

Karol Franczak 
Uniwersytet Łódzki

Od *creatio ex nihilo* do *Cool Britannia*. Ku źródłom dyskursu kreatywności

DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/1733-8069.14.4.06>

Abstrakt Celem artykułu jest analiza „mitu pochodzenia” współczesnego dyskursu kreatywności i ujawnienie jego skonstruowanego charakteru. Sceptyczne spojrzenie na pozornie linearną transformację popularnej idei ujawnia nie tylko nieciągłość i liczne pęknięcia w procesie zmiany sposobów rozumienia pojęcia, ale także niezamierzone funkcje współczesnych objaśnień genezy kreatywności. Analiza sposobów tematyzowania kreatywności w dyskursie religijnym, artystycznym, filozoficznym i naukowym służy odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób kreatywność stała się współcześnie filarem narracji modernizacyjnej związanej z kategoriami innowacji, przemysłów kreatywnych, ekonomii kultury czy tworzeniem „kreatywnych miast”.

Słowa kluczowe kreatywność, twórczość, przemysły kreatywne, dyskurs, dyspozytyw, historia idei, przemiana pojęć, demokratyzacja kultury, modernizacja.

Karol Franczak, socjolog i kulturoznawca, adiunkt w Zakładzie Badań Komunikacji Społecznej Instytutu Socjologii UŁ. Zajmuje się problematyką władzy i komunikacji, sfery publicznej oraz analizą działalności współczesnych elit symbolicznych. Autor książki *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością* (Universitas 2013). Publikuje w czasopismach naukowych oraz w prasie społeczno-kulturalnej, m.in. „Odrze” i „Tygodniku Powszechnym”.

Adres kontaktowy:

Instytut Socjologii
Uniwersytet Łódzki
ul. Rewolucji 1905 r. nr 41
90-214 Łódź
e-mail: karol.franczak@uni.lodz.pl

Relacja znaczenia słowa i użycia słowa do tak zwanej rzeczywistości nigdy nie jest relacją jeden do jednego. Zarówno pojęcia, jak i rzeczywistość, mają swoje własne dzieje, które wprawdzie odsyłają do siebie nawzajem, ale zmieniają się w różny sposób. Przede wszystkim zaś pojęcia i rzeczywistość zmieniają się w różnych tempach, tak że raz pojęcia wyprzedzają rzeczywistość, a innym razem rzeczywistość wyprzedza pojęcia. (Koselleck 2009: 67–68)

Kreatywność to współczesne słowo wytrych, obiekt dyskursywnego uwielbienia ze strony twórców polityk publicznych, licznych naukowców, przedsiębiorców i polityków. W ciągu ostatnich kilkunastu lat retorykę „kreatywności”

z powodzeniem zaszczepiono na polu pracy, w definiowanych jako nowatorskie wzorach ożywiania biznesu, jak również w sferze prywatnej i intymnej. Funkcją kreatywności ma być generowanie nowych idei, projektów i innowacji, jak również wzmacnianie konkurencyjności poprzez gotowość do nieustannej zmiany i przekształcania wewnętrznej struktury gospodarki. W tak forsowanej optyce kreatywne mają być nie tylko jednostki, ale także korporacje, instytucje edukacyjne, zakłady opiekuńcze i organizacje obywatelskie. Brak kreatywności jest identyfikowany z „barierą dla modernizacji” i „groźbą zahamowania rozwoju gospodarczego”, a pozbawiona elementu „twórczego” edukacja z anachronizmem i brakiem zrozumienia dla nowego ducha rzeczywistości. Dziś kreatywności należy pożądać, ćwiczyć ją, modelować i doskonalić w trakcie szkoleń czy treningów twórczości, w ramach rutynowych działań instytucji i urzędów oraz projektowanych odgórnie praktyk społecznych. Wytwarzanie innowacyjnych produktów ma być możliwe dzięki „kreatywnym miastom”, „przemysłom kultury” i „inkubatorom przedsiębiorczości” – idealnym przestrzeniom dla doskonalących się przez całe życie jednostek. Kreatywny ekosystem ma zadbać o entuzjazm dla twórczej pracy i wysoki poziom motywacji do nieszablonowych osiągnięć.

