznej Inteligencji, z którą, czego nie wyklucza, człowiek będzie musiał konkurować. Dlatego można uznać, że twórcza rola człowieka w świecie i w historii jest tymczasowa, gdyż każdy inny podmiot (np. silna SI), zdolny do tego rodzaju aktywności, może podtrzymywać i realizować proces rozwoju. Dla Kurzweila, dążenie do coraz większej złożoności informacji stanowi nadrzędną zasadę wyznaczającą kierunek historii. Stanowisko to ogranicza sprawczą rolę człowieka w świecie, sprowadzając go do tymczasowego podmiotu, odpowiedzialnego za przekształcenia w historii.

Warto także zwrócić uwagę na przyjęte przez Kurzweila założenie wykładniczego wzrostu (w pewnym momencie pionowego, jeśli celem rozwoju jest punkt 0, zaś przebiegający rozwój oznaczamy wzorem $1/x$). Uważa on, że ulepszenie człowieka na poziomie kognitywnym za pomocą wytworzonych narzędzi doprowadzi do zwiększenia jego potencjału intelektualnego, także kreatywności. To z kolei prowadzi będzie zarówno do formułowania nowych, bardziej zaawansowanych idei, jak i do tworzenia nowych narzędzi, także do ulepszenia kognitywnego. „Ulepszenie” człowieka stanie się konieczne, by mógł on konkurować z możliwościami kreatywnymi SI. Ujęcie to pokazuje jednak, że

²⁵⁵ Por. tamże, 37.

²⁵⁶ Por. tamże, 35.

²⁵⁷ Por. tamże, 366.

kreatywność jako zasada autoteliczna w historii, będzie rozwijana w nieskończoność, niezależnie od tego, kto będzie jej podmiotem. Może być nim człowiek, postczłowiek, SI lub jakiś inny podmiot. Kurzweil nie uwzględnia jednak możliwości wystąpienia anomalii w tym procesie, takich jak kryzysy ekonomiczne czy klęski żywiołowe. Problemem jest także fakt, że technika użytkowa jako całość stanowi złożony system, przez co znaczące skoki w jednym obszarze (np. cyfryzacja) wymagałyby rozwoju również pozostałych obszarów (np. energetyce), by w pełni wykorzystać zaistniałe możliwości. Skala takich przekształceń może wymagać tak znaczących inwestycji, że może to hamować tempo rozwoju.

Choć dotychczasowe analizy dotyczyły teoretycznego wymiaru transhumanizmu, warto zaznaczyć, że niektórzy propagatorzy tego ruchu starają się w praktyce zrealizować cele, które zawierają się w H+. We współpracy z Google oraz NASA Kurzweil założył Singularity University (Uniwersytet Osobliwości). Nie jest to jednak formalnie instytucja akademicka, lecz przedsiębiorstwo zlokalizowane w Dolinie Krzemowej. Jego celem jest zbudowanie „platformy współpracy umożliwiającej jednostkom i organizacjom na całym świecie uczenie się, łączenie i wprowadzanie innowacyjnych, przełomowych rozwiązań wykorzystujących przyspieszające technologie, takie jak sztuczna inteligencja, robotyka i biologia cyfrowa”²⁵⁸.

Idee transhumanizmu manifestują się także w obszarze polityki, za sprawą wielu działających fundacji, a nawet partii politycznych. W 2014 roku w USA Zoltan Istvan, dziennikarz i polityk, założył Partię Transhumanistyczną. Był on również kandydatem na prezydenta Stanów Zjednoczonych, zaś głównymi celami formułowanymi w jego kampanii były działania na rzecz przezwyciężenia śmierci i starzenia się w ciągu 15-20 lat, zachęcenie Amerykanów do przyjęcia „radykalnej techniki i nauki” oraz do ustanowienia zabezpieczeń przed istniejącymi obecnie zagrożeniami (przyrodniczymi i pozaprzyrodniczymi)²⁵⁹. Nie znalazł się on wprawdzie na żadnej z kart do głosowania w poszczególnych stanach, jednak jego zamiarem miało być zaprezentowanie szerszemu gronu społecznemu postulatów formułowanych w ramach H+.

²⁵⁸ „Our collaborative platform empowers individuals and organizations across the globe to learn, connect, and innovate breakthrough solutions using accelerating technologies like artificial intelligence, robotics, and digital biology”. Uniwersytet Osobliwości. *Informacje*. <https://su.org/about/> [dostęp: 11.11.2020].

²⁵⁹ Por. Istvan, Zoltan. *Should a Transhumanist Run for US President?* https://www.huffpost.com/entry/should-a-transhumanist-be_b_5949688 [dostęp: 11.11.2020].

Próby realizacji celów H+ podejmowane są także przez liczne fundacje i organizacje. More pełni funkcję prezesa w założonej przez siebie fundacji naukowej, prowadzącej badania nad możliwością przedłużania życia – Alcor Life Extension Foundation²⁶⁰. Rosyjski miliarder Dmitry Itskov jest założycielem organizacji pod nazwą 2045, której celem jest wytworzenie sztucznych awatarów dla ludzi, którzy zechcą przenieść swoją świadomość do nowego ciała. Powstała w 2016 roku firma Ambrosia zajmuje się skupem krwi i plazmy od młodych dawców (16-25 lat), oferując ją swoim klientom²⁶¹. Aubrey De Grey, biogerontolog, jest założycielem SENS Research Foundation²⁶², zajmującej się rozwojem, promowaniem i zapewnieniem powszechnego dostępu do terapii, które leczą i zapobiegają chorobom i niepełnosprawnościom związanym ze starzeniem się. Konglomerat Alphabet (właściciel Google) jest także właścicielem przedsiębiorstwa biotechnologicznego Calico, którego celem są prace nad zwalczaniem starzenia się i chorób związanych z wiekiem. Elon Musk jest założycielem firmy neurotechnologicznej Neuralink²⁶³, zajmującej się tworzeniem interfejsów mózg-maszyna. Uwzględniając mnogość firm, badaczy zainteresowanych owymi zagadnieniami oraz ilość zainwestowanych funduszy, niektórzy transhumaniści przewidują, że do końca XXI wieku²⁶⁴ człowiek uzyska możliwości, by przeprowadzić znaczącą modyfikację własnej cielesności.

Na szczególną uwagę zasługuje też fakt, że są osoby, które już obecnie decydują się na modyfikowanie własnych ciał w celu rozszerzenia posiadanych możliwości (niezwykle rzadko robią to „w warunkach domowych”). Osoby te są zaliczane do nowopowstałej i kształtującej się obecnie subkultury gridners²⁶⁵. Dokonują eksperymentów na własnych ciałach i ich modyfikacji (ale też ciałach innych akceptujących to osób), kwestionując instytucjonalne wytyczne i ograniczenia (etyczne lub prawne). W swych działaniach wy-

²⁶⁰ Por. Alcor, *Informacje*. <https://www.alcor.org/about/> [dostęp: 11.11.2020].

²⁶¹ Por. Ambrosia, <https://www.ambrosiaplasma.com/> [dostęp: 11.11.2020].

²⁶² Por. Roberto Manzocco, *Transhumanism - Engineering the Human Condition: History, Philosophy and Current Status* (Cham: Springer International Publishing, 2019), 70–71, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-04958-4>.

²⁶³ Por. Neuralink. <https://neuralink.com/> [dostęp: 11.11.2020].

²⁶⁴ Por. Bostrom, *The Transhumanist FAQ*, 49.

²⁶⁵ Gridnersów nie powinno się utożsamiać z tzw. biohakerami. Choć ich działalność wydaje się być tożsama, to jednak różnią się wyznawaną ideologią. Grindersi wyznają skrajną ideologię transhumanizmu, dopuszczając wszelkie możliwe modyfikacje (traktując ciało jako narzędzie). Biohakerzy zaś cechują się „większym poszanowaniem” ciała, nie dążąc do jego skrajnej modyfikacji, lecz wykorzystując jego możliwości – np. za pomocą leków i suplementów. Brian Lux, Page Bailey, i Catalina Reyes, „Lead User Discovery through Netnography: Transhumanist Subcultures of Grinders and Biohackers”, *Engineering and Technology Management Student Projects*, nr 1181 (2017), https://pdxscholar.library.pdx.edu/etm_studentprojects/1181; Magda Gacyk, *Zabawy w Boga: ludzie o magnetycznych palcach* (Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2020), 14.

korzystują ogólnodostępne narzędzia medyczne (np. zakupione w aptekach) w celu instalowania implantów, np. magnesów w opuszkach palców (co pozwala im odczuwać pole magnetyczne) lub podskórnych chipów RFID i NFC, umożliwiających wchodzenie w interakcje z otoczeniem – można np. płacić „ręką” w sklepie, używać chipu jako karty identyfikacyjnej do czytników w firmie. Tego typu działania można uznać zarówno za formę transgresji, jak i za przejaw kreatywności. Takie osoby dążą do powiększenia możliwości technicznego ingerowania w świat (za pomocą tworzonych przez siebie narzędzi, często budowanych z ogólnodostępnych produktów – w aptekach czy sklepach z elektroniką). Dzieli się także swoimi osiągnięciami np. na zamkniętych forach internetowych, budując własną renomę i rozpoznawalność. Sukces w tych działaniach wymaga odpowiedniej, niezbędnej wiedzy i umiejętności, które muszą sami pozyskać. Ich celem zaś jest stanie się nowymi formami ludzkimi – cyborgami.

3.2. Przemiana transhumanistyczna jako przypuszczalny kres ludzkiej kreatywności

Przedstawione stanowiska pokazują, że wizje i cele formułowane przez transhumanistów mogą być zrealizowane przez twórczą aktywność człowieka; ta zaś zależy zarówno od potencjału kreatywnego poszczególnych wynalazców, jak i od rozwoju nauki i techniki w ogóle. Transhumaniści przyjmują, że proces rozwoju, jaki znamy, będzie niepojętym, a według Kurzweila jego tempo będzie nawet znacząco wzrastać. Kolejne osiągnięcia naukowe i wynalazki będą się pojawiały coraz szybciej, co oznacza większą liczbę „rewolucji”, które nie pozostaną obojętne dla całej kultury i społeczeństwa. Uzasadnieniem tych procesów ma być stałe dążenie do poprawy jakości życia człowieka, jednakże – paradoksalnie – najwyższą formą tej „poprawy” ma być zastąpienie człowieka nową, postludzką formą. Aby to osiągnąć, nieustannie należy działać na rzecz rozwoju kluczowych obszarów, co dodatkowo podkreśla rolę kreatywności. Nauka i technika mają dostarczać wiedzy i narzędzi pozwalających na modyfikację przyrody, która jawi się jako obszar wymagający zagospodarowania, „ucywilizowania” przez człowieka.

Przyrodzie odmawia się tu jej dotychczasowej roli i autonomii. Choć człowiek wciąż pozostaje z nią związany, to relacja ta diagnozowana jest jako „problem” (skończona długość życia, podatność na choroby itd.) – wymaga ona intencjonalnego zerwania ze strony samego człowieka. Przyroda jawi się także jako obszar, który jest istotny z racji jej instrumentalnej funkcji, tj. stanowi bazę surowców, z których człowiek korzysta w celu budowy „własnego” świata. Można przyjąć, że w transhumanizmie to, kim jest człowiek, definiuje kultura, a w szczególności technika. W połączeniu z potencjałem kreatywnym, człowiek ma wytworzyć narzędzia, które mają mu umożliwić przekraczanie kolejnych barier.

Idee transhumanizmu świadczą także, że kreatywność nie musi manifestować się w świecie wyłącznie za sprawą aktywności człowieka. Kurzweil dopuszcza wariant, że rozwój Sztucznej Inteligencji doprowadzi do uzyskania przez nią świadomości oraz możliwości kognitywnych równych człowiekowi (a więc także zdolności do generowania idei). Przy takim założeniu, uwzględniając także tempo rozwoju mocy obliczeniowych, nie można wykluczyć, że silna SI będzie w stanie generować nowe idee skuteczniej od człowieka. Jest to jeden z argumentów Kurzweila na rzecz „ulepszenia” człowieka, który w obecnej, biologicznej formie nie byłby w stanie z nią konkurować.

Bostrom i More wskazują, że „ulepszenie” człowieka do postaci transczłowieka czy postczłowieka będzie skutkowało powiększeniem ludzkich możliwości kognitywnych, co spowoduje także „przyspieszenie” rozwoju, o którym pisał Kurzweil. Synteza człowieka z artefaktami, takimi jak chipy i implanty, które mają poprawić możliwości kognitywne, może także wpłynąć na kreatywność. Możemy sobie wyobrazić sytuację, w której implant działający jak procesor poprawi możliwość algorytmicznego myślenia. Z kolei powiększenie zasobów pamięci zapewni postczłowiekowi dostęp do większej liczby wiedzy oraz idei, z których będzie on mógł generować idee bardziej zaawansowane i złożone. Wpływ na kreatywność może również wywrzeć stymulacja mózgu (implantami lub lekami), która może usuwać zmęczenie, co pozwoli przeznaczyć więcej czasu na aktywność kreatywną.

Zdaniem Bostroma, pojawienie się postczłowieka wytworzy możliwości, których na obecnym poziomie rozwoju nawet nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić. „Co więcej, nasze ludzkie mózgi mogą ograniczać naszą zdolność do odkrywania filozoficznych i naukowych prawd. Jest możliwe, że niepowodzenie badań filozoficznych w uzyskaniu solidnych, ogólnie przyjętych odpowiedzi na wiele tradycyjnych, wielkich filozoficznych pytań może wynikać z faktu, że nie jesteśmy na tyle inteligentni, aby odnieść sukces

w tego typu badaniach”²⁶⁶. Warto zauważyć, że gdy Fukuyama uświadomił sobie nadchodzącą rewolucję bioinżynieryjną, to dokonał rewizji swojego poglądu o „końcu historii”. Rewizja ta wynikała z uświadomienia sobie, że historia polityczna nie może się „skończyć”, dopóki będzie trwał rozwój nauki i techniki²⁶⁷.

Są to działania związane z aspektami kreatywności (wymiarem procesu i osoby). Nie można jednak ocenić, w jaki sposób realizacja idei H+ wpłynie na społeczną stronę kreatywności. Nieznane są nam potrzeby i przekonania postczłowieka, gdyż nie znamy zarówno kształtu przyszłych form oraz charakteru przyszłego świata. „Przypuszczenie, że istnieją większe wartości, niż możemy sobie obecnie wyobrazić, nie oznacza, że wartości nie są w pełni określone w kontekście naszych obecnych dyspozycji. Weźmy na przykład teorię układu wartości, opisaną przez Davida Lewisa. Zgodnie z teorią Lewisa, coś jest dla Ciebie wartością, jeśli i tylko wtedy, gdy chciałbyś tego chcieć, gdybyś był z tym doskonale zaznajomiony i myślał o tym i zastanawiał się nad tym jak najwyraźniej. Z tego punktu widzenia, mogą istnieć wartości, których obecnie nie chcemy, a których nawet nie chcemy obecnie, ponieważ możemy nie być z nimi doskonale zaznajomieni lub ponieważ nie jesteśmy idealnymi deliberatorami”²⁶⁸. Kształt postludzkiego świata zależy będzie od sposobu przejścia człowieka w formę postludzką. Powtórzę, że jest ona obecnie na tyle niedookreślona, że analizy na ten temat nie mogą dać jakiegokolwiek pewnych rezultatów.

