

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

MICHAŁ STASIAKIEWICZ (1999):
Twórczość i interakcja. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, ss. 189.

Psychologia twórczości w Polsce przeżywała rozkwit w latach osiemdziesiątych i wczesnych latach dziewięćdziesiątych. Świadczy o tym bogata literatura i nazwiska autorów, że wspomnę tylko: E. Nęckę, Cz. Nosala, A. Strzałeckiego, J. Kozieleckiego, T. Kocowskiego, K. Obuchowskiego. Lata następne są już jednak okresem pewnego zastoju w tej dziedzinie. Jest to spowodowane po części „eksportem” polskiej psychologii za granicę, zmianą zainteresowań samych badaczy, ale i również, jak sądzę, pewnym wyczerpaniem się możliwości teorii twórczych, najsilniej akcentowanego, modelu poznawczego twórczości. Nie oznacza to, iż w tym czasie żadne prace na ten temat nie powstawały, jednakże ich ciężar gatunkowy jest mniejszy niż tych ze „złotego wieku” twórczości w psychologii polskiej. Dlatego też z dużym zainteresowaniem i nadzieją sięgnąłem po monografię Michała Stasiakiewicza pt. *Twórczość i interakcja*, wydaną przez Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Głównym wątkiem rozważań Autora jest rozpatrywanie twórczości z perspektywy interakcyjnej. Przyjęcie takiej orientacji teoretycznej narzuca konieczność integracji zagadnień dotyczących aktywności twórczej, a obecnych m.in. w psychologii poznawczej, psychoanalizie

czy w psychologii humanistycznej. I trzeba tutaj podkreślić, że z tego zadania Autor wywiązał się bardzo dobrze – recenzowana monografia, oparta na porządkującym treści pracy i nośnym poznawczo konstrukcie „interakcja” – stanowi taką właśnie próbę całościowego ujęcia aktywności twórczej. W kolejnych rozdziałach, od drugiego do szóstego, M. Stasiakiewicz omawia pięć wyróżnionych przez siebie poziomów ujmowania interakcji twórczej. Przedstawię je nieco później, a teraz, aby zachować logikę pracy, rozpocznę od rozdziału I.

W tym rozdziale, zatytułowanym „Twórczość jako pojęcie i konstrukt” znajdujemy przede wszystkim analizę odwiecznych problemów psychologii twórczości: czym jest twórczość? (generowaniem idei, rozwiązywaniem problemów, ekspresją osobowości twórczej), jakie są determinanty twórczości? (dyspozycje, właściwości procesu twórczego, specyficzne konglomeraty cech osobowościowych itd.), jakie są kryteria twórczości? Odnośnie do tej ostatniej kwestii, interesujące są krytyczne rozważania związane z najbardziej rozpowszechnionym kryterium – cechami samego wytworu. Najbardziej rozpowszechnionym, i jak wynika z analiz Autora, bardzo mylącym, gdyż „rozcinającym” naturalne połączenie między zadaniem, procesem twórczym a efektem – a także nieprecyzyjnym, gdyż unitarne traktowanie kryteriów wytworu (w domyśle np. poprzez jego oryginalność i użyteczność) nie uwzględnia różnych jego wartości sprawczych: przywołajmy choćby za tekstem dwa poziomy twórczości w ujęciu Ghiselina, wyższy,

polegający na zmianie paradygmatu i niższy, polegający (tylko?) na transferze wiedzy, czy nauka codzienna i rewolucyjna w koncepcji Kuhna. Przyjęcie za Autorem założenia, iż istnieje twórczość lepsza i gorsza, wyższa i niższa jest słuszne, co prawda, od strony ideologicznej, lecz nie rozwiązuje problemu kryteriów twórczości. Oznacza to *de facto*, że jeśli nie przyjmie się jakiejś precyzyjniejszej podstawy jej wytworu, to opis twórczości, z jakiegokolwiek perspektywy, zawieszony będzie w próżni. Dylemat ten zostaje rozwiązany przez Autora w dalszej części jego rozważań – na str.120-121 znajdujemy jego stanowisko w tej kwestii. I tak w oparciu o dwa wymiary: eksplikacyjności, implikacyjności ocen oraz ich źródła, zewnętrzne i wewnętrzne, uzyskujemy cztery pola ocen: model (etos twórczości), standard (wyznaczony przez dotychczasowy poziom osiągnięć), ideał (społeczny wzorzec twórczości), obraz (potoczna wiedza związana z daną dziedziną twórczości). Podział ten jest niewątpliwie płodny heurystycznie – rozwijając go można np. założyć, iż ghiselinowski wyższy poziom twórczości i nauka rewolucyjna w koncepcji Kuhna zlokalizowane będą w obrębie ideału, natomiast niższy poziom twórczości i nauka codzienna w polu standardu. Byłoby również niezwykle interesującym zbadanie, jak wygląda ideał i obraz twórczości czy nauki, a więc jaka jest ich społeczna reprezentacja. W ten sposób przesuwamy się w stronę badania społecznego kontekstu oceny twórczości: aksjologicznych podstaw ocen sędziów kompetentnych (krytyków, recenzentów) i ukrytych teorii twórczości czy nauki. I tutaj można umiejscowić próby, które zostały już podjęte w odniesieniu do twórczości choćby w pracach T. Amabile, M. Runco i R. Sternberga. Tak więc po-

dział kryteriów twórczości wprowadzony przez M. Stasiakiewicza ma tutaj, oprócz wspomnianej już przeze mnie wartości heurystycznej, dużą siłę porządkującą.