W postindustrialnej gospodarce kreatywność uległa – parafrazując znany termin Michela Foucaulta – „governmentalizacji”: wprzęgnięto ją w obręb dyskursu modernizacyjnego i subtelnych praktyk panowania przy jednoczesnym potraktowaniu twórczości jako praktycznego sposobu „uwłasnowolnienia” jednostek. Poświęcenie kreatywnej pra-

cy staje się celem aspiracji i pożądaną cechą aranżowanej we współczesnej gospodarce wizji nowej podmiotowości. Osoby twórcze to w tej optyce „kapitał współczesnych firm”, ich „nieograniczony zasób” oraz źródło „przewagi konkurencyjnej nowoczesnych przedsiębiorstw”. Kreatywność ma przełożyć się na rozwój gospodarki wiedzy – zaklinana na różne sposoby innowacyjność rozumiana jest jako bezpośredni produkt kreatywności. Jej opis odnaleźć można w dyskursie menedżerskim, podręcznikach do zarządzania, w scenariuszach profesjonalnych szkoleń, ale także w zdroworozsądkowych przekonaniach obecnych wśród wielu pracowników mediów.

Celem artykułu jest analiza rodowodu współczesnego dyskursu kreatywności i ujawnienie jego skonstruowanego charakteru. Ten specyficzny dyskurs modernizacyjny jest tu rozumiany w duchu koncepcji Foucaulta (2002) – jako kulturowa konstrukcja wyłaniająca się ze specyficznego zorganizowania władzy i wiedzy. W takim podejściu dyskurs wiąże się raczej ze społecznie rozproszonymi relacjami panowania, które kierują wypowiedziami poprzez złożoną grę społecznych zasad. Oznacza to, że intencjonalnie działającym jednostkom przeciwstawia się anonimowe mechanizmy oraz reguły reglamentacji i kontroli dyskursu. Foucaultowskie inspiracje każą zwracać uwagę między innymi na zakazy i wykluczanie określonych sposobów komunikowania, komentarze narzucające sens wypowiedzi formułowanych przez różnych społecznych aktorów oraz na mechanizmy selekcji podmiotów mówiących – procesy, które pozwalają odpowiedzieć na pytanie „kto mówi?” i „na jakich warunkach mówi?”.

Warto zaznaczyć, że niektóre rozważania o współczesnym imperatywie kreatywności wykraczają poza dyskurs rozumiany w kategoriach względnie uporządkowanego obszaru wypowiedzi. Andreas Reckwitz (2017) stosuje kategorię dyspozytywu jako z jednej strony rozwinięcie pojęcia dyskursu, z drugiej jako koncepcyjną i metodologiczną alternatywę. Analiza dyspozytywu również wywodzi się z dorobku Foucaulta, który za pomocą tego terminu próbował opisać zmiany społeczne następujące w reakcji na „określony stan nagłej konieczności” (np. wyczerpywanie się dotychczasowych wzorów gospodarowania czy metod rządzenia populacją). Odpowiedź na ów krytyczny moment ujawnia się zarówno w tym, co wysłowne (wypowiedziach, tekstach, dokumentach), jak i w tym, co niewysłowne (różnych społecznych artefaktach). W ujęciu Reckwitza (2017: 55) dyspozytyw kreatywności wspiera się na czterech filarach. Po pierwsze, na praktykach i codziennych technologiach opartych na niejawniej wiedzy (np. rutynach wykonywania „kreatywnej” pracy, dyskretnych regułach mody, wyborach konsumpcyjnych). Po drugie, na formach dyskursywnej produkcji prawdy – mechanizmach weryfikujących wypowiedzi prawomocne i nieprawomocne, czego efektem jest ugruntowanie obowiązującego powszechnie sposobu myślenia, mówienia i oglądania świata (np. psychologicznych dyskursach samorozwoju, treningach twórczości, coachingu, poradnictwie medialnym, politycznych programach na rzecz wspierania kreatywnego potencjału, potocznych wyobrażeniach kreatywnej osoby). Po trzecie, na określonych konfiguracjach artefaktów (np. sposobach organizacji przestrzeni, rewitalizacji architektury postindustrialnej, procesach gentryfikacji, kształcie i strukturze instytucji, technologiach

medialnych, cyfrowych strumieniach danych). Po czwarte, na wzorach upodmiotowienia, czyli społecznych sposobach wytwarzania podmiotów (np. wyposażaniu ich w poczucie sprawczości, modelowaniu pragnień i celów aspiracji, oferowanych projektach tożsamości).