Dla transhumanistów, kreatywność nie musi być wyłącznie domeną aktywności człowieka. Oznaczałoby to, że nie jest on głównym, kluczowym, lecz akcydentalnym podmiotem, który odpowiada za procesy rozwoju i przekształceń w świecie. Technika, która odrywa kluczową rolę w życiu człowieka, może także dokonać jego kreatywnego przekształcenia. Człowiek ma uzyskać szansę przeprojektowania siebie za pomocą narzędzi, które wytwarza. Warto zauważyć, że przekształcenia tego typu można uznać także

²⁶⁶ „Further, our human brains may cap our ability to discover philosophical and scientific truths. It is possible that failure of philosophical research to arrive at solid, generally accepted answers to many of the traditional big philosophical questions could be due to the fact that we are not smart enough to be successful in this kind of enquiry”. Bostrom, „Transhumanist Values”, 6.

²⁶⁷ Por. Francis Fukuyama, *Koniec człowieka: konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, tłum. Bartłomiej Pietrzyk (Warszawa: Wydawnictwo Znak, 2004), 30.

²⁶⁸ „The conjecture that there are greater values than we can currently fathom does not imply that values are not defined in terms of our current dispositions. Take, for example, a dispositional theory of value such as the one described by David Lewis. According to Lewis’s theory, something is a value for you if and only if you would want to want it if you were perfectly acquainted with it and you were thinking and deliberating as clearly as possible about it. On this view, there may be values that we do not currently want, and that we do not even currently want to want, because we may not be perfectly acquainted with them or because we are not ideal deliberators”. Bostrom, „Transhumanist Values”, 8.

za formę transgresji, o jakiej pisał Koziński. Koziński uwzględnia fakt, że człowiek zmienia się uzyskując nowe umiejętności, wiedzę, zdolności motoryczne itd. W ujęciu transhumanistycznym, transgresja jako aktywność prowadząca do przekraczania barier, przebiega przy wykorzystaniu osiągnięć nauki i techniki bezpośrednio w odniesieniu do transgresji cielesności ludzkiej, czego skutkiem może być wzrost możliwości motorycznych czy kognitywnych. Jak pisze Natasha Vita-More: „Patrząc na media społecznościowe jako publiczną formę performance, wirtualne awatary jako pod-tożsamość z ich własnymi i opowieściami, a nawet na bioart jako manipulację i rekonstrukcję materii jako symbol krwi w naszych organizmach podbijających, staliśmy się twórcami, użytkownikami, i graczami naszej własnej inżynierii”²⁶⁹.

Jednocześnie, jeżeli w transhumanizmie przyjmuje się zasadę niepohamowanego postępu, postczłowiek nie może stanowić ostatecznego rezultatu ewolucji transhumanistycznej. Narzędzia, które wytworzy, będą tak dalece zaawansowane, że powinny prowadzić kolejnych form post-ludzkich. Można więc uznać, że to poniekąd to nie człowiek, lecz technika stanowi główny czynnik odpowiedzialny za zachodzący w historii rozwój. Świadczyć może o tym instrumentalna rola człowieka w historii, jaka rysuje się w ramach analiz koncepcji Kurzweila – pojawienie się innego, bardziej zaawansowanego „podmiotu” zdolnego do zastąpienia człowieka jako twórcy historii jest po prostu kolejnym krokiem w ewolucji kosmosu. Ponadto, choć w założeniu przemiany techniczne mają na celu „dobro człowieka” oraz poprawę jakości jego życia, to jednak można sformułować zasadnicze pytanie: czy „dobro człowieka” może być faktycznie urzeczywistnione poprzez wydłużenie długości ludzkiego życia lub powiększenie zdolności kognitywnych, a nie poprzez inną formę, np. poprzez wychowanie i edukację, również w aspekcie moralnym?

Warto jeszcze zwrócić uwagę na konsekwencję realizacji zamysłu transhumanistycznego. Jeżeli pojawią się bardziej zaawansowane wytwory (silna SI, postczłowiek), to z racji ich przewagi intelektualnej człowiek może przestać pełnić dominującą i sprawczą rolę w świecie. Píše o tym zarówno Bostrom, jak i kognitywista Marvin Minsky

²⁶⁹ „Looking forward onto social networking as public performance art, to metaverse avatars as sub-identities with tales of their own, and even to bioart, as manipulating and reconstructing matter as a blood-based symbol in our conquering organisms, we have become the creators, users, and players of our own engineering”. Natasha Vita-More, „Aesthetics. Bringing the Arts & Design into the Discussion of Transhumanism”, w: *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, red. Max More i Natasha Vita-More (Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2013), 19.

twierdząc: „Czy roboty odziedziczą Ziemię? Tak, ale będą naszymi dziećmi”²⁷⁰. W tym ujęciu zasada postępu staje się zarówno nadrzędna, jak i niepowiązana istotowo z człowiekiem, gdyż może ją realizować dowolny, zdolny do tego podmiot.

Sposób postrzegania i definiowania transhumanizmu zależy też od oceny idei i założeń leżących u jego podstaw, jak oceny jego przewidywanych skutków. Francis Fukuyama uważa transhumanizm za jedną z najniebezpieczniejszych idei na świecie²⁷¹, która stanowi zagrożenie dla człowieka. Zdaniem Fukuyamy, zwolennicy transhumanizmu postulują wprawdzie najwyższy poziom wyzwolenia, jaki może osiągnąć człowiek, tj. wyzwolenie się od swojej biologii. Obawia się jednak, że w konsekwencji transhumanizm doprowadzi do zniesienia równości pomiędzy ludźmi (tylko bogaci będą mogli się „ulepszać”). Fukuyama wskazuje również, że transhumanizm stanowi „zamach” na podstawowe wartości kultury, które są ściśle powiązane z faktem, że człowiek stanowi wynik ewolucji biologicznej. Ingerencja w ludzkie cechy doprowadzi do zmiany ludzkich postaw, a przez to zmiany całej kultury – co nie pozostanie obojętne dla ludzkiej religijności, obrzędów; może nawet zaniknąć motywacja do działania wynikająca ze świadomości ludzkiej śmiertelności.

Transhumanizm krytykowany jest także przez filozofa techniki, Dona Ihde’go. Uznaje on, że transhumanizm tworzy w człowiekowi złudzenia co tego, że może być zrealizowany; Dohn Ihde odwołuje się przy tym do koncepcji idoli Francisca Bacona²⁷². To nawiązanie do idoli Bacona nie jest przypadkowe. Jednym z celów Bacona było wyeliminowanie złudzeń poznawczych, które „utrudniały dotarcie do prawdy” (idole plebienia, idole jaskini, idole rynku i idole teatru)²⁷³. Ihde ma także na celu „wyeliminowanie złudzeń” w odniesieniu do możliwości techniki, dlatego formułuje krytykę transhumanizmu. Poddaje krytyce następujące idole: idol raju, idol inteligentnego projektu, idol cyborga i idol przewidywania przyszłości. Zgodnie z idolem raju, wizja lepszego świata to przejaw marzeń ludzkich, które od wieków obecne są w historii. Człowiek marzy utopijnie o zbudowaniu świata, w którym zostaną wyeliminowane dotychczasowe problemy. W religiach można spotkać różne wizje raju, w literaturze z kolei częstym motywem są np. utopie²⁷⁴. Idol inteligentnego projektu to założenie, że cele zakładane „na wstępie”,

²⁷⁰ Za: Kurzweil, *Nadchodzi osobliwość*, 252.

²⁷¹ Por. Francis Fukuyama, „Transhumanism”, *Foreign Policy*, nr 144 (2004): 42–43.

²⁷² Por. Don Ihde, „Of Which Human Are We Post?”, w: *H±: Transhumanism and Its Critics*, red. Gregory R. Hansell i William Grassie (Philadelphia: Metanexus Institute, 2011), 123.

²⁷³ Por. Bacon, *Novum Organum*, 66–68.

²⁷⁴ Por. Jerzy Szacki, *Spotkania z utopią* (Warszawa: Sic!, 2000).

zostaną zrealizowane bez większym zmian, zgodnie z pierwszym zamysłem. Ihde przywołuje wiele przykładów (np. działalność twórczą Leonarda da Vinci) pokazując, że ostateczne rezultaty różniły się często od planów, które miały być zrealizowane. Dlatego postulaty transhumanizmu mogą przybrać ostatecznie „nieoczekiwaną” postać. Idol cyborga to błędne założenie, że ulepszony za pomocą techniki i nauki człowiek będzie doskonalszy od człowieka wyłącznie biologicznego. Ihde podkreśla, że urządzenia mechaniczne i elektroniczne, jak i same materiały zużywają się, wymagają naprawy czy wymiany. W efekcie, cyborg, do którego odnosi się Ihde, nie będzie pozbawiony wad. Idol przewidywania przyszłości to błędne założenie że można poznać przyszłość. Reasumując, wizje transhumanizmu nie muszą wcale się zrealizować²⁷⁵.

Realizacja idei transhumanizmu, według L. Kopciucha, stanowić będzie formę dehumanizacji człowieka. Pisze on: „O ile tradycja oświeceniowa i pozytywistyczna argumentowały za aplikacyjnością nauki i techniki w ten sposób, że jako zasadniczy cel wskazywano człowieka i jego dobro, o tyle transhumanisci – również dlatego, że postczłowiek jest dla nich istotą przyszłości, nie mogą już powoływać się w tradycyjny sposób na dobro *homo sapiens*”²⁷⁶. Kopciuch wskazuje na istnienie dwóch sensów dehumanizacji. Po pierwsze, oznacza pojawienie się istoty, która choć wywodzić się ma od człowieka, będzie jednak posiadała inne cechy. Oznacza to, że działanie mające na celu „dobro człowieka” będzie skutkowało jego usunięciem lub marginalizacją jego roli w historii. Kopciuch mówi o tym w ramach drugiego sensu dehumanizacji, przy którym realizacja postulatów H+ może doprowadzić do zastąpienia człowieka postczłowiekiem albo do współistnienia człowieka i postczłowieka, przy możliwej dominacji tego drugiego.

W transhumanizmie akcentuje się co prawda wolność człowieka, tj. dopuszcza się sytuację, że część z ludzi zrezygnuje z możliwości „ulepszenia”. Jednak w tej sytuacji skala różnic w możliwościach posiadanych przez człowieka i postczłowieka może być tak znacząca, że przewaga będzie oczywiście po stronie postczłowieka.

Powtórzę, że wiele idei i założeń H+ można kwestionować i poddawać w wątpliwość. Do formułowanych już wcześniej argumentów krytycznych, dodam jeszcze kolejne. Zdaniem Bostroma, możliwa będzie koegzystencja postczłowieka i człowieka²⁷⁷. Warto jednak podkreślić, że postczłowiek to istota, która dopiero zaistnieje, przez co za-

²⁷⁵ Por. Ihde, „Of Which Human Are We Post?”, 123–35.

²⁷⁶ Kopciuch, *Kryzysy, kreatywność i wartości*, 128.

²⁷⁷ Por. Bostrom, „In Defense of Posthuman Dignity”, 213; Bostrom, *The Transhumanist FAQ*, 32.

łożenie koegzystencji można będzie zweryfikować dopiero w przyszłości. Nie można jednak pominąć tego, że na gruncie ewolucjonizmu, do którego odwołują się transhumanisci, istoty „lepiej” dostosowane wypierają istoty, które są przystosowane „gorzej”. Zakładając nawet, co twierdzi Bostrom, że postczłowiek będzie pozbawiony negatywnych cech człowieka – jak np. chciwość czy agresywność – wciąż będzie on istotą bardziej rozwiniętą, przez co może wchodzić w konflikt z człowiekiem, a nawet stanowić dla niego zagrożenie egzystencjalne. Zasadne staje się więc pytanie, czy potencjalne zyski warte są ryzyka, jakie stwarza pojawienie się nowej, lepiej przystosowanej istoty?

Nawet jeśli założymy pokojową koegzystencję postczłowieka i człowieka, to rodzi się wątpliwość, że nawet w społeczeństwie demokratycznym nie wszyscy ludzie posiadają pełnię praw, np. dzieci. Wynika to ich niedojrzałości, braku wiedzy, doświadczenia, rozwiniętych systemów poznawczych itd., przez co odpowiedzialność za nie spada na rodziców. Podobna relacja może jednak wystąpić w świecie postludzkiem, w którym postczłowiek będzie „opiekował się” człowiekiem. Relacja ta może jednak przybrać inny charakter – relacji więzień-strażnik, w której ograniczenie wolności człowieka będzie mieć inny charakter. Może to być efektem konfliktu interesów czy odmiennych celów człowieka i postczłowieka. Ponadto, człowiek i postczłowiek wciąż mogą konkurować o przestrzeń do życia, o zasoby materialne czy narzędzia niezbędne dla twórczej działalności i rozwoju (szczególnie w technice), co także może prowokować konflikty.

W konsekwencji, nawet wolność pozostania człowiekiem, o której piszą transhumanisci, może być tylko pozorna, gdyż będzie się wiązała z akceptacją tego, że pozostając człowiekiem, może posiadaną wolność utracić, szczególnie w wymiarze twórczym. Człowiek jest wolny, gdy posiada przestrzeń do samorealizacji twórczej. Jednak jeśli obszar twórczości zostanie w całości „zagospodarowany” przez postczłowieka, który przejmie moc kształtowania zmiany, człowiek utraci swoją wolność w tym sensie, że utraci swoją wolność twórczą. Czy człowiek będzie wciąż w stanie wymyślać nowe idee i produkty, czy też we wszystkich możliwych obszarach kultury postczłowiek zagospodaruje całą sferę twórczą? Biorąc pod uwagę ulepszenie kognitywne, jest to możliwe. Jednak uwzględniając odrębność wartości, potrzeb, postrzegania świata i problemów – u człowieka i postczłowieka – część idei i problemów może się jawić się postczłowiekowi jako nieistotna i niewarta uwagi.

Inna wątpliwość pojawia się, gdy się uwzględni znaczenie, jakie w procesach ewolucyjnych (zarówno tych dotychczasowych – biologicznych, jak i przyszłych – naukowo-technicznych), stanowiących trzon idei transhumanistycznych, przypada konkurencji.

Gdyby rodzice otrzymali możliwość genetycznej modyfikacji swych dzieci, w celu uczynienia ich np. bardziej inteligentnymi²⁷⁸, ile osób świadomie zrezygnowałoby z takiej możliwości? Zarówno w świecie przyrodniczym, jak i społeczno-kulturowym rywalizacja stanowi jeden z istotnych mechanizmów regulujących działanie istot żywych. Świadoma rezygnacja z tego typu zabiegu oznaczać może poważne konsekwencje dla danej osoby w dorosłym życiu. Jednak, ingerencja genetyczna w zarodek dokonana za zgodą rodziców będzie stanowiło naruszenie wolności dziecka. Z tego względu samo pojawienie się narzędzi umożliwiających przekształcenie dowolnego atrybutu (długości życia, możliwości kognitywnych itd.) będzie oznaką nadchodzących dysproporcji społecznych. Ich ocena może być różna – na gruncie ewolucjonizmu mogą być postrzegane pozytywnie, gdyż będą prowadziły do rywalizacji (co przełoży się na konieczność kreatywnego niwelowania tych dysproporcji). Przyjmując jednak inną optykę, w której kluczowa staje się równość i sprawiedliwość społeczna, konsekwencje tych przekształceń mogą być oceniane negatywnie.