W rozdziale II rozważana jest kwestia interakcji wewnątrzpodmiotowej – pierwszego z wyróżnionych przez Autora poziomów interakcji twórczej. Poziom ten opisuje wzajemne relacje między zadaniem – operatorami – celem, w kontekście posiadanych lub formułowanych przez jednostkę twórczą wewnętrznych programów działania. Autor opisuje różne odmiany tej interakcji. Jako pierwsza, analizie zostaje poddana interakcja topograficzna, którą egzemplifikuje psychoanalityczna perspektywa procesu twórczego, a w szczególności podejście E. Krisa. Nie jest to jednakże tylko prezentacja tego znanego przecież modelu, ale próba znalezienia analogii z koncepcjami poznawczymi. Osią tych poszukiwań jest dychotomiczność procesu twórczego obecna w podejściu psychoanalitycznym (proces pierwotny – proces wtórny, inspiracja – elaboracja) a identyfikowana w koncepcjach poznawczych np. myślenie „Janusowe” – myślenie „homogeniczne” Rothenberga.

W pozostałej części tego rozdziału znajdujemy dyskusję innych, niepsychoanalitycznych modeli twórczości oraz ich adaptację do potrzeb wprowadzonego przez M. Stasiakiewicza konstrukt „interakcja wewnątrzpodmiotowa” i jej odmian.

W tych rozważaniach daje się jednak odczuć, moim zdaniem, brak określenia wzajemnych relacji między interakcjami. Czy np. interakcja operacyjna (a więc upraszczając, przetwarzanie na poziomie procesu twórczego) jest, jak sugeruje intuicja, bardziej podstawowa niż typologiczna (przetwarzanie na po-

ziomów stylów poznawczych konkretnej jednostki)? A może nie ma tutaj żadnej stratyfikacji zjawiska i są to tylko różne dopuszczalne poziomy analizy tego samego? Należy wspomnieć o jeszcze jednym braku, istotnym z punktu widzenia zrozumienia intencji Autora, a także recepcji całości tekstu: mnie osobiście brakuje wprowadzenia wyjaśniającego w sposób klarowny kryteria wyodrębnienia wszystkich rozważanych w monografii poziomów interakcji.

Rozdział III poświęcony jest interakcyjnym modelom zachowań twórczych. I tutaj również, jak w poprzednim rozdziale, znajdujemy krytyczny przegląd najważniejszych interakcyjnych koncepcji twórczości: R. Woodmana i L. Schoenfeldta, R. Milgram, T. Amabile, R. Sternberga.

Rozdział IV nosi tytuł „Twórczość w perspektywie indywidualnego życia”. Autor podejmuje w nim problematykę osoby twórczej. Odrzuca jednakże podejście psychometryczne ze względu na typowy dla niego redukcjonizm, np. utożsamienie kreatywności człowieka z dywergencyjnością jego myślenia czy ograniczoną moc wyjaśniającą – statyczny opis osobowości w kategoriach cech przy braku analizy funkcjonalnej, czy też ze względu na umowność procesu twórczego wynikającą z jego badania w krótkim odcinku czasowym, wyznaczonym np. rozwiązaniem testu czy eksperymentalnego zadania. W zamian, nie odrzucając sprawczej roli jednostki, skłania się ku koncepcjom, które podkreślają longitudinalny i wielopoziomowy przebieg twórczości. Zmienia się więc język opisu – zamiast procesu twórczego pojawia się twórcza praca czy proces tworzenia dzieła. Zamiast pytania: „Czym różnią się osoby twórcze od nietwórczych?” for-

mułowane jest nowe pytanie: „Jak osoba tworzy twórczość?” (s. 75). Na podstawie analizy poglądów H. Grubera, D. Perkinsa, H. Gardnera, Autor odpowiada, iż ujmowanie twórczości w perspektywie indywidualnego życia oznacza traktowanie jej „jako długotrwałej realizacji indywidualnego programu polegającej na budowaniu jego (procesu twórczego, A.L.) struktury, języka komunikacji, upublicznianiu prywatnego „ja” (s. 75-76). Naturalną konsekwencją przyjęcia takiej tezy jest konieczność zastosowania innego podejścia badawczego, dlatego też osobny podrozdział poświęcony jest zastosowaniu metody biograficznej do analizy twórczości.