W prowadzonych w dalszej części tekstu rozważaniach wskazana rozbieżność terminologiczna nie jest problematyzowana. Przedstawiona argumentacja koncentruje się na rozumieniu kreatywności w kategoriach produktu zmieniających się porządków dyskursu, a przywoływany za Reckwitzem dyspozytyw pełni głównie funkcję pojęcia uwrażliwiającego (Nowicka 2016: 186). Wydaje się to tym bardziej uprawnione, że książka Reckwitza łączy wprowadzenie analizę dyskursu (różnego rodzaju wypowiedzi) z analizą szeroko rozumianego kontekstu społecznego (praktyk i artefaktów), ale bardzo często podstawą rekonstrukcji składników niedyskursowych są badane przez autora teksty. Trudno tu mówić o ścisłej analizie empirycznej, polegającej na obserwacji, katalogowaniu i jakościowej eksploracji niejęzykowych symptomów dyspozytywu.

Zapomniane *historie* kreatywności

Śledzenie rozwoju dyskursu kreatywności tylko z pozoru jest zadaniem łatwym. Historyka idei kusi sięgnięcie po klucz linearnej genezy pojęcia rekonstruującej proces „logicznego” wyłaniania się współczesnego znaczenia z wcześniejszych sposobów użycia. Krytyczne spojrzenie na linearną argumentację ujawnia nie tylko nieciągłość i liczne pęknięcia w procesie przekształceń popularnej idei, ale także niezamierzone funkcje współczesnych ob-

jaśnień genezy kreatywności. Jak zauważa Camilla Nelson, poszukiwanie źródeł kreatywności służy zazwyczaj uprawomocnieniu idei ekonomii kultury i przemysłów kreatywnych (Nelson 2010b: 6). Współcześni rzecznicy tych koncepcji odpowiadać mają w jakimś stopniu za proliferację narracji lub mitów pochodzenia modnego dzisiaj terminu i ich instrumentalne wykorzystywanie w dyskusjach łączących kulturę z gospodarką. Takie bezkrytyczne objaśnienia przytrafiają się nawet klasykom: „[historia kreatywności] to ważna i znacząca historia, a poprzez rosnący nacisk na potencjał ludzki termin ten staje się coraz ważniejszy”, pisze Raymond Williams (2015: 46 [tłum. własne]), jeden z intelektualnych fundatorów studiów kulturowych. Rob Pope, autor *Creativity. Theory, History, Practice*, w duchu afirmacji podąża tym samym tropem: „ludzkie poczucie podmiotowej sprawczości [stopniowo i z przerwami] wkradło się do znaczenia słowa «kreować»” (Pope 2005: 38 [tłum. własne]).

Jedną z form legitymizacji współczesnych przemysłów kreatywnych jest przesunięcie początku rozwoju idei kreatywności możliwie daleko. Jej stronicza historia to w tym sensie historia teleologiczna, w której nawet odległe ogniwa okazują się rozstrzygające dla formowania się współczesnego, nowoczesnego sensu pojęcia. Dla tak rozumianych teleologicznych historii kreatywności kluczowe okazuje się wskazanie momentu, w którym twórczość staje się właściwością typowo ludzką. Przez wieki nie jest to takie oczywiste, bowiem kreacja pozostaje przede wszystkim atrybutem muz – bogiń sztuki i nauki lub Boga-Demiurga. Co ciekawe, termin „tworzenie” (*creatio*) znajdujemy dopiero w łacinie (Tatarkiewicz 2008: 296), ale jego użycia

ograniczają się do języka potocznego – *creator* znaczy tyle co ojciec, *creator urbis* – założyciel miasta. Starożytni Grecy pojęcia twórcy nie znali, na oznaczenie czynności, które dziś uznaje się za artystyczne, używali terminu „robić” (*poiein*) (Tatarkiewicz 2008: 303). Jednocześnie cenili zawody, które pojęciu twórcy wydają się bardzo bliskie – poety i budowniczego. Antyk i wieki średnie nie ceniły ani oryginalności, ani uporczywego rozwoju inwencji, dominował utrwalony kult doskonałości Boga (albo kosmosu) i gloryfikacja nieusuwalnych, wiecznych praw wszechświata. Władysław Tatarkiewicz pisał:

[Współczesne] dodatnie rozumienie tak przywarło do twórczości, że dla dzisiejszego człowieka mało zrozumiałe jest obojętny, a tym bardziej negatywny do niej stosunek. A jednak w dziejach kultury europejskiej długo stosunek taki przeważał. Nie wspomniano o twórczości, bo jej nie zauważano; a nie zauważano, bo jej nie ceniono. Nie ceniono zaś, bo największą doskonałość widziano w kosmosie (...). Kult dla doskonałości kosmosu był dogmatem – ale dogmatu można się też dopatrzeć w uwielbieniu nowych czasów dla oryginalności, indywidualności, twórczości. Wieki dawne i nowe stanowią dwie odmienne fazy w falowaniu upodobań ludzkich. (Tatarkiewicz 2008: 312)

Ewolucja pojęcia łączy się z rozwojem chrześcijaństwa, w tradycji którego *creator* bardzo długo jest synonimem Boga. To jemu przypisuje się zdolność tworzenia *ex nihilo*, co na tle negatywnych poglądów starożytnych materialistów – odrzucających kreację „z niczego” – wydaje się poglądem rewolucyjnym. Religijne źródło historycznej narracji o kreatywności, ujmujące twórczość jako zsekularyzowaną formę tego, co boskie, odpowiada za pokutujące

właściwie do dzisiaj antynomie, które współczesny dyskurs kreatywności nie zawsze jest w stanie rozwiązać. Pierwsza dotyczy relacji między kreatywnością przez duże „K” (*big „C” Creativity*) – wiązaną z geniuszem, „niebiańską łaską”, czymś tajemniczym i rzadkim – a codzienną kreatywnością przez małe „k” (*little „c” creativity*) (Nelson 2016: 171). Ta ostatnia dotyczy zarówno uprawomocnionej publicznie zdemokratyzowanej kreatywności w zawodach definiowanych jako „twórcze”, jak i wykluczonych z głównego pola refleksji codziennych form kreatywności, które nie generują łatwo mierzalnego zysku finansowego: pracy domowej kobiet, czynności opiekuńczych czy działań pielęgnacyjnych w szpitalach i ośrodkach pomocy (na ten temat zob. Zawadzka 2011: 233). Inny jej wariant to kreatywność „niechciana” – na przykład nowe, inicjowane poza związkami zawodowymi, formy politycznej organizacji ludzi pracujących w ramach umów cywilno-prawnych (zwanym często „śmieciovymi”), a także rozmaite twórcze działania, podejmowane z myślą o zapewnieniu sobie i bliskim bezpieczeństwa socjalnego, taktyki i strategii utożsamiane często z życiową zaradnością. Ostatni podtyp to aktywności pozostające na granicy prawa lub nawet tę granicę przekraczające, takie jak optymalizacja podatkowa czy „kreatywna księgowość”.

Druga sprzeczność dotyczy napięcia między wizją kreatywności jako przyrodzoną cechą jednostki ludzkiej, czymś „naturalnym”, czym mocą jakiejś wyższej siły obdarzony jest każdy człowiek a kreatywnością jako dyspozycją wytworzoną i skonstruowaną, często też wyuczoną przy udziale oddziaływań edukacyjnych. Wizja kreatywności jako czegoś „do odkrycia” przypomina chrześcijańskie

rozumienie łaski – daru udzielanego człowiekowi przez Boga. W tej optyce kreatywność to dyspozycja dostępna każdemu, której „przyznanie” nie jest związane z żadną zasługą. W alternatywnej wizji kreatywność to – wymagający „wynalezienia” – społeczny i kulturowy konstrukt. Cecha powoływana do życia i promowana przez różne odmiany retoryki modernizacyjnej, dyspozycja możliwa do osiągnięcia długotrwałą i żmudną pracą. W takiej optyce jest to zdolność, która może podlegać aktywizacji i doskonaleniu, wzmacnianiu i modelowaniu. Według zwolenników tak formułowanego wyobrażenia dobrze nadaje się do tego edukacja artystyczna, warsztaty twórczości, wychowanie w kulturze i regularny kontakt ze sztuką.