Ważne jest także pytanie, jakie konsekwencje dla trwałości i ciągłości kultury będzie miało pojawienie się postczłowieka? Jego pojawienie się może doprowadzić do zakwestionowania i odrzucenia dotychczasowej kultury, a przez to całej dotychczasowej twórczości *homo sapiens*. Skutkować to może zerwaniem z dotychczasową historią osiągnięć. Może też podważyć dotychczasowy proces kulturyzacji. Zdaniem Bostroma, ulepszony postczłowiek może jednak docenić wytwory „prostsze”²⁷⁹, przez co ciągłość historii i kultury może zostać zachowana. Taka odpowiedź przekonuje jednak tylko częściowo, gdyż postczłowiek może cenić historię gatunku *homo sapiens*, z którego się wywodzi, kwestionując jednocześnie jej trwanie, gdyż jest „przestarzała” i nieużyteczna.

Możemy także zapytać o skutki, jakie wydłużenie ludzkiego życia spowodowałoby dla procesu akceptacji i przekonywania ekspertów do danej idei czy produktu. Gdyby Isaac Newton wciąż żył, czy Albert Einstein byłby w stanie uzyskać akceptację dla swojej teorii, w której rewiduje część z podstaw teorii Newtona? Istotni, kluczowi twórcy charakteryzują się estymą, zaś środowisko, które często pojawia się wokół nich, rozwija daną koncepcję, jednocześnie podtrzymując jej istnienie. Jak zauważa Thomas Kuhn, w przy-

²⁷⁸ Por. dyskusję na ten temat: Stephen Lilley, *Transhumanism and Society: The Social Debate over Human Enhancement* (Dordrecht; New York: Springer, 2013), 10.

²⁷⁹ Por. Bostrom, „Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up”, 47.

padku pojawieniu się dwóch konkurujących paradygmatów, przyjęcie nowo zaproponowanego następuje najczęściej wtedy, gdy osoby przyjmujące „stary” paradygmat umrą²⁸⁰. Wydłużenie długości życia może znacząco zmienić ten proces. „Siła” autorytetu może w pewnych warunkach prowadzić do osłabienia kreatywności, gdyż niektórzy, znacznie dłużej żyjący twórcy o wypracowanej już społecznie pozycji, mogą znacznie dłużej „zwalczać” nowe stanowiska czy wytwory, które stoją w opozycji do ich dokonań, a przez to hamować przemiany i rozwój.

Uwzględnienie problemów i wątpliwości dotyczących transhumanistycznej transformacji człowieka, a także jego dalszych losów jako gatunku może rodzić pytanie o zasadność rozwoju tego typu narzędzi, a także o możliwości pogodzenia tych procesów z prawem do wolności (np. wolności morfologicznej), do osobowego samostanowienia, które stanowią istotny element demokracji liberalnej. Sądzę, że jest to problem podobny do problemu rozważanego przez Karla Poppera: czy możliwe jest odmówienie tolerancji wobec nietolerancji²⁸¹? W podobnym duchu możemy zapytać, czy w imię zachowania wolności powinniśmy zrezygnować z jej części? Innymi słowy, czy powinniśmy zakazać tworzenia narzędzi oraz rozwijania nauk umożliwiających tak dalece posuniętą ingerencję w naturę ludzką, jeśli konsekwencją tego działania będzie pojawienie się nowej istoty, która nie tylko może zaburzyć istnienie dotychczasowego ładu, ale też doprowadzić do pojawienia się nowego, nieznanego obecnie człowiekowi systemu społecznego, w którym cenne dla człowieka wartości, jak równość i sprawiedliwość, mogą zostać zakwestionowane? Oczywiście, jest to pytanie złożone i wymagające szczegółowej refleksji. Fukuyama udzielił jednak już na nie częściowej odpowiedzi, zauważając, że nawet gdybyśmy starali się kontrolować rozwój techniki, to powstaje pytanie, czy jest to w ogóle możliwe²⁸². Wymagałoby to nie tylko powszechnej zgody na poziomie państw narodowych, ale i całkowitej jawności w wymiarze społecznym i jednostkowym. Biorąc jednak pod uwagę, że niektórzy z technoentuzjastów (np. grindersi) dokonują modyfikacji swoich ciał w warunkach „domowych”, faktyczna możliwość kontroli rozwoju techniki wydaje się wątpliwa.

²⁸⁰ Por. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, 258.

²⁸¹ Por. Karl Raimund Popper, *Spółczesność otwarte i jego wrogowie. T. I*, red. Adam Chmielewski, tłum. Halina Irena Kraheńska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010), 340.

²⁸² Por. Fukuyama, *Koniec człowieka*, 245.

Podsumowując, transhumanizm w swym teoretycznym wymiarze jest nurtem, w którym formułuje się wizję zarówno świata, jak i człowieka jako „elementów”, znajdujących się w procesie nieustannego przekształcania. Przekształcenia te mają być dokonane „rękami” człowieka, jednak istotą owych zmian jest coraz większa ingerencja techniki w świat przyrodniczy, a nawet stopniowy proces zastępowania tego, co przyrodnicze i pozornie niepoddające się kontroli tym, co ma być „racjonalne” i możliwe do kontrolowania. Szczególnym przejawem myślenia o możliwościach twórczych człowieka jest postulowane przejście człowieka do stanu postludzkiego. Postczłowiek ma być istotą, którą człowiek zaprojektuje i wytworzy; zarazem może on człowieka w zadaniu kształtowania świata. Jednocześnie owa możliwość „udoskonalenia” oferowana jest człowiekowi jako możliwość zaspokojenia jego najgłębszych pragnień i potrzeb.

Transhumanizm i jego idee to skrajny wyraz ludzkiej kreatywności. Po pierwsze świat jest tu postrzegany jako obszar wymagający przebudowy, począwszy od cielesności człowieka, aż do planet czy nawet całego kosmosu, czego dowodzą postulaty (np. Kurzweila czy More'a) konieczności ekspansji poza Ziemię. Po drugie, kreatywność jest tu postrzegana jako nieorganiczna; najpierw jej podmiotem jest człowiek, potem jego wytwory – transczłowiek i postczłowiek. W tym sensie można powiedzieć, że kreatywność, stanowiąc główną siłę sprawczą zachodzących w świecie zmian, autonomizuje się, stając się niejako naczelną zasadą historii. Jej autonomizacja wynika z tego, że nie tylko człowiek, ale każdy inny zaawansowany podmiot, posiadający odpowiednie ukwalifikowanie, może przejąć rolę jej podmiotu. Kreatywność staje się nieodłącznym elementem intencjonalnych zmian w świecie, podmioty zaś stale mogą ulegać zmianom i przekształceniom – dlatego nie można myśleć o człowieku jako o jedynym „nośniku” kreatywności. Ta skrajna kreatywność jest istotowo powiązana z techniką.

4. Uwagi końcowe

Kreatywność techniczna ciągle rodzi wiele pytań, co jednocześnie tworzy perspektywę dla rozwoju dalszych badań, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym. Najważniejsze pytania dotyczą ciągle specyficznych cech „kreatywności tech-

nicznej”. Teoretycy, których poglądy analizowałem w tym rozdziale, mimo zachodzących między nimi różnic, formułują liczne argumenty na rzecz potrzeby i zasadności wyróżnienia wielu form kreatywności, a zatem także „kreatywności technicznej”.

W przypadku społecznego ujęcia kreatywności technicznej, najważniejsze przeprowadzone analizy miały na celu pokazanie społecznych uwarunkowań roli, jaką w obszarze techniki spełniają nie tylko twórcy, ale także odbiorcy/konsumenci. W koncepcjach rozwijanych w SCOT zwraca się szczególną uwagę na „odbiorców” wytworów technicznych, pokazując, jak istotną funkcję pełni wytworzenie się „technicznej ramy”. Odbiorcy nie stanowią biernych „konsumentów” kreatywnej działalności; przypisując wytworom sens i wartość, mogą oni swymi postawami wpływać na proces rozwojowy danego wytworu oraz – w ten sposób – także na działalność twórców.

Jest zrozumiałe, że transhumanizm, niezależnie od tego, jak potoczy się jego dalszy rozwój, stanowi przejaw myślenia o technice jako o „sile” odpowiadającej za najważniejsze przekształcenia, które mogą się pojawić w przyszłości w ludzkim świecie, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym. Jest on też zjawiskiem, które z jednej strony eksponuje znaczenie i rolę techniki, ale z drugiej – jest także rezultatem jej rozwoju. Z tego też względu jest jasne, dlaczego nurt transhumanistyczny staje się obecnie ważnym przedmiotem wielu teoretycznych i pozateoretycznych dyskusji. Problemem jest bowiem nie tylko to, czy prognozy transhumanistyczne mogą się faktycznie spełnić. Problemem jest także ich wartość. Jest to kolejny poziom powiązania transhumanizmu i techniki, bowiem również technika może być waloryzowana nie tylko pozytywnie.

Zakończenie

Dysertacja miała dwa główne cele: uzasadnić, dlaczego kreatywność powinno się uznać za fenomen społeczny oraz określić, dlaczego technika i jej powiązania z kreatywnością powinny stanowić przedmiot szczególnego zainteresowania badawczego. Kończąc rozważania, spróbuję zatem uwydatnić najważniejsze uzasadnienia dla społecznego wymiaru kreatywności oraz najważniejsze argumenty, jakie się pojawiają w kontekście możliwości powiązania kreatywności i techniki. Spróbuję też wskazać kilka przykładowych obszarów badawczych, w których, jak sądzę, należałoby oczekiwać rozwoju i postępu w naszym rozumieniu kreatywności oraz jej uwarunkowań.

Kreatywność ujmowana jest najczęściej w wymiarze jednostkowym. Wolność autokreacji, wolność wyboru ścieżki edukacji i kariery, miejsca zamieszkania, stylu życia itp. otwierają przed człowiekiem niezliczone możliwości – zarówno samorealizacji, jak i możliwości „poprawy” świata, w którym przyszło mu żyć, a więc i rzeczywistości dzielonej z innymi. W dysertacji, odwołując się do teorii i stanowisk formułowanych w wieku XX i XXI pokazywałem, że kreatywność nie ogranicza się wyłącznie do sfery jednostek. Człowiek, ze swej natury żyjący w zbiorowości – społeczeństwie – wpływa za pomocą swych działań na kształt rzeczywistości dzielonej z innymi. W tym sensie działalność twórcza, której istotą jest przekształcanie tego, co zastane, skutkuje zmianami w świecie, które dotyczą także innych ludzi. Warto mieć na uwadze, że zmiany te nie zawsze muszą być oczekiwane i pożądane przez innych, na co wpływać może szereg czynników, np. przekonania religijne, światopoglądy, przyjmowane wartości, interesy ekonomiczne lub polityczne. Może to powodować konflikty między twórcami i odbiorcami, co rzutuje zarówno na twórczą aktywność, jak i potencjalny „sukces” dzieła.

Zwrot w badaniach nad kreatywnością w stronę wymiaru społecznego może dostarczyć istotnej teoretycznej i praktycznej wiedzy, która pozwoli uświadomić twórcom konsekwencje ich działania (a przez to uwrażliwić ich na potrzeby odbiorców), poznać zależności pomiędzy warunkami, w jakich tworzą twórcy (zarówno stymulującymi, jak i utrudniającymi kreatywność), jak również pokaże osobom decyzyjnym (np. politykom) znaczenie, jakie ma budowanie odpowiednich warunków społeczno-kulturowych, w których dorastają, kształcą się i rozwijają młodzi twórcy. Akceptacja faktyczności i znaczenia tych powiązań prowadzi jednocześnie do zaakceptowania znaczenia społecznych ba-

dań nad kreatywnością, które, choć posiadają swą genezę w obszarze psychologii, przenikają także do obszaru badań socjologicznych, czego dowodzą teorie rekonstruowane w drugim rozdziale. Dotychczasowy rozwój badań nad kreatywnością przyniósł szereg koncepcji i stanowisk, ukazujących nie tylko społeczne uwarunkowania twórcy oraz znaczenie społecznej oceny dzieł (włączanie ich do kultury), lecz także złożoność i wielość możliwych ujęć badawczych, czego świadectwem są stanowiska Simontona, Amabile, Kozielskiego, Csíkszentmihályiego, Schulza, Kłoskowskiej, Floridy i innych. Warto również podkreślić, że mimo odrębności perspektyw badawczych, można zauważyć szereg motywów wspólnych, które mogą stanowić podstawę dla dalszych interdyscyplinarnych badań ukierunkowanych na zrozumienie fenomenu kreatywności, szczególnie w wymiarze społecznym – są to takie motywy, jak rola ewaluacji społecznej, wpływ środowiska na postawy twórcze, podtrzymywanie istnienia i wartości dzieł za sprawą ich odbiorców, powiązania i wzajemne wpływy pomiędzy domenami.

Szczególnie istotne w powyższym kontekście jest systemowe ujęcie Csíkszentmihályiego. Stwierdzając, że kreatywność to nie tyle cecha osoby czy przedmiotu, lecz relacja pomiędzy nimi a odbiorcami ich twórczości, przez co kreatywność stała się elementem przypisywanym społecznie, zmienił on paradygmat badań nad kreatywnością. Znaczenia nabiera także analiza wartości, potrzeb czy celów, jakie posiada dana grupa, gdyż elementy te przekładają się na ocenę, ale także i na akceptację lub odrzucenie danej twórczości. Sądzę, że uzupełnienie jego systemowego ujęcia bardziej szczegółowymi badaniami nad konkretnymi wytworami, które odniosły „sukces” (takie podejście charakteryzuje SCOT) pozwoli bardziej precyzyjnie rozpoznać istotne grupy „interesu”, które odpowiadają za możliwość włączenia nowego dzieła do kultury lub jego odrzucenie, w tym także rozpoznanie grup, w których interesie jest „zwalczanie” jakiegoś dzieła (zauważali to w swych badaniach Burns, Machado i Corte).

Trzeba jednak podkreślić, że przyjęcie społecznej perspektywy kreatywności nie powinno gubić perspektyw jednostkowej. Na podstawie analiz zawartych w pracy nie sposób odpowiedzieć, czy bardziej korzystne dla twórcy jest środowisko zamknięte na nowość, co stanowi samo w sobie wyzwanie dla twórcy, który chce osiągnąć sukces, czy też bardziej korzystne jest środowisko otwarte, w którym twórcy mogą działać z większą swobodą. W tym kontekście znaczenie może mieć czynnik indywidualny, aspekt jednostki, gdyż poszczególni twórcy mogą preferować różne rodzaje i poziomy wyzwań. Przykładem takiego ujęcia kreatywności są badania Burnsa, Machado i Corte, którzy

uwzględniali także aspekt jednostki, choć ich analizy dotyczyły głównie wymiaru społecznego. Wypracowanie „właściwego” ujęcia łączącego efektywnie obie te perspektywy to istotny cel do zrealizowania w przyszłych badaniach.

Ponieważ potrzebne jest szczegółowe skupienie się na analizach grup i potrzeb społecznych, a także relacji między nimi a nowopowstającymi wytworami, socjologia staje się obszarem, który może szczególnie przyczynić się do rozwoju problematyki społecznego rozumienia kreatywności. W pracy odwoływałem się do przykładów badań socjologicznych nad aktywnością twórczą artystów. Brakuje jednak badań dotyczących aktywności, jak się wydaje, najistotniejszych grup twórczych, takich jak technicy, inżynierowie i – szerzej – naukowcy, których aktywność nabiera coraz większej wartości, nie tylko ekonomicznej, ale także ekologicznej (np. nowe, ekologiczne źródła energii), czy politycznej (poziom rozwoju naukowo-technicznego jako wyznacznik poziomu rozwoju kultury, a przez to jej siły i możliwości oddziaływania w sferze globalnej). Rodzi to perspektywę rozwoju dalszych badań nad kreatywnością, w tym szczególnie nad kreatywnością techniczną).