W rozdziale V – zatytułowanym „Społeczny system twórczości” i w rozdziale następnym – „Środowisko twórczości” M. Stasiakiewicz zajmuje się konceptualizacją kulturowego otoczenia kreatywności. Analiza istniejących już poglądów, np. Csikszentmihalyiego – zakładającego, że twórczość jest efektem interakcji trzech czynników: osoby, dziedziny, czyli kulturowego systemu symboli i pola, czyli systemu ocen i standardów formułowanych przez znawców (recenzentów, krytyków) – doprowadza Autora do istotnej konstatacji, iż twórczość jest kategorią semantyczną, zarówno jednostkową (samego twórcy), jak i istniejącą w świadomości społecznej. Twórczość „tworzy się” we wspólnej przestrzeni znaczeń podmiotu i otoczenia społecznego – w tzw. uniwersum symbolicznym twórczości. To uniwersum z jednej strony poprzez tradycję i komunikację nadaje sens działaniom człowieka (twórczość jest wartością), ale z drugiej strony jest przez niego współtworzone – osiągnięcia jednostkowe generują nowe kryteria oceny tej wartości.

Należy z satysfakcją przyznać, iż zarysowana przez M. Stasiakiewicza koncepcja społecznego otoczenia twórczości jest nośna na poziomie rozważań teoretycznych. Dostarcza swoistej ideologii twórczości, wpisując ją mocno w obieg kulturowego obiegu symboli. Jednakże stopień jej uogólnienia, jak również innych koncepcji przywoływanych przez Autora, wprowadza istotną trudność w odniesieniu do operacjonalizacji zmiennych w badaniach nad twórczością. Można przyjąć, jak chce Autor, iż od strony podmiotowej będą to style/typy twórczego funkcjonowania, ale po stronie społecznej kwestia ta nie jest już taka łatwa. Jak np. uchwycić ów wspólny system znaczeń jednostki i uniwersum symbolicznego? Jak zbadać drogę wzajemnej komunikacji symboli w tym systemie? Pojawia się wręcz pytanie, czy psychologia sama poradzi sobie z takim zadaniem. Być może więc konieczne są badania interdyscyplinarne? To dobrze, że pojawiają się pytania – oznacza to, że monografia M. Stasiakiewicza jest kreatywna, generuje ważne problemy, które zmuszają do poszukiwania ich rozwiązań.

Ostatni, siódmy rozdział recenzowanej książki nosi tytuł „Kompetencje twórcze”. Autor wychodzi w swoich rozważaniach od próby odpowiedzi na pytanie, gdzie powstaje twórczość i w odpowiedzi przedstawia własne rozwiązanie w duchu interakcjonizmu: produkt twórczy jest wynikiem „aktywności jednostki przebiegającej w trójakiego rodzaju przestrzeniach interakcyjnych: 1) czynników podstawowych (osoby, dziedziny, pola, produktu); 2) środowiska twórczości; 3) systemu funkcjonalnego” (s. 141). To ostatnie pojęcie zostało wprowadzone przez Autora i oznacza najbliższą twórcom przestrzeń, która dostarcza mu warunków

społecznych, fizycznych do działania, ale stanowi również obszar bezpośrednich realizacji przedsięwzięć twórczych.

Centralnym problemem tego rozdziału są jednakże kompetencje twórcze. Wprowadzenie pojęcia kompetencji jest jak najbardziej uzasadnione z punktu widzenia perspektywy teoretycznej przyjętej przez M. Stasiakiewicza, gdyż oznacza ono relację między potencjałem jednostki we wprowadzaniu zmian w otoczeniu a zasobami tegoż otoczenia. Jest uzasadnione również dlatego, iż poziomem ogólności znakomicie przystaje do koncepcji przyjętej w pracy.

Autor rozważa cztery typy kompetencji twórczych: 1. dyspozycyjną (właściwości jednostki); 2. aktualizacyjną (umiejętności korzystania z własnego potencjału); 3. własną (sposobne możliwości i własności); 4. nadaną (społeczne potwierdzenie kreatywności). Przyjęty podział ma dwa walory: po pierwsze, porządkuje istniejącą już wiedzę wypracowaną z badań nad twórczością; po drugie, uświadamia obszary, które słabo lub w ogóle nie były eksplorowane badawczo. Na przykład uwaga Autora, iż żadna z metod i testów stosowanych w badaniach nad twórczością nie dotyczy twórczej samooceny jest w tym kontekście szczególnie istotna. W tym sensie monografia M. Stasiakiewicza może być inspirująca w badaniach nad twórczością, wskazując zapomniane lub niedostrzeżone przez psychologię problemy.

Podsumowując, monografia Michała Stasiakiewicza *Twórczość i interakcja* jest wszechstronną i złożoną analizą twórczości. Właśnie ze względu na jej złożoność nie sposób w tej recenzji oddać wszystkich subtelności rozważań Autora czy nawet ich tematów. Moim zdaniem, stanowi ona pozycję bardzo wartościową

nie tylko merytorycznie, ale również i dlatego, iż po długim okresie zastoju w badaniach i refleksji nad kreatywnością jest próbą odkrycia twórczości dla psychologii polskiej na nowo. Osobiście, przystępując do jej lektury, wiązałem z monografią M. Stasiakiewiczą duże

nadzieje. I przyznać muszę, że się nie zawiodłem. Znalazłem w niej szereg inspirujących myśli i sporo się nauczyłem.

Andrzej Łukasik