Trzecia antynomia odnosi się do różnicy między obrazami kreatywności, które podporządkowane są dwóm sposobom przedstawiania hipotezy sekularyzacyjnej. W wersji pierwszej historycznie wyłaniające się formy kreatywności to kolejne błędy imitacji tego, co boskie, dowód „upadku człowieka”. Bazowa idea kreatywności jest w tej wersji teologiczna, „przedkłada duchowość nad materialność, stabilność nad zmianę, syntezę i jedność nad różnorodność, oraz porządek, hierarchię i harmonię nad chaos, anarchię i konflikt” (Nelson 2016: 177). Ilustracją tak rozumianej intuicji sekularyzacyjnej jest przekonanie, że kreatywność – niczym kolejne kręgi rozchodzącej się fali dźwiękowej – pochłania nowe grupy czy środowiska. Rozszerzanie zakresu twórczości oznacza, że najpierw myślimy o twórczości wyłącznie boskiej, następnie artystycznej i naukowej, a w końcu o twórczości jako dyspozycji po prostu ludzkiej. Historia alternatywna kieruje się sekularyzacyjną narracją „wznoszenia się czło-

wieka" (*ascent of man*), dla której podstawą i słowem kluczem jest Herderowskie *Bildung* (Nelson 2016: 178). Pojęcie to z czasem przekuto w paradygmat autokreacji i indywidualnego samorozwoju, w którym współcześnie zanurzono także nowoczesne formy idei kreatywności. W takim kontekście dzisiejsze rekontekstualizacje *Bildung* odeszły daleko od podstawowego sensu pojęcia – dźwigania się ze stanu niedojrzałości. Obecnie tak zwany rozwój własny może realizować się tylko w obrębie ustalonych ograniczeń i przewidywalnych formuł, dla których radykalizm „rzeczywiście” otwartej i wywrotowej kreatywności pozostaje niewygodnym balastem. Ów rzekomy i w gruncie rzeczy pozorowany rozwój ograniczony jest do zamkniętego spektrum twórczych działań, uspójniających się z listą priorytetów kreślonych poza kreatywną jednostką – w politykach publicznych, programach edukacyjnych czy wytycznych zawodowej ideologii profesjonalistów.

Wyobraźnia – geniusz – nowość

W teleologicznych historiach kreatywności rozstrzygającym okresem dla ukonstytuowania się nowoczesnego sensu pojęcia jest wiek XVIII, stulecie, w którym z twórczości miano uczynić cechę typowo ludzką, marginalizując powoli konteksty biblijne, a boskie kompetencje tworzenia przenosząc stopniowo na ludzi. Pierwsze przesunięcia znaczeń dostrzec można jednak zdecydowanie wcześniej:

Zmieniło się to wszystko w czasach nowych. Znanie to rzeczy, że ludzie Odrodzenia mieli poczucie niezależności, wolności, twórczości. Poczucie to musiało się przede wszystkim objawić w rozumieniu sztuki. Ale jakże trudno to przyszło! Szukając właściwego wy-

razu, renesansowi pisarze i artyści starali się wypowiedzieć owo poczucie. Próbowali różnych słów, ale wciąż jeszcze nie „twórczości”. Filozof Ficino mówił, że artysta „wymyśla (*excogitatio*) swe dzieła; teoretyk architektury i malarstwa, Alberti – że z góry ustanawia (*preordinazione*); Rafael – że kształtuje obraz wedle swej idei (*idea*); Leonardo – że stosuje kształty, jakich nie ma w przyrodzie (*forme che non sono in natura*); Michał Anioł – że artysta raczej realizuje swą wizję niż naśladuje przyrodę; Vasari – że przyroda jest zwyciężona przez sztukę (*natura vinta dell'arte*); wenecki teoretyk sztuki Paolo Pino – że malarstwo jest „wynajdywaniem, czego nie ma”; Paolo Veronese – że malarze korzystają z tych samych swobód, co poeci i obłąkani; Zuccaro – że artysta kształtuje *nowy świat*, nowe raje (*il nuovo mundo, nuovi paradisi*); C. Cesariano – że architekci są półbogami (*semi-dei*). Podobnie teoretycy muzyki: Tinctoris (*Diffinitorium musicae*, ok. 1470) domagał się nowości w tym, co robi kompozytor, definiował kompozytora jako tego, który wytwarza nowe pieśni. (Tatarkiewicz 2008: 298)