Zmienność i przekształcenia rzeczywistości kulturowej stanowiły od dawna temat rozważań, filozoficznych, historycznych, socjologicznych, stąd też rysująca się nowa perspektywa badawcza nie jest, ściśle biorąc, całkowicie nowa, choć niewątpliwie zyskuje współcześnie na wadze. Wiele mechanizmów i powiązań pomiędzy twórcami a środowiskiem kulturowym, zostało rozpoznanych przez Kłoskowską i Schulza. Nie znaczy to, że dalsze pogłębione analizy w tym obszarze są niepotrzebne. Joas, Chan i Reuter wskazują konieczność rozwoju socjologicznego rozumienia kreatywności. Można oczekiwać, że analizy socjologiczne przełożą się na nowe, precyzyjne badania, wyjaśniające przyczyny sukcesu lub porażki aktywności twórczej. Bourdieu, o czym była mowa w dysertacji, dostrzegał wpływ odbiorców na twórcę, który osiągnął już sukces. Odbiorcy czy konsumenci twórczości tworzą wizerunek danego artysty, z którym trudno jest mu potem zerwać, co ogranicza jego dalszą wolność twórczą. Zerwanie ze swym wizerunkiem, poprzez odejście od dotychczasowego charakteru twórczości, może negatywnie wpłynąć zarówno na ocenę danego twórcy, jak i na jego sytuację finansową.

Innym przykładem społecznych analiz kreatywności (w odniesieniu do techniki) mogą być badania SCOT, pozwalające mówić o historycznej zmienności produktu, który nie stanowi już jedynie rezultatu działalności pojedynczego twórcy, lecz raczej całego szeregu twórców działających po sobie. Nawet jeśli produkt jest już włączony w ramy

społeczne, to proces jego przemian nie zostaje zatrzymany. Użytkownicy mogą generować kolejne potrzeby lub rozpoznawać problemy związane z użytkowaniem danego produktu, co stanowi kolejne wyzwanie dla twórcy lub ich następnych pokoleń. Jeśli jakiś wytwór techniczny nie „rozwija się” wraz ze swoimi konsumentami, to zostaje zastąpiony przez inny wytwór, który jest lepiej dostosowany do zmiennych wymagań użytkowników. Produkty techniki nieustannie ewoluują, do czego przyczynia się nie tylko rozwój wiedzy i dostępnych narzędzi, ale także zmieniające się potrzeby użytkowników. Istnienie produktu, a tym samym potwierdzenie jego kulturowego znaczenia, wymaga jego stałego podtrzymywania w świadomości społecznej.

W odniesieniu do głównych celów dysertacji, ważne okazały się analizy R. Floridy. Zwrócił on uwagę zarówno na rolę twórczych osób we współczesnej rzeczywistości, jak i na dominującą rolę techniki, która staje się głównym obszarem manifestowania się ludzkiej kreatywności ludzkiej. Gdy idzie o rozwój badań społecznych nad kreatywnością, ważne jest przede wszystkim rozpoznanie „klasy kreatywnej” jako grupy, która posiada coraz większe znaczenie we współczesnej gospodarce. Jej wartość ekonomiczna przekłada się na wartość kulturową, a także na siłę społeczno-polityczną, dzięki której klasa kreatywna może wywierać istotny wpływ na kształt rzeczywistości społecznej. Również według Katarzyny Wojnar, do której analiz odwoływałem się w pracy, rola i znaczenie twórców jako spójnej grupy społecznej to zagadnienie, które powinno stać się przedmiotem kolejnych analiz. Wagę tego typu badań można uzasadnić społeczną rolą tej grupy.

Skupienie się na społecznym wymiarze kreatywności może być także istotne z punktu widzenia jednostek. Współczesna rzeczywistość, charakteryzująca się zmiennością i nietrwałością instytucji społecznych, może wymuszać na ludziach kreatywność postaw, która pozwoli na lepszą adaptację do zmian. Wątek ten nie był szczegółowym przedmiotem badań w dysertacji, ale można zauważyć, że to właśnie wielość etosów, wartości i wzorców działania i postępowania, wpływa na niestabilność struktury społecznej²⁸³, ta wielość zaś może być, przynajmniej w części, rezultatem nastawienia współczesnego człowieka na wolność i kreatywność.

Kolejnym wątkiem, który nie był poruszony w dysertacji, a może stanowić perspektywę przyszłych badań społecznych nad kreatywnością, jest pogląd, że jeśli kreatywność jest fenomenem społecznym, to każda z kultur i każde ze społeczeństw może postrzegać kreatywność w inny sposób. Kreatywność dla przedstawiciela Zachodu będzie

²⁸³ Por. Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. Tomasz Kunz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006).

czymś innym niż dla przedstawiciela Wschodu. Zagadnienie to także powinno stać się przedmiotem poszerzonych badań interdyscyplinarnych, angażujących m.in. podejście socjologiczne, psychologiczne, antropologiczne, historyczne i filozoficzne. Rację ma Reuter, stwierdzając: „Aby zrozumieć, w jaki sposób kreatywność jest konstruowana, musimy wsłuchać się w to, co różne kultury i dziedziny w ich obrębie rozumieją pod tym pojęciem. Produkty również nabierają znaczenia w różnych kontekstach kulturowych – więc o ile cały świat nie staje się zachodni czy amerykański, te same produkty nie będą cenione w wymiarze uniwersalnym, a my musimy zwracać uwagę na wartości i kultury w kontekstach wielonarodowych”²⁸⁴. Obok badań nad rozumieniem kreatywności w różnych kulturach, interesujące byłoby także rozważenie, dlaczego pewne produkty i twórcy nabierają statusu globalnego, inne zaś dzieła i ich twórcy mają charakter tylko „lokalny”. W tym kontekście warto zauważyć, że wytwory techniki upowszechniają się w wymiarze globalnym bez większych oporów i barier, niezależnie od charakteru społeczeństwa i jego wartości²⁸⁵.

Drugim celem dysertacji było określenie, dlaczego technika i jej powiązania z kreatywnością powinny stanowić przedmiot szczególnego zainteresowania badawczego. „Kreatywność” jako taka prowadzi do powstawania wytworów nowych i użytecznych; produkty techniki poszerzają możliwości ludzkiego działania i ingerencji w świat. Choć masowa skala „wytwarzania” produktów technicznych różni się od skali wytwarzania w sztuce, to wciąż możemy myśleć o produktach techniki jako nowych. Jednocześnie ta skala produkcji technicznej sprawia, że zaakceptowane przez konsumentów wytwory techniki upowszechniają się znacznie szybciej, a przez to „szybciej” trafiają do ogólnej świadomości społecznej, szybciej zostają też włączone do kultury. W ogólnej perspektywie, można wskazać dwa główne uzasadnienia dla potrzeby rozwijania analiz dotyczących powiązań, jakie zachodzą pomiędzy technika i kreatywnością. Po pierwsze, relacja ta stanowi przedmiot, który nie cieszył się dotychczas należytym zainteresowaniem, na co wskazywał Dobrołowicz oraz Cropley. Po drugie, ważne jest uzasadnienie praktyczne:

²⁸⁴ „In order to understand how creativity is constructed, we need to listen to what different cultures, and fields within them, mean by the term. Products also acquire meaning in different cultural contexts – so unless the entire world is becoming Westernized or Americanized, the same products are not prized universally, and we must pay attention to values and cultures in multinational contexts.” Monika E. Reuter, *Creativity – a Sociological Approach* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015), 51, 10.1057/9781137531223.0001

²⁸⁵ Por. Kamil Szymański, „Trwałość techniki w kontekście globalizacji”, *Kultura — Historia — Globalizacja*, nr 18 (2015): 235–48.

aktywność człowieka w coraz większym stopniu wiąże się właśnie z techniką. Historyczne przemiany kulturowe – których doświadczamy od czasów rewolucji przemysłowej, po rewolucję cyfrową i programy gospodarki 4.0 – pokazują, że technika stanowi główny wyznacznik trendów i przemian kulturowych, wpływając na wszystkie sfery, począwszy od sfery ekonomicznej aż po sztukę (np. digitalizacja dzieł czy rozwój sztuki cyfrowej) i literaturę (blog jako forma publikacji). Zmuszeni do dostosowywania się do zmieniających się warunków i okoliczności, czego doskonałym przykładem jest aktywność w czasie pandemii Covid-19, ludzie starają się minimalizować „straty” za pomocą techniki. Wykorzystanie Internetu bez wątpienia odegrało znaczącą rolę w możliwości utrzymania wielu miejsc pracy czy kontynuacji nauki w szkołach. Wszystkie tego typu możliwości stanowią wynik powiązania kreatywności i techniki – inżynierowie lub wynalazcy reagują na wyzwania zmienionych potrzeb i okoliczności, proponując szereg rozwiązań technicznych, ułatwiających ludzkie działanie w świecie. Skala tych przekształceń jest coraz większa; dostępność narzędzi technicznych (zwłaszcza cyfrowych) oraz charakterystyczne dla kultury zachodniej zainteresowanie techniką prowadzą do tego, że twórcze wytwory pojawiają się coraz częściej. Ważne jest również, że wiele firm i instytucji państwowych próbuje tworzyć warunki środowiskowe, w których technika i kreatywność będą mogły znaleźć urzeczywistnienie w różnych interesujących i cennych (także ekonomicznie) produktach.

Jest zrozumiałe, że badania nad techniką i jej powiązaniem z kreatywnością przyniosą nowe narzędzia do dalszej promocji i rozwoju kreatywności technicznej, np. w branży IT. Analizy Dobrołowicza oraz Cropleya, choć nie pozwalają na jednoznaczną charakterystykę tego, czym jest „kreatywność techniczna”, sugerują jednak, że wśród składowych kreatywności występują także takie elementy, które są dla niej specyficzne. Rozpoznanie predyspozycji do działania w tym obszarze pozwalałoby na wspieranie w rozwoju ludzi, którzy je posiadają (np. w trakcie edukacji). Dalsze badania nad środowiskiem twórczym mogą też pozwolić na rozpoznanie i modelowanie warunków pobudzających kreatywność wśród pracowników poszczególnych branż. Z kolei analiza twórczych produktów może wskazać potencjalnym twórcom te cechy produktów, które są kluczowe dla ich sukcesu – czyli ich społecznej akceptacji. Jak sądzę, badania Dobrołowicza i Cropleya szkicują perspektywę dalszych szczegółowych badań nad kreatywnością, pozwalając zarówno na uwzględnienie kluczowych aspektów kreatywności, jak i od-

niesienie ich do działalności technicznej. Potencjalne efekty tych badań będą miały znaczenie dla wczesnego rozpoznania szans, jakie poszczególni twórcy mają w poszczególnych dziedzinach.

W zakresie społecznego ujmowania techniki, którego przykładem są badania SCOT, potrzebne jest podjęcie dalszych analiz nad procesami rozwoju i wdrażania tych produktów, które są dla tej domeny specyficzne. Rozpoznanie istniejących między nimi różnic i podobieństw może przełożyć się na możliwość bardziej precyzyjnej stymulacji kreatywności i tworzenie warunków zewnętrznych dla twórców działających w sferze techniki. Badania SCOT pozwalają też dostrzec, że kreatywność stanowi proces, który jest realizowany nie tylko przez twórcę lub zespół twórczy, lecz ma w nim swój udział wiedza i osiągnięcia wyłonione we wcześniejszych okresach historycznych. Sprawdzone idee mogą być „ulepszane” (np. poprzez zastosowanie innych surowców do wytworzenia produktu nowego, ale opartego na istniejących już projektach i zasadach technicznych). To zaś świadczy, że kreatywność należy rozwijać nie tylko jako zdolność formułowania nowych idei, ale także jako zdolność „czerpania” z idei już sprawdzonych, które można dostosowywać do nowych warunków. Szczególnie wartościowe w badaniach Bijkera jest także zwrócenie uwagi na produkty, które nie uzyskały akceptacji. Rozpoznanie przyczyn takich porażek może pomóc przyszłym twórcom unikać podobnych błędów, a przez to zwiększy ich szanse na odniesienie sukcesu.

Rezultaty rozwoju technicznego są oceniane różnie, jednakże technika przenika obecnie wszystkie sfery życia, umożliwiając kolejnym kreatywnym osobom (artystom, politykom, naukowcom) realizację twórczych predyspozycji, nierealizowalnych bez wsparcia technicznego. Choć zagadnienie to było jedynie częściowo zarysowane w pracy – chociażby w analizach stanowiska Floridy – to rodzą się stąd dalsze perspektywy badawcze, skupiające się wokół określenia możliwości poszerzania zakresu i intensyfikacji działań kreatywnych w całej kulturze za sprawą wykorzystania techniki, a co się z tym wiąże – wskazania wartości łączenia aktywności twórczej w obrębie wielu domen. Jednocześnie Florida trafnie zauważa, że inne sfery kultury także mogą być stymulujące dla kreatywności technicznej, co stanowi kolejny argument na rzecz rozwoju badań interdyscyplinarnych, nakierowanych także na kwestię relacji i wzajemnej stymulacji poszczególnych domen.

Szczególnym obszarem, na którym pojawia się wyraźnie wzajemne powiązanie kreatywności i techniki, jest transhumanizm. Człowiek i kultura to dla transhumanizmu obszary „w budowie”. Cele, o których traktują transhumaniści, nie mogą się zrealizować

bez kreatywności i techniki, nawet jeśli wiele przewidywanych przekształceń oraz idei może rodzić różne wątpliwości – choćby ze względu na ich skrajny charakter, absolutyzację możliwości ludzkiej kreatywności oraz skrajnie instrumentalne postrzeganie rzeczywistości, nie wyłączając samego człowieka. Kreatywność w ujęciu transhumanizmu jawi się jako „siła”, która odpowiada za rozwój w historii, gdyż to właśnie kolejne ludzkie dokonania oraz coraz większa techniczna ingerencja człowieka w świat przyrodniczy wyznaczają kierunek postępu gatunku ludzkiego. Mimo różnych wątpliwości, próżno byłoby szukać nowych stanowisk, szczególnie filozoficznych, odwracających się od postępu technicznego. Pisał już o tym Neil Postman, zauważając że technopol (tak określa on współczesną formę kultury) przyćmił wszelkie inne, alternatywne drogi rozwoju gatunku ludzkiego²⁸⁶. W tej sytuacji możliwe są dwie drogi. Pierwsza z nich to zwalczanie obecnej formy kultury, sprzęgniętej zarówno z techniką, jak i kreatywnością. Zadanie to wydaje się karkołomne, gdyż wymagałoby przebudowy całego społeczno-kulturowego, jak i zmiany ludzkich wartości. Druga droga to próba humanizowania tej kultury w tych miejscach, w których jest to możliwe. Postulat takiej humanizacji można włączyć do badań nad kreatywnością, podkreślając, że wszelkie zmiany i przekształcenia powinny człowiekowi służyć, a nie „narzucać mu” to, co powinien akceptować.

W kontekście powyższych rozważań, można sformułować kilka pytań wyznaczających drogę dalszych badań nad techniką i kreatywnością: 1) czym kreatywność techniczna różni się od innych form kreatywności; 2) dlaczego technika stała się dominującym obszarem kultury, z którego tak często czerpią twórcy związani z innymi obszarami; 3) czy istnieją inne względy niż ekonomiczne, które sprawiają, że tak wiele twórczych osób decyduje się rozwijać swoją aktywność właśnie w obszarze techniki; 4) czy obszar techniki jest równie „otwarty” na kreatywność, jak np. obszar sztuki?

Sądzę, że znaczenie kreatywności będzie się zwiększało, zwłaszcza że obserwowalna jest dziś wyraźnie tendencja do zastępowania lub minimalizowania aktywności powtarzalnych i monotonicznych. W tym kontekście sfera intelektualnej twórczości wydaje się być obszarem, który w efekcie powyższych procesów będzie zyskiwał na znaczeniu. Z tego względu potrzebujemy zrozumienia i wyjaśnienia fenomenu kreatywności; przełoży się to nie tylko na wzrost potencjału twórczego jednostek, na pełniejsze rozpoznanie roli i mechanizmów społecznych z nim związanych, ale pozwoli też lepiej przewidywać negatywne konsekwencje, które mogą się łączyć z tymi przemianami.

²⁸⁶ Neil Postman, *Technopol: triumf techniki nad kulturą*, tłum. Anna Tanalska-Dulęba (Warszawa: Warszawskie Wydaw. Literackie Muza, 2004), 65.

Spis tabel i ilustracji

Tabela 1. Społeczno-środowiskowe wpływy na kreatywność w ujęciu Teresy Amabile	69
Rys. 1. Ilustracja systemowego model kreatywności Csíkszentmihályiego.....	81
Rys. 2. Model kreatywności wg. Moniki Reuter	145
Rys. 3. Schemat wpływu środowiska społ.-kult. na kreatywność w ramach modelu ASD	155
Rys. 4. Przebieg faz aktywności kreatywnej w wymiarze indywidualnym i społecznym	162
Rys. 5. Schemat relacji pomiędzy twórcami a odbiorcami w ujęciu SCOT.....	255
Rys. 6. Zakres możliwości dostępnych poszczególnym istotom według Nicka Bostroma	280

Bibliografia

Literatura źródłowa

- Afeltowicz, Łukasz. „Czy technika pozbawia nas pracy?: bezrobocie technologiczne w perspektywie teorii aktora-sieci”. *Studia Socjologiczne*. 2007 (2007): 107–126.
- Afeltowicz, Łukasz. *Modele, artefakty, kolektywy: praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.
- Aleinikov, Andrei G. „Humane Creativity”. W: *Encyclopedia of Creativity*, red. Mark A. Runco i Steven R. Pritzker, 837–844. London, UK: Academic Press, 2011.
- Amabile, Teresa M. „Componential Theory of Creativity”. W: *Encyclopedia of Management Theory*, red. Eric H Kessler, 134–139. Londyn: SAGE Publications, 2013.
- Amabile, Teresa M. *Creativity in Context: Update to The Social Psychology of Creativity*. Oxford: Westview Press, 1996.
- Amabile, Teresa M. „Social Psychology of Creativity: A Consensual Assessment Technique”. *Journal of Personality and Social Psychology Journal of Personality and Social Psychology* 43, nr 5 (1982): 997–1013. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.43.5.997>.
- Amabile, Teresa M. *The Social Psychology of Creativity*. New York: Springer-Verlag, 1983.
- Amabile, Teresa M., Regina Conti, Heather Coon, Jeffrey Lazenby i Michael Herron. „Assessing the Work Environment for Creativity”. *Academy of Management Journal* 39, nr 5 (1996): 1154–1184. <https://doi.org/10.5465/256995>.
- Amabile, Teresa M. i Nur D. Gyskiewicz. „The Creative Environment Scales: Work Environment Inventory”. *Creativity Research Journal Creativity Research Journal* 2, nr 4 (1989): 231–253.
- Amabile, Teresa M. i Michael G. Pratt. „The dynamic componential model of creativity and innovation in organizations: Making progress, making meaning”. *Research in Organizational Behavior* 36 (2016): 157–183. <https://doi.org/10.1016/j.riob.2016.10.001>.
- Bacon, Francis. *Novum Organum*. Tłum. Jan Wikarjak. Poznań: PWN, 1955.
- Baer, John. *Domain Specificity of Creativity*. Amsterdam: Elsevier Academic Press, 2016.
- Baer, John. „Is Creativity Domain Specific?” W: *The Cambridge Handbook of Creativity*, red. James C. Kaufman i Robert J. Sternberg, 321–341. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010.
- Baer, John. „The Case for Domain Specificity of Creativity”. *Creativity Research Journal* 11, nr 2 (1998): 173–177. https://doi.org/10.1207/s15326934crj1102_7.
- Barbrook, Richard i Andy Cameron. „The Californian Ideology”. *Science as Culture Science as Culture* 6, nr 1 (1996): 44–72. <https://doi.org/10.1080/09505439609526455>.
- Bartodziej, Christoph J. *The Concept Industry 4.0: An Empirical Analysis of Technologies and Applications in Production Logistics*. Berlin: Springer, 2017.
- Bauman, Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Tłum. Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Bąkowski, Aleksander i Marzena Mażewska, red. *Ośrodki innowacji i przedsiębiorczości w Polsce. Raport 2012*. Warszawa: Polska Agencja Rozwoju Przedsiębiorczości, 2012.

- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkley: University of California Press, 1984.
- Bendyk, Edwin. *W Polsce czyli wszędzie: rzecz o upadku i przyszłości świata*. Warszawa: Polityka Sp. z oo SKA., 2020.
- Berger, Peter Ludwig i Thomas Luckmann. *Społeczne tworzenie rzeczywistości: traktat z socjologii wiedzy*. Tłum. Józef Niżnik. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.
- Bijker, Wiebe E. „How Is Technology Made? - That Is the Question!” *Cambridge Journal of Economics* 34, nr 1 (2010): 63–76. <https://doi.org/10.1093/cje/bep068>.
- Bijker, Wiebe E. *Of Bicycles, Bakelites, and Bulbs: Toward a Theory of Sociotechnical Change*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Bijker, Wiebe E., Thomas Parke Hughes i Trevor J. Pinch. „General Introduction”. W: *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, red. Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes i Trevor J. Pinch, XL–XLIV. Cambridge: MIT Press, 2012.
- Bijker, Wiebe E. i John Law. „General Introduction”. W: *Shaping Technology, Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, 1–16. Cambridge, Massach.; London: MIT Press, 1997.
- Bijker, Wiebe E. i Trevor J. Pinch. „The Social Construction of Facts and Artifacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other”. W: *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, red. Wiebe E. Bijker, Thomas Parke Hughes i Trevor J. Pinch, 45–76, 2012.
- Bińczyk, Ewa. *Epoka człowieka: retoryka i marazm antropocenu*. Warszawa: PWN, 2018.
- Bińczyk, Ewa. „Szkola Edynburska - odczytanie po czterdziestu latach : przesądzenia filozoficzne a metodologia badań nad nauką”. *Studia Philosophica Wratislaviensia*, 2010, 27–47.
- Bińczyk, Ewa, Aleksandra Derra i Janusz Grygieńć, red. *Horyzont konstruktywizmu. Inspiracje, perspektywy, przyszłość*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010.
- Bińczyk, Ewa i Aleksandra Derra. „Studia nad nauką i technologią: tradycje, usytuowanie oraz ilustracje”. W: *Studia nad nauką i technologią: wybór tekstów*, red. Ewa Bińczyk i Aleksandra Derra. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.
- Blank, Steve. „Why the Lean Start-Up Changes Everything”. *Harvard Business Review* 91, nr 5 (2013): 64–73.
- Boden, Margaret A. „Creativity in a Nutshell”. W: *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, red. Margaret A. Boden, 1–10. Florence (Kentucky): Routledge, 2005.
- Bostrom, Nick. „A History of Transhumanist Thought”. *Journal of Evolution and Technology* 14, nr 1 (2005): 1–25.
- Bostrom, Nick. „In Defense of Posthuman Dignity”. *Bioethics Bioethics* 19, nr 3 (2005): 202–14.
- Bostrom, Nick. „Transhumanist Values”. W: *Ethical Issues for the Twenty-First Century*, 3–14. Philosophy Documentation Center, 2005.
- Bostrom, Nick. „Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up”. W: *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, red. Max More i Natasha Vita-More, 28–53. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2013.
- Bostrom, Nick. *Superinteligencja: scenariusze, strategie, zagrożenia*. Tłum. Dorota Kownowrocka-Sawa. Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2016.

- Bostrom, Nick. *The Transhumanist FAQ*. Version 2.1. Oxford: World Transhumanist Association, 2003.
- Bourdieu, Pierre. „Intellectual field and creative project”. *Social Science Information* 8, nr 2 (1969): 89–119. <https://doi.org/10.1177/053901846900800205>.
- Brown, Nina W. i Martha Joslin. „Comparison of Female and Male Engineering Students”. *Psychological Reports*. 77, nr 1 (1995): 35. <https://doi.org/10.2466/pr0.1995.77.1.35>.
- Bukowski, Andrzej, Seweryn Rudnicki i Jan Strycharz. „Społeczny wymiar innowacji”. *Zarządzanie Publiczne / Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie*. 2012 (2012): 13–23.
- Burns, Tom R. „System theories”. W: *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, red. George Ritzer, 4922–28. Blackwell Publishing, 2007.
- Burns, Tom R. i Helena Flam. *The Shaping of Social Organization: Social Rule System Theory with Applications*. London: Sage Publications, 1987.
- Burns, Tom R., Thomas Baumgartner i Philippe DeVillie. *Man, Decisions, Society: The Theory of Actor-System Dynamics for Social Scientists*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1985. <https://doi.org/10.1177/017084068600700213>.
- Burns, Tom R., Ugo Corte i Nora Machado. „The sociology of creativity: Part I: Theory: The social mechanisms of innovation and creative developments in selectivity environments”. *HSM Human Systems Management* 34, nr 3 (2015): 179–199. <http://dx.doi.org/10.3233/HSM-150839>.
- Burns, Tom R., Ugo Corte i Nora Machado. „The Sociology of Creativity: PART II: Applications: The Socio-Cultural Contexts and Conditions of the Production of Novelty”. *Hum Syst Manage Human Systems Management* 34, nr 4 (2015): 263–286. <https://doi.org/10.3233/HSM-150850>.
- Burns, Tom R., Ugo Corte i Nora Machado. „The sociology of creativity: PART III: Applications – The socio-cultural contexts of the acceptance/rejection of innovations”. *HSM Human Systems Management* 35, nr 1 (2016): 11–34. <https://doi.org/10.3233/HSM-150852>.
- Campanella, Tomasz. *Miasto słońca*. Tłum. Rachmiel Brandwajn i Luba Brandwajn. Warszawa: Alfa, 1994.
- Carlyle, Thomas. *Bohaterowie*. Tłum. Mariusz Nieroda. Kraków: Zielona Sowa, 2006.
- Celik, Pinar i Todd I. Lubart. „When East Meets West”. W *The Palgrave Handbook of Creativity and Culture Research*, red. Vlad Petre Glăveanu, 37–56, 2016.
- Chan, Janet B. L. „Creativity and Culture: A Sociological Perspective”. W *The Palgrave Handbook of Creativity and Culture Research*, red. Vlad Petre Glăveanu, 639–660, 2016. https://doi.org/10.1057/978-1-137-46344-9_31.
- Chan, Janet B. L. „Towards a Sociology of Creativity”. W: *Creativity and Innovation in Business and beyond: Social Science Perspectives and Policy Implications*, red. Leon Mann i Janet B. L. Chan, 135–53. New York: Routledge, 2012. <https://doi.org/10.4324/9780203833063>.
- Chan, Janet B. L. „Towards a Sociology of Creativity”. W: *Creativity and Innovation in Business and beyond: Social Science Perspectives and Policy Implications*, red. Leon Mann i Janet B. L. Chan, 135–53. New York: Routledge, 2012.
- Charyton, Christine i Glenn E. Snelbecker. „General, Artistic and Scientific Creativity Attributes of Engineering and Music Students”. *Creativity Research Journal* 19, nr 2–3 (2007): 213–225.
- Comte, Auguste. *Rozprawa o duchu filozofii pozytywnej*. Tłum. J. K. Warszawa: Hachette, 2009.

- Cropley, Arthur. „Creativity: A Social Approach”. *Roeper Review* 28, nr 3 (2006): 125–130.
- Cropley, Arthur J. „Definitions of Creativity”. W: *Encyclopedia of Creativity*, red. Mark A. Runco i Steven R. Pritzker, 511–24. London, UK: Academic Press, 2011.
- Cropley, David. *Creativity in Engineering: Novel Solutions to Complex Problems*. Burlington: Elsevier Science, 2015.
- Cropley, David. *The dark side of creativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Cross, Nigel. *Designerly Ways of Knowing*. London: Springer, 2010.
- Csíkszentmihályi, Mihaly. „A Systems Perspective on Creativity”. W: *Creative Management and Development*, red. Jane Henry, 3–17. Londyn: SAGE Publications, 2006.
- Csíkszentmihályi, Mihaly. „Creativity and Genius: A Systems Perspective”. W: *The Systems Model of Creativity*. Claremont: Springer, 2016.
- Csíkszentmihályi, Mihaly. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: HarperCollins Publishers, 1996.
- Csíkszentmihályi, Mihaly. „Culture, Time, and the Development of Talent”. W: *The Systems Model of Creativity*, red. Mihaly Csíkszentmihályi, 27–46. Claremont: Springer, 2016.
- Csíkszentmihályi, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row, 2009.
- Csíkszentmihályi, Mihaly. „Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity”. W: *Handbook of Creativity*, red. Robert J Sternberg, 313–335. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Csíkszentmihályi, Mihaly. „Society, Culture, and Person: A Systems View of Creativity”. W: *The Systems Model of Creativity*. Claremont: Springer, 2016.
- Csíkszentmihályi, Mihaly. *The Systems Model of Creativity*. Claremont: Springer, 2016.
- Csíkszentmihályi, Mihaly i Sami Abuhamdeh. „The Artistic Personality: A Systems Perspective”. W: *The Systems Model of Creativity*, 227–237. Claremont: Springer, 2016.
- Csíkszentmihályi, Mihaly i Jacob W. Getzels. „Discovery-Oriented Behavior and the Originality of Creative Products: A Study with Artists”. W: *The Systems Model of Creativity*, 1–10. Claremont: Springer, 2016.
- Csíkszentmihályi, Mihaly i Keith Sawyer. „Creative Insight: The Social Dimension of a Solitary Moment”. W: *The Systems Model of Creativity*, 207–225. Claremont: Springer, 2016.
- Csíkszentmihályi, Mihaly i Rustin Wolfe. „New Conceptions and Research Approaches to Creativity: Implications of a Systems Perspective for Creativity in Education”. W: *The Systems Model of Creativity*, 161–84. Claremont: Springer, 2016.
- Czarnecki, Zdzisław Jerzy. „Odkrywanie ludzkiego tworzenia”. W: *Kreatywność w edukacji, sztuce i biznesie*, red. Zdzisław Jerzy Czarnecki, Makary Stasiak i Leszek Kuras, 13–28. Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, 2018.
- Czarnowski, Stefan. *Kultura*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958.
- Dalton, Benjamin. „Creativity, Habit, and the Social Products of Creative Action: Revising Joas, Incorporating Bourdieu”. *Sociological Theory Sociological Theory* 22, nr 4 (2004): 603–22. <https://doi.org/10.1111/j.0735-2751.2004.00236.x>.
- Dawkins, Richard. *Samolubny gen*. Tłum. Marek Skoneczny. Warszawa: Prószyński i Ska, 2009.