Opowieść o przełomowym znaczeniu oświecenia buduje kilka elementów. Po pierwsze, ważna jest rewolucja w epistemologii zapoczątkowana przez Immanuela Kanta – z aktywną rolą podmiotu w postrzeganiu rzeczywistości, sądach mających źródło w umyśle i pozwalających porządkować docierające do niego wrażenia oraz szczególną pracą wyobraźni, której Kant wyznacza m.in. zadanie rozpoczynania procesu syntezy poznawczej. Za sprawą tego filozofa buduje się pozytywny sens pojęcia, które wcześniej kojarzy się wyjątkowo negatywnie i jeszcze w XVIII wieku ma „złą prasę”. Łączenie wyobraźni z czymś gorszym lub pasywnym znajdziemy i w *Makbecie* Szekspira, i u Kartezjusza,

i u Samuela Johnsona, który wyobraźnię nazywa „błądzącą zdolnością” (*vagrant faculty*) (Nelson 2010a: 60). Postrzega się ją jako niebezpieczny dar, który prowadzi do szaleństwa, urojeń lub groźnych iluzji, dlatego jako inspiracja dla działań twórczych wydaje się czymś mocno wątpliwym.

Po Kancie wyobraźnia powoli przestaje być ubogim kuzynem rozumu, zaczyna oznaczać coś pozytywnego i produktywnego. W Anglii wpływ Kanta manifestuje się najpierw w poezji, zanim przejdzie do filozofii (Nelson 2010a: 65). Pilnym czytelnikiem klasyka z Królewca jest Samuel Taylor Coleridge, dziś uważany za oryginalnego protoplastę konceptu kreatywności. Poeta przyswoił ustalenia Kanta o znaczeniu umysłu w postrzeganiu świata materialnego i spajających właściwościach wyobraźni. Coleridge wyobraźnię dzielił na pierwotną oraz wtórną. Pierwotną objaśniał jako „żywą siłę i główną pośredniczkę ludzkiej percepcji oraz powtórzenie w skończonym umyśle wiecznego aktu stworzenia w nieskończonym Ja Jestem” (cyt. za: Kania 2013: 65). Takie myślenie wciąż ma silną teologiczną podstawę, Coleridge zakłada bowiem, że ludzka wyobraźnia partycypuje w stwórczej imaginacji Boga. Wyobraźnia wtórna jest echem tej pierwotnej, a jej głównym zadaniem jest składanie postrzeganych elementów w nowe całości. Wyobraźnia wtórna uzupełnia, a może nawet przekracza, percepcyjne możliwości podmiotu, jak pisze Coleridge: „rozwiązuje, rozprasza, rozwiewa, aby od-tworzyć (*recreate*): a tam, gdzie proces ten jest niewykonalny, ona wciąż w każdym działaniu stara się idealizować i jednoczyć” (cyt. za: Kania 2013: 65–66). Wyobraźnia wtórna w sposób aktywny nadaje zatem kształt i znaczenie temu, co znajduje się poza podmiotem,

a budowana przy jej pomocy wiedza o świecie jest w jakimś stopniu wiedzą o samej postrzegającej jednostce (Nelson 2010a: 65).

Wiek Oświecenia to także okres strukturalnej przemiany społecznego położenia ludzi, dla których źródłem utrzymania jest praca twórcza. Powoli kształtuje się figura „wolnego artysty”, jednak jest to proces powolny i – co pokazuje klasyczny esej Norberta Eliasa o Mozarcie (2006) – niezmiernie dla jednostek twórczych zróżnicowany. To wyjątkowe socjologiczne studium siłą rzeczy ogniskuje się wokół rynku muzycznego na obszarze języka niemieckiego i charakterystycznych dla niego przemianach. Inaczej wyglądałaby zapewne analiza sytuacji pisarzy działających na ukształtowanym już w XVIII wieku w sposób o wiele bardziej dojrzały wolnym rynku utworów literackich.

Mozart w interpretacji Eliasa to – co warto przypomnieć – mieszczański artysta skazany na łaskę i niełaskę europejskich dworów. Dziś najczęściej okreśłany słowem „geniusz”, żył w epoce, która tego pojęcia nie znała, a indywidualne talenty ponadprzeciętnych jednostek uzależniała od kaprysów i impulsów wszechwładnych arystokratów lub elity kościoła. Muzycy mieli status rzemieślników, twórczość nie była jeszcze sztuką, ale działalnością ściśle użytkową. Przestrzeń dla eksperymentów pozostawała bardzo wąska, ponieważ artyści musieli schlebiać konwencjonalnym oczekiwaniom swoich mecenasów. Elias wielokrotnie podkreśla znaczenie strukturalnych przemian społecznego położenia artysty. Tworzenie wybitnych dzieł nie jest w tym sensie efektem wyłącznie indywidualnych talentów i wysiłków, ale w dużym stopniu

funkcją społecznego kontekstu i pozycji w relacjach władzy.