- Dobrołowicz, Witold. *Psychologia twórczości technicznej*. Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne. Fundacja „Książka Naukowo-Techniczna”, 1993.
- Dorota Rancew-Sikora. „Między faktem, wyobraźnią i refleksją: parę uwag o wzajemnych relacjach socjologii i antropologii”. *Przegląd Socjologii Jakościowej* 9, nr 3 (2013), 90–107.
- Dudek-Mańkowska, Sylwia, Mirek Grochowski i Aleksandra Balkiewicz-Żerek. „Analiza potencjalnych sektorów kreatywnych Mazowsza – wskazanie 5 najważniejszych sektorów/branż w aspekcie budowania inicjatyw klastrowych”. Warszawa: AGERON POLSKA, 2012.
- Dusek, Val. *Wprowadzenie do filozofii techniki*. Tłum. Zbigniew Kasprzyk. Kraków: WAM, 2011.
- Dyczek, Berenika. „Tajemnica procesu tworzenia w świetle teorii Floriana Znanieckiego oraz Pierre’a Bourdieu”. *Fabrica Societatis*, nr 3 (2020): 234–259. <https://doi.org/10.34616/129174>.
- Ellul, Jacques. *The Technological Society*. New York: Knopf, 1964.
- Elster, Jon. *Explaining Technical Change: A Case Study in the Philosophy of Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Engels, Friedrich. „Rola pracy w procesie ucłowieczenia małpy”. W: *Dialektyka przyrody*, przetłumaczone przez Tadeusz Zabłudowski, 172–187. Warszawa: Książka i Wiedza, 1952.
- Feist, Gregory J. „The Evolved Fluid Specificity of Human Creative Talent”. W: *Creativity: From Potential to Realization*, red. Robert J. Sternberg, Elena L. Grigorenko i Jerome L. Singer, 57–82. Washington: American Psychological Association, 2004.
- Feist, Gregory J. i Frank X. Barron. „Predicting Creativity from Early to Late Adulthood: Intellect, Potential, and Personality”. *Journal of Research in Personality* 37, nr 2 (2003): 62–88. [https://doi.org/10.1016/S0092-6566\(02\)00536-6](https://doi.org/10.1016/S0092-6566(02)00536-6).
- Felt, Ulrike, Rayvon Fouché, Clark A. Miller i Laurel Smith-Doerr. „Introduction to the Fourth Edition of The Handbook of Science and Technology Studies”. W: *The Handbook of Science and Technology Studies*, red. Ulrike Felt, Rayvon Fouché, Clark A. Miller i Laurel Smith-Doerr, 1–26. Cambridge: The MIT Press, 2017.
- Ferguson, Eugene S. „Toward a Discipline of the History of Technology”. *Technology and Culture* 15 (1974): 13–30.
- Filipiak, Marian. „Obszar badawczy socjologii kultury”. W: *Wprowadzenie do socjologii kultury*, red. Marian Filipiak, 45–80. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012.
- Filipiak, Marian red. *Wprowadzenie do socjologii kultury*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012.
- Fischer, Gerhard, Elisa Giaccardi, Hal Eden, Masanori Sugimoto i Yunwen Ye. „Beyond Binary Choices: Integrating Individual and Social Creativity”. *YIJHC International Journal of Human - Computer Studies* 63, nr 4 (2005): 482–512. <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2005.04.014>.
- Florida, Richard L. *Cities and the Creative Class*. New York: Routledge, 2005.
- Florida, Richard L. *Narodziny klasy kreatywnej: oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*. Tłum. Tomasz Krzyżanowski i Michał Penkala. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2010.
- Florida, Richard L. *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent*. New York: HarperCollins, 2007.

- Florida, Richard L. *The Rise of the Creative Class: Revisited*. New York: Basic Books, 2012.
- Florida, Richard L. *Who's Your City? How the Creative Economy Is Making Where to Live the Most Important Decision of Your Life*. Toronto: Vintage Canada, 2010.
- Florida, Richard i Irene Tinagli. *Europe in the Creative Age*. Pittsburgh: Demos, 2004. <http://www.demos.co.uk/publications/creativeeurope>.
- FM-2030. *Are You a Transhuman?: Monitoring and Stimulating Your Personal Rate of Growth in a Rapidly Changing World*. New York, N.Y.: Warner Books, 1989.
- Ford, Cameron. „A Theory of Individual Creative Action in Multiple Social Domains”. *The Academy of Management Review* 21, nr 4 (1996): 1112–1142. <https://doi.org/10.2307/259166>.
- Fukuyama, Francis. *Koniec człowieka: konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*. Tłum. Bartłomiej Pietrzyk. Warszawa: Wydawnictwo Znak, 2004.
- Fukuyama, Francis. „Transhumanism”. *Foreign Policy*, nr 144 (2004): 42–43.
- Gacyk, Magda. *Zabawy w Boga: ludzie o magnetycznych palcach*. Warszawa: Wydawnictwo Agora, 2020.
- Galton, Francis. *Hereditary Genius: An Inquiry into Its Laws and Consequences*. London: Macmillan, 1869.
- Garbowski, Marcin. „Transhumanizm. Geneza-założenia-krytyka”. *Ethos* 28, nr 3(111) (2015): 23–41. <https://doi.org/10.128887/28-2015-3-111-03>.
- Gardner, Howard. *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*. New York: Basic Books, 1999.
- Glăveanu, Vlad Petre. *The Palgrave Handbook of Creativity and Culture Research*. New York: Springer, 2016.
- Godawa, Grzegorz i Katarzyna Kutek-Sładek. „Zdalne nauczanie w sytuacji pandemii COVID-19 w opinii rodziców uczniów szkół podstawowych”. *Roczniki Pedagogiczne* 12, nr 4 (2020): 121–130.
- Golka, Marian. *Socjologia sztuki*. Warszawa: Centrum Doradztwa i Informacji Difin, 2008.
- Gołaszewska, Maria. *Zarys estetyki : problematyka, metody, teorie*. Warszawa: PWN, 1986.
- Gordin, Michael D. „How Lysenkoism Became Pseudoscience: Dobzhansky to Velikovsky”. *Journal of the History of Biology* 45, nr 3 (2012): 443–468. <https://doi.org/10.1007/s10739-011-9287-3>.
- Gray, Charles Edward. „A Measurement of Creativity in Western Civilization”. *American Anthropologist*. 68 (1966): 1384–1417. <https://doi.org/10.1525/aa.1966.68.6.02a00030>.
- Gray, Charles Edward. „A Measurement of Creativity in Western Civilization”. *American Anthropologist*. 68 (1966): 1384–1417.
- Gruszka, Aleksandra i Min Tanh. „The 4P's Creativity Model and Its Application in Different Fields.” W: *Handbook of the Management of Creativity and Innovation: Theory and Practice*, red. Min Tang i Christian Heinrich Werner, 51–71. Singapore: World Scientific Publishing Co. Pte Ltd., 2017.
- Gryczka, Marcin. „W kwestii rozwoju sektora kreatywnego i sposobów jego finansowania”. *Studia i Prace Wydziału Nauk Ekonomicznych i Zarządzania*, 2015, 213–227.
- Harari, Yuval Noah. *Homo deus: krótka historia jutra*. Tłum. Michał Romanek. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.

- Harris, Julie Aitken. „Perceptions of Engineering, Nursing, and Psychology Students' Personalities”. *Canadian Journal of Behavioural Science* 26, nr 4 (1994): 484–491. <https://doi.org/10.1037/0008-400X.26.4.484>.
- Haworth, John. „Freedom and Constraints in Creativity”. W: *Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation, and Entrepreneurship*, red. Elias G. Carayannis, 760–766. New York: Springer, 2013.
- Hayes, John R. *Cognitive Processes in Creativity*. Berkeley, Ca.; Pittsburgh, Pa.: Center for the Study of Writing, 1990.
- Heidegger, Martin. „Pytanie o technikę”. W: *Technika i zwrot*, przetłumaczone przez Janusz Mizera, 7–47. Kraków: Wydaw. Baran i Suszczyński, 2002.
- Helfand, Max, James C. Kaufman i Ronald A. Beghetto. „The Four-C Model of Creativity: Culture and Context”. W: *The Palgrave Handbook of Creativity and Culture Research*, red. Vlad Petre Glăveanu, 15–36, 2016.
- Henderson, Sheila J. „Inventors: The Ordinary Genius Next Door”. W: *Creativity: From Potential to Realization*, red. Robert J. Sternberg, Elena L. Grigorenko i Jerome L. Singer, 103–125. Washington, DC: American Psychological Association, 2006.
- Herskovits, Melville J. *Man and His Works: The Science of Cultural Anthropology*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.
- Holton, Gerald James. *On Trying to Understand Scientific Genius*. New York: Cooper Union School of Art and Architecture, 1972.
- Hughes, Thomas Parke. *Human-Built World. How to Think about Technology and Culture*. London: University of Chicago Press, 2005.
- Hughes, Thomas Parke. „The Evolution of Large Technological Systems”. W: *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*, red. Wiebe E. Bijker, Thomas Parke Hughes i Trevor J. Pinch, 45–76, 2012.
- Huxley, Julian. „Transhumanism”. W: *New Bottles for New Wine: Essays*, 13–17. New York: Harper & Brothers Publishers, 1957.
- Ihde, Don. „Of Which Human Are We Post?” W: *H±: Transhumanism and Its Critics*, red. Gregory R. Hansell i William Grassie, 123–135. Philadelphia: Metanexus Institute, 2011.
- Isaacson, Walter. *Innowatorzy: o tym jak grupa hakerów, geniuszy i geeków wywołała cyfrową rewolucję*. Tłum. Michał Strąkow, Michał Józwiak i Krzysztof Krzyżanowski. Kraków: Insignis, 2016.
- Jawor, Anna. „Czy Jezus był zbrodźcą? Nienormalni, którzy są prawodawcami świata, w koncepcji Floriana Znanieckiego”. *Adeptus*, nr 1 (2013): 42–55.
- Joas, Hans. *The Creativity of Action*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Joas, Hans i Jens Beckert. „Action Theory”. W: *Handbook of Sociological Theory*, red. Jonathan H. Turner, 269–86. New York: Springer, 2006.
- Kaliszczak, Lidia. „Kreatywność i innowacyjność w kształtowaniu wartości rynkowej oraz przewagi konkurencyjnej przedsiębiorstw”. *Przedsiębiorstwo i Region*, nr 5 (2013).
- Kant, Immanuel. „Idea powszechnej historii w aspekcie kosmopolitycznym”. Tłum. Mirosław Żelazny. W: *Rozprawy z filozofii historii*, red. Tomasz Kupś i Mirosław Żelazny, 31–43. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2005.
- Karwowski, Maciej. „Kreatywność - feeria rozumień, uwikłań, powodów. Teoretyczno-empiryczna prolegomena”. W: *Kreatywność (nie tylko) w klasie szkolnej*, red. Maciej Karwowski i Aleksandra Gajda. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, 2010.

- Kasof, Joseph. „Explaining Creativity: The Attributional Perspective”. *Creativity Research Journal* 8, nr 4 (1995): 311–366.
- Kaufman, James C. *Creativity 101*. New York: Springer Pub., 2009.
- Kaufman, James C. *Kreatywność*. Tłum. Mieczysław Godyń. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, 2011.
- Kaufman, James C. i John Baer. „Could Steven Spielberg Manage the Yankees?: Creative Thinking in Different Domain s”. *Korean Journal of Thinking and Problem Solving* 12, nr 2 (2002): 5–14.
- Kaufman, James C. i John Baer. „Hawking’s Haiku, Madonna’s Math: Why It Is Hard to Be Creative in Every Room of the House”. W *Creativity: From Potential to Realization*, red. Robert J. Sternberg, Elena L. Grigorenko i Jerome L. Singer, 3–20. Washington: American Psychological Association, 2004.
- Kaufman, James C. i John Baer. *Creativity and Reason in Cognitive Development*. Cambridge University Press, 2006.
- Kaufman, James C. i Robert J Sternberg, red. *The Cambridge Handbook of Creativity*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010. <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511763205>.
- Kay, S., Kelly Rogers, Robert Albert, Mihaly Csikszentmihalyi, Gary Davis, David Henry Feldman, Ann Benjamin. „Letters from the Field”. *Roeper Review* 21, nr 1 (1998): 78–88.
- Kelly, Kevin. *Nowe reguły nowej gospodarki: dziesięć przełomowych strategii dla świata połączonego siecią*. Tłum. Krzysztof Środa. Warszawa: WIG-Press, 2001.
- Kersting, Karen. „Considering creativity: What exactly is creativity?” *American Psychological Association Monitor*, nr 34 (2003): 40.
- Kiepas, Andrzej. *Nauka - technika - kultura: studium z zakresu filozofii techniki*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1984.
- Kiepas, Andrzej. „Problematyka techniki w dziejach filozofii”. W: *Filozofowie o technice: interpretacje dawne i współczesne*, red. Lech Zacher, 48–78. Krakow: Krajowa Agencja Wydawnicza, RSW „Prasa-Książka-Ruch”, 1986.
- Klein, Hans K. i Daniel L. Kleinman. „The Social Construction of Technology: Structural Considerations”. *Science, Technology and Human Values* 27 (2002): 28–52.
- Klimowicz, Marta. „Polskie uczelnie w czasie pandemii”. Warszawa: Fundacja Centrum Cyfrowe Projekt SpołTech, 2020.
- Kłoskowska, Antonina. *Kultura masowa: krytyka i obrona*. Warszawa: PWN, 1980.
- Kłoskowska, Antonina. *Socjologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Kong, Lily i Justin O’Connor. *Creative Economies, Creative Cities: Asian-European Perspectives*, 2009.
- Kopciuch, Leszek. *Kreatywność a wartości*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2021.
- Kopciuch, Leszek. *Kryzysy, kreatywność i wartości*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2015.
- Kopciuch, Leszek. *Szkice systematyczne z filozofii dziejów*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2014.
- Kozielecki, Józef. *Koncepcja transgresyjna człowieka*. Warszawa: PWN, 1987.
- Kozielecki, Józef. *Spoleczeństwo transgresyjne: szansa i ryzyko*. Warszawa: Żak, 2004.
- Kozielecki, Józef. *Transgresja i kultura*. Warszawa: Żak, 2002.
- Krąpiec, Mieczysław. „Praca”. W *Powszechna Encyklopedia Filozofii*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2011. <http://ptta.pl/pef/pdf/p/praca.pdf>.

- Kryszczuk, Maciej. „Neoluddyzm jako kategoria analityczna - próba konceptualizacji”. *Transformacje*, nr 1/2 (2018): 299–338.
- Kuderowicz, Zbigniew. *Filozofia dziejów*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983.
- Kuhn, Thomas S. *Struktura rewolucji naukowych*. Tłum. Helena Ostromęcka i Justyna Nowotniak. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Kurt, Ronald i Udo Göttlich. „Einleitung”. W: *Kreativität und Improvisation: soziologische Positionen*, red. Udo Göttlich i Ronald Kurt, 7–15. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden: Imprint: Springer VS, 2012. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-18989-5>.
- Kurzweil, Ray. *Nadchodzi osobliwość: kiedy człowiek przekroczy granice biologii*. Tłum. Anna Nowosielska i Eliza Chodkowska. Warszawa: Kurhaus Publishing, 2013.
- Langdon Winner. „Upon Opening the Black Box and Finding It Empty: Social Constructivism and the Philosophy of Technology”. *Science, Technology & Human Values* 18, nr 3 (1993): 362–378.
- Lasi, Heiner, Peter Fettke, Hans-Georg Kemper, Thomas Feld i Michael Hoffmann. „Industry 4.0”. *Bus Inf Syst Eng Business & Information Systems Engineering* 6, nr 4 (2014): 239–42. <https://doi.org/10.1007/s12599-014-0334-4>.
- Laudan, Rachel. „Cognitive Change in Technology and Science”. W: *The Nature of Technological Knowledge: Are Models of Scientific Change Relevant?*, red. Laudan Rachel, 83–104. Dordrecht: Springer, 1984.
- Lebuda, Izabela i Vlad Petre Glăveanu. „Re/Searching the Social in Creativity, Past, Present and Future: An Introduction to the Palgrave Handbook of Social Creativity Research”. W: *The Palgrave Handbook of Social Creativity Research*, red. Izabela Lebuda i Vlad Petre Glăveanu, 1–9. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- Lebuda, Izabela i Vlad Petre Glăveanu red. *The Palgrave Handbook of Social Creativity Research*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- Lekka-Kowalik, Agnieszka. „Od redakcji”. *Ethos* 28, nr 3(111) (2015): 5–9.
- Lilley, Stephen. *Transhumanism and Society: The Social Debate over Human Enhancement*. Dordrecht; New York: Springer, 2013.
- Limont, Wiesława. „Twórczość w aspekcie cyklu życia”. W *Twórczość - wyzwanie XXI wieku*, red. Eliza Dombrowska i Aleksandra Niedźwiedzka. Kraków: Impuls, 2003.
- Linton, Ralph. *Kulturowe podstawy osobowości*. Tłum. Aleksandra Jasińska-Kania. Warszawa: Wydaw. Naukowe PWN, 2000.
- Lizut, Rafał. „Techniki filozofia”. W: *Powszechna encyklopedia filozofii. Se - Ż*, red. Andrzej Maryniarczyk i Stanisław Bafia, 9:387–389. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2010.
- Lux, Brian, Page Bailey i Catalina Reyes. „Lead User Discovery through Netnography: Transhumanist Subcultures of Grinders and Biohackers”. *Engineering and Technology Management Student Projects*, nr 1181 (2017). https://pdxscholar.library.pdx.edu/etm_studentprojects/1181.
- Łukaszyński, Janusz. „Inkontrologiczna koncepcja wzajemności Andrzeja Rusława Nowickiego”. *Kultura i Wartości*, nr 5 (2013): 79–92.
- Maciejowski, Eryk. „Libertariańska droga do postczłowieka. Ekstropianizm Maxa More'a”. *Ethos* 28, nr 3(111) (2015): 266–281. <https://doi.org/10.128887/28-2015-3-111-16>.
- Mackiewicz, Marta, Beata Michorowska i Agata Śliwka. „Analiza potrzeb i rozwoju przemysłów kreatywnych”. Warszawa: ECORYS Polska Sp. z o.o, 2009.
- Mannheim, Karl. *Ideologia i utopia*. Lublin: Test, 1992.

- Manzocco, Roberto. *Transhumanism - Engineering the Human Condition: History, Philosophy and Current Status*. Cham: Springer International Publishing, 2019. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-04958-4>.
- Martin-Brelot, Hélène, Michel Grossetti, Denis Eckert, Olga Gritsai i Zoltan Kovacs. „The Spatial Mobility of the ‘Creative Class’: A European Perspective”. *International Journal of Urban and Regional Research* 34, nr 4 (2010): 854–870. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2010.00960.x>.
- Maslow, Abraham. „The creative attitude”. *The Structurist* 3, 1963, 4–10.
- Maslow, Abraham H. *The Psychology of Science: A Reconnaissance*. New York: Harper & Row, 1966.
- Merrotsy, Peter. „A Note on Big-C Creativity and Little-c Creativity”. *Creativity Research Journal* 25, nr 4 (2013): 474–476.
- Merton, Robert K. *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*. Tłum. Ewa T. Morawska, Jerzy Wertenstein-Żuławski i Jerzy Józef Wiatr. Warszawa: PWN, 1982.
- Micek, Grzegorz. *Bliskość geograficzna przedsiębiorstw zaawansowanego przemysłu i usług a przepływy wiedzy*. Kraków: Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, 2017.
- Miettinen, Reijo. „The Sources of Novelty: A Cultural and Systemic View of Distributed Creativity”. *CAIM Creativity and Innovation Management* 15, nr 2 (2006): 173–181. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8691.2006.00381.x>.
- Mikulski, Krzysztof i Jacek Wijaczka. *Historia powszechna: wiek XVI-XVIII*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Mitcham, Carl. *Thinking through Technology: The Path between Engineering and Philosophy*. Chicago, Ill: University of Chicago Press, 1994.
- Mokyr, Joel. *The Lever of Riches: Technological Creativity and Economic Progress*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Mooney, Ross L. „A Conceptual Model for Integrating Four Approaches to the Identification of Creative Talent”. W: *Scientific creativity its recognition and development*, red. Frank Barron i Calvin W Taylor, 331–340. New York; London: Wiley, 1963.
- Moran, Seana. „The Roles of Creativity in Society”. W: *The Cambridge Handbook of Creativity*, red. Robert J. Sternberg, 74–90. New York: Cambridge University Press, 2014.
- Morawski, Stefan. *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Krakow: Wydawnictwo literackie, 1985.
- More, Max. „A Letter to Mother Nature”. W: *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, red. Max More i Natasha Vita-More, 449–450. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2013.
- More, Max. „Technological Self-Transformation: Expanding Personal Extropy” 4, nr 2 (1993): 15–24.
- More, Max. „The Philosophy of Transhumanism”. W: *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, red. Max More i Natasha Vita-More, 3–17. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2013.
- More, Max. „The Principles of Extropy”. Extropy Institute, 2003. artykuł w archiwum autora.
- More, Max. „Transhumanism: Towards a Futurist Philosophy”. *Extropy*, nr 6 (1990): 6–13.

- Moreno, Jacob Levy. „Theory of Spontaneity-Creativity”. *Sociometry* 18, nr 4 (1955): 105–118.
- Morrar, Rabeh, Husam Arman i Saeed Mousa. „The Fourth Industrial Revolution (Industry 4.0): A Social Innovation Perspective”. *Technology Innovation Management Review* 7, nr 11 (2017): 12–20. <https://doi.org/10.25073/0866-773X/97>.
- Mumford, Lewis. *Mit maszyny. T. 1*. Tłum. Michał Szczubiałka i Mateusz Falkowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Mumford, Lewis. *Mit maszyny. T. 2*. Tłum. Michał Szczubiałka i Mateusz Falkowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.
- Newton, Isaac. „Letter from Sir Isaac Newton to Robert Hooke, 1675”. Historical Society of Pennsylvania, 2018. <https://discover.hsp.org/Record/dc-9792/Description#tab-nav>.
- Nęcka, Edward. *Psychologia twórczości*. Gdańsk: Gdańskie Wydaw. Psychologiczne, 2003.
- Nęcka, Edward, Magdalena Grohman i Aleksandra Słabosz. „Creativity Studies in Poland”. W: *The International Handbook of Creativity*, red. James C. Kaufman i Robert J. Sternberg, 270–306. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Novikova, Kateryna i Monika Wiśniewska. „Twórczość a innowacja w świetle wybranych koncepcji w naukach społecznych i humanistycznych”. *Journal of Modern Science*, nr 3 (2017): 59–76. <https://doi.org/10.13166/jms/76999>.
- Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju, Wspólnoty Europejskie, i Urząd Statystyczny. *Podręcznik Oslo: pomiar działalności naukowej i technicznej : zasady gromadzenia i interpretacji danych dotyczących innowacji*. Warszawa: Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Departament Strategii i Rozwoju Nauki, 2008.
- Pahl, Gerhard, Wolfgang Beitz, Jörg Feldhusen i Karl-Heinrich Grote. *Engineering Design A Systematic Approach*. Tłum. Luciënne Blessing i Ken Wallace. London: Springer, 2007.
- Peck, Jamie. „Struggling with the Creative Class”. *SAGE Urban Studies Abstracts* 34, nr 2 (2006).
- Piegeza, Janusz. „Twórczość, produkcja i komunikacja: zbieżności i sprzeczności w epoce kodu”. *Kultura i Społeczeństwo.*, 2013, 85–102. <https://doi.org/10.2478/kultura-2013-0005>.
- Pinch, Trevor J. i Wiebe E. Bijker. „The Social Construction of Facts and Artefacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other”. *Social Studies of Science* 14, nr 3 (1984): 399–441. <https://doi.org/10.1177/030631284014003004>.
- Pinch, Trevor J. i Wiebe E. Bijker. „The Social Construction of Facts and Artifacts or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other”. *Social Studies of Science* 14, nr 3 (1984): 399–441.
- Plucker, Jonathan A. „Beware of Simple Conclusions: The Case for Content Generality of Creativity”. *Creativity Research Journal* 11, nr 2 (1998): 179–182.
- Plucker, Jonathan A., Ronald Beghetto i Gayle Dow. „Why Isn’t Creativity More Important to Educational Psychologists? Potentials, Pitfalls, and Future Directions in Creativity Research”. *Educational Psychologist* 39, nr 2 (2004): 83–96. https://doi.org/10.1207/s15326985ep3902_1.
- Pool, Robert. *Beyond Engineering: How Society Shapes Technology*. New York; Toronto: Oxford University Press, 1999.
- Popek, Stanisław. *W kręgu aktywności twórczej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2015.

- Popper, Karl Raimund. *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie. T. I.* Red. Adam Chmielewski. Tłum. Halina Irena Krahelska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Postman, Neil. *Technopol: triumf techniki nad kulturą.* Tłum. Anna Tanalska-Dulęba. Warszawa: Warszawskie Wydaw. Literackie Muza, 2004.
- Pratt, Andy C. „Creative Cities: The Cultural Industries and the Creative Class”. *Geogr. Ann. Ser. B Hum. Geogr. Geografiska Annaler, Series B: Human Geography* 90, nr 2 (2008): 107–117.
- Przegalińska, Aleksandra. *Istoty wirtualne: jak fenomenologia zmieniała sztuczną inteligencję.* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2016.
- Przyborowska, Beata. „Tożsamość w sytuacji innowacyjnej”. *Studia Edukacyjne.*, 2015, 7–20.
- Puccio, Gerard J. i John F. Cabra. „Organizational Creativity. A Systems Approach”. W: *The Cambridge Handbook of Creativity*, red. James C. Kaufman i Robert J. Sternberg, 145–173. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010. <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511763205>.
- Reuter, Monika E. *Creativity - a Sociological Approach.* Houndmills: Palgrave Macmillan, 2015. DOI: 10.1057/9781137531223.0001.
- Rhodes, Mel. „An Analysis of Creativity”. *The Phi Delta Kappan* 42, nr 7 (1961): 305–310. <https://www.jstor.org/stable/20342603>.
- Richards, Ruth. „Everyday Creativity”. W: *Encyclopedia of Creativity*, red. Mark A. Runco i Steven R. Pritzker, 683–687. London, UK: Academic Press, 2011.
- Richards, Ruth. „Four Ps of Creativity”. W: *Encyclopedia of Creativity*, red. Mark A. Runco i Steven R. Pritzker, 733–742. London, UK: Academic Press, 2011.
- Ries, Eric. *Metoda Lean Startup.* Tłum. Bartosz Sałbut. Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2017.
- Rudowicz, Elisabeth. „Creativity and Culture: A Two-Way Interaction”. *Educational Administration Abstracts* 39, nr 3 (2004): 273–290. <https://doi.org/10.1080/00313830308602>.
- Runco, Mark A. „“Big C, Little c” Creativity as a False Dichotomy: Reality Is Not Categorical”. *Creativity Research Journal* 26, nr 1 (2014): 131–132.
- Runco, Mark A. „Comments on Where the Creativity Research Has Been and Where Is It Going”. *Journal of Creative Behavior* 51, nr 4 (2017): 308–313. <https://doi.org/10.1002/jocb.189>.
- Runco, Mark A. „Creativity and Education”. *New Horizons in Education* 56, nr 1 (2008).
- Runco, Mark A. „Creativity as a Dynamic, Personal, Parsimonious Process”. W: *Dynamic Perspectives on Creativity: New Directions for Theory, Research, and Practice in Education*, red. Ronald A. Beghetto i Giovanni E. Corazza, 181–188, 2019.
- Runco, Mark A. „Creativity Has No Dark Side”. W *The Dark Side of Creativity*, red. David Cropley i Arthur Cropley, 15–32. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. <http://site.ebrary.com/id/10400507>.
- Runco, Mark A. *Creativity: Theories and Themes: Research, Development and Practice.* Amsterdam; Heidelberg: Elsevier, 2009.
- Runco, Mark A. i Robert Albert. „Creativity Research. A Historical View”. W: *The Cambridge Handbook of Creativity*, red. James C. Kaufman i Robert J. Sternberg, 3–19. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010. <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511763205>.

- Runco, Mark A. i Garrett J. Jaeger. „The Standard Definition of Creativity”. *Creativity Research Journal* 24, nr 1 (2012): 92–96. <https://doi.org/10.1080/10400419.2012.650092>.
- Runco, Mark A., Aaron Kozbelt i Ronald Beghetto. „Theories of Creativity”. W: *The Cambridge Handbook of Creativity*, red. James C. Kaufman i Robert J. Sternberg, 20–47. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010. <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511763205>.
- Ryhammar, Lars i Catarina Brodin. „Creativity Research: Historical Considerations and Main Lines of Development”. *Scandinavian Journal of Educational Research* 43, nr 3 (1999): 259–73. <https://doi.org/10.1080/0031383990430303>.
- Sawyer, Keith R. „The Cognitive Neuroscience of Creativity: A Critical Review”. *Creativity Research Journal* 23, nr 2 (2011): 137–154. <https://doi.org/10.1080/10400419.2011.571191>.
- Sawyer, Keith R. *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.
- Sawyer, Keith R. *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Schulz, Roman. *Twórczość: społeczne aspekty zjawiska*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
- Schumpeter, Joseph Alois. *Teoria rozwoju gospodarczego*. Tłum. Joanna Grzywicka i Janusz Górski. Warszawa: Państwowe Wydaw. Naukowe, 1960.
- Simonton, Dean. „Creativity in Psychology”. W *The Cambridge Handbook of Creativity Across Domains*, red. James C. Kaufman, Vlad P. Glăveanu i John Baer, 247–260. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Simonton, Dean. *Creativity in science: chance, logic, genius, and Zeitgeist*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Simonton, Dean. „Creativity. Specialised Expertise or General Cognitive Processes?” W: *Integrating the Mind: Domain General versus Domain Specific Processes in Higher Cognition*, red. Maxwell J. Roberts, 351–367. Hove: Psychology Press, 2013.
- Simonton, Dean. „Domain-General Creativity”. W: *The Cambridge Handbook of Creativity Across Domains*, red. James C. Kaufman, Vlad P. Glăveanu i John Baer, 41–60. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Simonton, Dean. *Genius 101*. New York: Springer Publishing Company LLC, 2009.
- Simonton, Dean. *Genius, Creativity, and Leadership: Historiometric Inquiries*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Simonton, Dean. *Origins of Genius: Darwinian Perspectives on Creativity*. Oxford University Press, USA, 1999.
- Simonton, Dean. „The Sociocultural Context of Exceptional Creativity: Historiometric Methods”. W: *The Palgrave Handbook of Social Creativity Research*, red. Izabela Lebeda i Vlad Petre Glăveanu, 13–26. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- Singer, Charles, Eric J. Holmyard i Alfred R. Hall. *A history of technology. Vol. 1*. Glasgow: Oxford University Press, 1967.
- Singer, Charles, Eric J. Holmyard, Alfred R. Hall i Trevor I. Williams. *A History of Technology. Vol. 4*. Oxford: Oxford University Press, 1958.
- Singer, Charles, Eric J. Holmyard, Alfred R. Hall i Trevor I. Williams. *A History of Technology. Vol. 5*. Oxford: Oxford University Press, 1958.
- Sismondo, Sergio. *An Introduction to Science and Technology Studies*. New York, NY: John Wiley & Sons, 2011. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201411174891>.