Elias twierdzi, że w następstwie zmiany społecznej pozycji kompozytorów transformacji ulega też sam styl dzieł muzycznych. W konsekwencji różnica między Mozartem i Beethovenem nie daje się sprowadzić wyłącznie do różnicy życiorysów i indywidualnych uzdolnień. Historia muzyki to nie tylko pokoleniowa sztafeta wybitnych jednostek albo odporna na wpływy wewnętrzna przemiana nurtów i gatunków, ale społeczny proces rozwoju, w którym nie bez znaczenia są takie czynniki jak struktura wpływów i dostępny sposób produkcji utworów muzycznych. Nie chodzi wyłącznie o uzależnienie i podległość dworskim arystokratom, ale też o relację między twórcą a odbiorcą. W czasach Mozarta muzyk nie ma jeszcze władzy nad publicznością, nie korzysta ze statusu wybitnego artysty, nie może też liczyć, że utrzyma się wyłącznie z komercyjnych koncertów i sprzedaży własnych utworów.

Powolna zmiana sposobu rozumienia sztuki ma więc swoją socjologię, na którą składa się między innymi wzrost znaczenia publiczności mieszczańskiej i idące za tym nowe praktyki odbiorcze w przeznaczonych do tego infrastrukturze poza przestrzenią arystokratycznych dworów (np. w halach koncertowych i muzeach). Nowy system sztuk zaczyna kreślić granicę między rzemiosłem a twórczością artystyczną, tym, co estetyczne i tym, co użyteczne, talentem ograniczonym do rutynowego powielania sprawdzonych wzorów a prawdziwym nowatorstwem. Konsekwencją tego przeorganizowania jest ujęcie sztuki jako osobnej rzeczywistości ludzkich wysiłków usytuowanej poza resztą

społecznego i gospodarczego życia. Jak pisze Elias, dramat Mozarta polegał na tym, że był geniuszem *avant la lettre*, wrzuconym w społeczeństwo, które nie mogło zaoferować mu pozycji adekwatnej do jego zdolności, epoka, w której żył, nie była w stanie docenić jego prekursorstwa. Cenna jest tu uwaga samego autora: „Poczucie klęski i utraty sensu, jakiego Mozart w konsekwencji doświadczył, było o tyle trudniejsze do zniesienia, że był on jednym z pierwszych kompozytorów nowożytnych, jeśli nie w ogóle pierwszym, który swoim darem wynalazczości zdecydowanie wyprzedzał nawyki recepcji” (Elias 2006: 46).

Listy Mozarta cytowane przez Eliasa dowodzą, że kompozytor był świadomy swoich nadzwyczajnych uzdolnień, aspirował do elity ówczesnego czasu i z trudem przyjmował do wiadomości istnienie barier, które nie tylko izolowały go społecznie, ale również hamowały nieograniczone eksperymenty i poszukiwanie świeżych form wyrazu. Wykuwany przez niego model twórczości – oparty na oryginalności i kreowaniu estetycznej nowości – w pełni dostępny będzie dopiero następnym pokoleniom, stanie się wręcz koniecznym wymogiem pracy artysty. W wieku XIX w Europie twórczość w ogóle zostanie utożsamiona z robieniem rzeczy nowych, przekraczaniem możliwości wyobraźni większości ludzi i wytwarzaniem reguł, a nie przestrzeganiem utartych wzorów, kanonów i standardów. Pojawi się przekonanie, że artysta powinien kreować oryginalne, estetyczne ideały i narzucać je publiczności. Tym samym dzieło sztuki przestaje być łączone z naśladownictwem, odbiciem, imitacją czy udoskonaleniem prawdy obecnej gdzie indziej. Refleksja nad kreatywną wyobraźnią rozpoczęta przez

Kanta, a kontynuowana przez romantyków, przyczynia się do uprawomocnienia takich kategorii jak nieprzeciętność, oryginalność i geniusz – wszystkie te terminy zyskują nowe znaczenie. W pojęciu twórczości nie ma już apozycji „z niczego”: „Nowość mogła być rozumiana tak lub inaczej, więcej lub szerzej, nie każda nowość starczyła za twórczość, ale ostatecznie to ona ją definiowała” (Tatarkiewicz 2008: 304).