- Skala, Agnieszka, Eliza Kruczkowska i Magdalena A. Olczak. *Polskie startupy: raport 2015*. Warszawa: Fundacja Startup Poland, 2015.
- Snow, Charles Percy. *Dwie kultury*. Tłum. Tadeusz Baszniak i Stefan Collini. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999.
- Sokal, Alan D. i Jean Bricmont. *Modne bzdury: o nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*. Tłum. Piotr Amsterdamski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004.
- Steidle, Anna i Lioba Werth. „Freedom from Constraints: Darkness and Dim Illumination Promote Creativity”. *Journal of Environmental Psychology* 35 (2013): 67–80.
- Sternberg, Robert. „The Domain Generality Versus Specificity Debate: How Should It Be Posed?” W *Creativity across Domains Faces of the Muse*, red. James C Kaufman i John Baer, 299–305. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 2005.
- Sternberg, Robert J. „Creativity or Creativities?” *YIJHC International Journal of Human - Computer Studies* 63, nr 4 (2005): 370–382.
- Sternberg, Robert J. i Todd I. Lubart. *Defying the Crowd: Simple Solutions to the Most Common Relationship Problems*. New York, NY: Free Press, 1995.
- Stewart Russell. „The Social Construction of Artefacts: a Response to Pinch and Bijker”. *Social Studies of Science* 16, nr 2 (1986): 331–346. <https://www.jstor.org/stable/285210>.
- Stróżewski, Władysław. *Dialektyka twórczości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983.
- Szacki, Jerzy. *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Szacki, Jerzy. *Spotkania z utopią*. Warszawa: Sic!, 2000.
- Szahaj, Andrzej. „O tak zwanym mocnym programie socjologii wiedzy szkoły edynburskiej”. *Horyzonty konstrukttywizmu: inspiracje, perspektywy, przyszłość.*, 2015, 173–189.
- Szmidt, Krzysztof J. *Pedagogika twórczości*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007.
- Szmidt, Krzysztof J. *Pedagogika twórczości*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2013.
- Szmidt, Krzysztof J. „Teoretyczno-badawcze nurty w polskiej kreatologii”. *Nowis Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne* 7, nr 2 (2018): 8–43. <https://doi.org/10.18778/2450-4491.07.01>.
- Szmidt, Krzysztof J. *Trening kreatywności: podręcznik dla pedagogów, psychologów i trenerów grupowych*. Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2013.
- Sztompka, Piotr. *Socjologia: Analiza społeczeństwa*. Kraków: Znak, 2002.
- Szymański, Kamil. „Humanistyczno-społeczna strona start-upów”. W: *Kreatywność w edukacji, sztuce i biznesie*, red. Zdzisław Jerzy Czarnecki, Makary Stasiak i Leszek Kuras, 175–85. Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, 2018.
- Szymański, Kamil. „Osobliwość Raymonda Kurzweila jako wizja dziejów”. *Hybris* 46, nr 3 (2019): 51–68.
- Szymański, Kamil. „Przyszłość pracy ludzkiej w czasach automatyzacji”. *Transformacje* 2017, nr 1-2 (92-93) (2017): 88–103.
- Szymański, Kamil. „Transhumanizm”. *Kultura i Wartości*, nr 13 (2015): 133–152. <http://dx.doi.org/10.17951/kw.2015.13.133>.
- Szymański, Kamil. „Transhumanizm w kontekście stanowisk historiozoficznych”. W: *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*, red. Damian Gałuszka,

- Grzegorz Ptaszek i Dorota Żuchowska-Skiba, 25–45. Kraków: Wydawnictwo Libron, 2016.
- Szymański, Kamil. „Trwałość techniki w kontekście globalizacji”. *Kultura — Historia — Globalizacja*, nr 18 (2015): 235–248.
- Szymański, Kamil. „Wątpliwości wokół wartościowania kreatywności”. *Kultura i Wartości*, nr 24 (2017): 89–106. <http://dx.doi.org/10.17951/kw.2017.24.89>.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Toffler, Alvin. *Szok przyszłości*. Tłum. Wiktor Osiatyński, Elżbieta Ryszka i Ewa Woydyłło-Osiatyńska. Poznań: Zysk i S-ka, 1998.
- Toffler, Alvin. *Trzecia fala*. Tłum. Ewa Woydyłło. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997.
- Tokarz, Marek. *Argumentacja, perswazja, manipulacja*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2006.
- Vincenti, Walter G. *What Engineers Know and How They Know It: Analytical Studies from Aeronautical History*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1990.
- Virilio, Paul. *Bomba informacyjna*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2006.
- Vita-More, Natasha. „Aesthetics. Bringing the Arts & Design into the Discussion of Transhumanism”. W: *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, red. Max More i Natasha Vita-More, 18–27. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2013.
- Vita-More, Natasha. „History of Transhumanism”. W: *The Transhumanism Handbook*, red. Newton Lee, 49–61. Cham: Springer, 2019. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-16920-6>.
- Vries, Marc J. de. *Teaching about Technology: An Introduction to the Philosophy of Technology for Non-Philosophers*. Dordrecht: Springer, 2005.
- Weber, Robert J. i David N. Perkins. „Introduction: The Unphilosopher’s Stone”. W: *Inventive Minds: Creativity in Technology*, red. Robert J. Weber i David N. Perkins, 3–10. New York: Oxford University Press, 1992.
- Wenkart, Antonia. „Creativity and Freedom”. *Am J Psychoanal The American Journal of Psychoanalysis* 23, nr 2 (1963): 195–201.
- West, Michael A. i Rickards Tudor. „Innovation”. W: *Encyclopedia of Creativity*, red. Mark A. Runco i Steven R. Pritzker, 2:45–55. London, UK: Academic Press, 2011.
- White, Leslie A. *The Science of Culture*. New York: Grove Press, 1949.
- Wilson, Daniel C. S. „Arnold Toynbee and the Industrial Revolution: The Science of History, Political Economy and the Machine Past”. *History & Memory* 26, nr 2 (2014): 133–161.
- Wojnar, Katarzyna. *Polska klasa kreatywna*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2016.
- World Economic Forum. *The future of jobs: employment, skills and workforce strategy for the fourth industrial revolution*. Switzerland: World Economic Forum, 2016.
- Yousefikhah, Sara. „Sociology of Innovation: Social Construction of Technology Perspective”. *AD-Minister*, nr 30 (2017): 31–43. <https://doi.org/10.17230/ad-minister.30.2>.
- Znaniecki, Florian. *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości*. Warszawa: PWN, 1974.
- Znaniecki, Florian. *Wstęp do socjologii*. Warszawa: PWN, 1988.

Źródła internetowe

- Alcor. *Informacje*. <https://www.alcor.org/about/> [dostęp: 11.11.2020].
- Ambrosia. <https://www.ambrosiaplasma.com/> [dostęp: 11.11.2020].
- Bańko, Mirosław. *Kreatywny czy twórczy?* <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/kreatywny-czy-tworczy;1673.html> [dostęp: 21.05.2019].
- Cambridge Dictionary. Hasło: creative. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/creative?q=creativity> [dostęp: 03.06.2019].
- Cambridge Dictionary. Hasło: innovate. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/innovate> [dostęp: 22.05.2019].
- Culture.pl. *Virtual Reality (VR) w teatrze: eksperymenty Garbaczewskiego i Jarzyny*. <https://culture.pl/pl/artykul/virtual-reality-vr-w-teatrze-eksperymenty-garbaczewskiego-i-jarzyny> [dostęp: 1.11.2020].
- Cyborgs vs fyborgs, modifications vs medications*, <https://hplusbiopolitics.wordpress.com/2008/11/12/cyborgs-vs-fyborgs-modifications-vs-medications/> [dostęp: 20.05.2021].
- Duszczyk, Michał. *Polsce udało się przyciągnąć białoruskich informatyków*, <https://cyfrowa.rp.pl/it/53016-polsce-udalo-sie-przyciagnac-bialoruskich-informatykov> [dostęp: 21.01.2021].
- EMA, *COVID-19 Vaccine AstraZeneca: PRAC investigating cases of thromboembolic events - vaccine's benefits currently still outweigh risks* <https://www.ema.europa.eu/en/news/covid-19-vaccine-astrazeneca-prac-investigating-cases-thromboembolic-events-vaccines-benefits> [dostęp: 02.06.2021].
- Fundacja na Rzecz Myślenia im. Barbary Skargi. Konkurs na esej filozoficzny o nagrodę im. Barbary Skargi. Edycja V: metafizyka dziś. http://www.barbaraskarga.org/content/ogloszenie_konkursu/fundacja-na-rzecz-myslenia-im-barbary-skargi-oglasza-konkurs-na-esej [dostęp: 19.07.2019].
- Future of Humanity Institute. <https://www.fhi.ox.ac.uk/> [dostęp: 11.11.2020].
- History Timeline: Post-it® Notes*. https://www.post-it.com/3M/en_US/post-it/contact-us/about-us/ [dostęp: 11.11.2019].
- Istvan, Zoltan. *Should a Transhumanist Run for US President?* https://www.huffpost.com/entry/should-a-transhumanist-be_b_5949688 [dostęp: 11.11.2020].
- Jakub Wiech, *Miliony przesiedleń, miliardowe koszty, zmiana osi Ziemi. Historia Zapory Trzech Przełomów* <https://www.energetyka24.com/polityka-cookies/miliony-przesiedlen-miliardowe-koszty-zmiana-osi-ziemi-15-lat-zapory-trzech-przelomow-komentarz> [dostęp: 21.06.2021].
- Kask. *Mała restauracja z Chelma na ustach całej Polski. Tym pomysłem mieli wygrać z zamknięciem lokali*. <https://www.dziennikwschodni.pl/chelm/mala-restauracja-z-chelma-na-ustach-calej-polski-tym-pomyslem-mieli-wygrac-z-zamknieniem-lokali,n,1000277081.html> [dostęp: 28.10.2020].
- Komisja Europejska. *Shaping Europe's digital future POLICY*. <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/startup-europe> [dostęp: 2.07.2019].
- Kultura Dostępna. *Lista wirtualnych muzeów*. <https://kulturadostepna.pl/on-line/wirtualne-muzea> [dostęp: 1.11.2020]
- Łucki, Zbigniew. *Proszę... nie mówmy „technologia” na technikę!* https://www.uci.agh.edu.pl/bip/63/11_63.htm [dostęp: 29.11.2020].

- Meissner, Marek. *Prawdziwy sukces osiąga tylko co setny start-up*. <https://www.pb.pl/prawdziwy-sukces-osiaga-tylko-co-setny-start-up-896916> [dostęp: 25.09.2020].
- Merriam-Webster Dictionary. Hasło: creative. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/creativity> [dostęp: 03.06.2019].
- Moral Machine, <https://www.moralmachine.net/> [dostęp: 23.03.2021].
- Neuralink. <https://neuralink.com/> [dostęp: 11.11.2020].
- Oxford Lexico Dictionary. Hasło: innovate. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/innovate> [dostęp: 22.05.2019].
- Program Kreatywna Europa, czyli unijne granty na kulturę i sektor audiowizualny. <https://kreatywna-europa.eu/o-programie/informacje/> [dostęp: 14.06.2019].
- Rusza montaż potężnego reaktora fuzyjnego ITER*. <https://www.space24.pl/fuzja-trwajaca-nie-sekundy-a-minuty-rusza-budowa-reaktora-iter> [dostęp: 29.11.2020].
- Słownik języka polskiego*, PWN, hasło: entropia <https://sjp.pwn.pl/sjp/entropia;2457464.html> [dostęp: 2.03.2021].
- Słownik języka polskiego*, PWN, hasło: innowacja. <https://sjp.pwn.pl/sjp/innowacja;2561627.html> [dostęp: 22.05.2019].
- Słownik języka polskiego*, PWN, hasło: kreatywność. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/kreatywno%C5%9B%C4%87.html> [dostęp: 21.05.2019].
- Słownik języka polskiego*, PWN, hasło: -logia. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/logia.html> [dostęp: 29.11.2020].
- Słownik języka polskiego*, PWN, hasło: technika. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/technika.html> [dostęp: 29.11.2020].
- Słownik języka polskiego*, PWN, hasło: twórczość. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/tw%C3%B3rczy.html> [dostęp: 21.05.2019].
- Strona Prezydent.pl. *Startupy w Pałacu*. <https://www.prezydent.pl/kancelaria/start-upy-w-palacu/> [dostęp: 2.07.2019].
- Sylabus przedmiotu: Socjologia twórczości. <https://usosweb.aps.edu.pl/kontroler.php?action=katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot&kod=10-1S-SOT> [dostęp: 23.07.2020].
- Sylabus przedmiotu: Społeczno-kulturowe problemy współczesności https://usosweb.umcs.pl/kontroler.php?action=katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot&prz_kod=F-KS.22&callback=g_29bec99f [dostęp: 23.07.2020].
- Szczułał-Vieweg, Katarzyna. *Gospodarka 4.0. Takiej rewolucji jeszcze nie było* <https://www.forbes.pl/przywodztwo/na-czym-polega-gospodarka-40/t0lj840> [dostęp: 31.07.2020].
- Uniwersytet Osobliwości. *Informacje*. <https://su.org/about/> [dostęp: 11.11.2020].
- Urząd Patentowy Rzeczypospolitej Polskiej, *Informacje podstawowe*, <https://uprp.gov.pl/pl/przedmioty-ochrony/wynalazki-i-wzory-uzytkowe/wynalazki-i-wzory-uzytkowe-informacje-podstawowe> [dostęp: 21.01.2021].
- „*W pustyni i w puszczy*” poza listą lektur? „*Po prostu szkodzi*”, <https://kultura.onet.pl/ksiazki/w-pustyni-i-w-puszczy-pozajlista-lektur-po-prostu-szkodzi/tfexm0f> [dostęp: 17.03.2021].
- 300gospodarka.pl, *Do Polski przyjeżdża coraz więcej informatyków z Białorusi* <https://300gospodarka.pl/live/do-polski-przyjezdza-coraz-wiecej-informatykow-z-bialorusi> [dostęp: 21.01.2021].