Uniwersalizacja i demokratyzacja kreatywności

W kontekście rozwoju pojęcia kreatywności punktem spornym pozostaje pytanie, kiedy twórczość przestaje być właściwie wyłącznym atrybutem artysty. Tatarkiewicz twierdzi, że na przestrzeni XVIII i XIX wieku twórczość nie tylko w pełni przypisano całej sztuce, ale między sztuką a twórczością postawiono znak równości (Tatarkiewicz 2008: 316). Kreacja ograniczyła się do działalności artystycznej, a ta definiowała granice twórczości. W kontrze do takiej argumentacji inni badacze zauważają, że w połowie XVIII wieku pojawiają się także pierwsze idee demokratyzujące czy uniwersalizujące kreatywność. Z początku są to tylko filozoficzne i publiczne debaty, takie jak wokół książki Edwarda Younga *Conjectures on Original Composition* z 1759 roku. Young głosił przekonanie, że każdy posiada swój własny typ oryginalności i jest zdolny do kreatywnych osiągnięć (za: Reckwitz 2017: 84). Na tym etapie uniwersalistyczne tendencje nie obejmowały jeszcze instytucji wychowawczych – era rozwoju powszechnych programów kreatywności, realizowanych pod kuratelą mieszczańskich placówek edukacyjnych, miała dopiero nadejść. W końcu XVIII wieku w spo-

łeczeństwach ówczesnego Zachodu pojawia się również protodemokratyczna idea, że kulturę posiadają nie tylko elity czy klasy uprzywilejowane, ale także postponowany do tej pory „lud”. Najniższe stany z wolna przestają kojarzyć się z „motłochem”, „tłumem” czy „pospółstwem” i stopniowo stają się prawomocną częścią „cywilizowanego” społeczeństwa (Nelson 2016: 179).

W XIX wieku deklaracje uniwersalizacji twórczości wkradają się do programów politycznych, jak u angielskiego premiera Benjamina Disraeliego, w którego ujęciu jednostka jest po prostu stworzona do twórczości. Idee uniwersalizujące zgłaszają też – choć nie zawsze formułując to wprost – poeci, między innymi Friedrich Schiller, kojarzony z ideą demokratycznego egalitaryzmu Ralph Waldo Emerson czy podkreślający znaczenie wolnej twórczej działalności człowieka Matthew Arnold. Ci łączeni z preromantyzmem i romantyzmem twórcy mają poważny wpływ na rozwój edukacji różnych stopni na obszarze języka niemieckiego i w Stanach Zjednoczonych. Przygotowują miejsce dla nowych form nauczania, w których zadaniem przedmiotów humanistycznych staje się formowanie jednostki o cechach *homo aestheticus*. Źródłem inspiracji dla rozwoju późniejszych antymieszczańskich programów kulturowej rewolucji stają się też prace Karola Marksa czy Friedricha Nietzschego. W przypadku Marksa z uwagą czyta się *Wprowadzenie do krytyki ekonomii politycznej*, w którym szczęście człowieka powiązane zostaje z „pozytywną, kreatywną aktywnością”, u Nietzschego w dość powierzchowny sposób przejmując się tezę z *Tako rzecze Zaratustra*, iż „kreatywna plenipotencja” oddziela *Nadczłowieka* od reszty ludzkości (za: Nelson 2010a: 67).

Z czasem upowszechniło się przekonanie, że charakterystyczny dla artysty model człowieka kreatywnego uda się rozciągnąć na całe ciało społeczne. Artysta – jako archetyp człowieka twórczego – miał służyć jako wzór dostępny do naśladowania dla innych członków wspólnoty. Schodząc pod strzechy, działanie kreatywne przestawało oznaczać wyłącznie wytwarzanie sztuki. Rozszerzenie zakresu twórczości było możliwe dzięki przeniesieniu kategorii nowości na inne wytwory, działania czy dzieła człowieka. Nowość staje się fetyszem dyskursu kreatywności, ale – jak pisze Andreas Reckwitz – najczęściej nie oznacza ona ani postępu, ani ilościowego wzrostu, lecz rodzaj bodźca, poprzez który możliwa jest estetyczna stymulacja odbiorcy lub konsumenta (Reckwitz 2017: 47). Inaczej współczesne roszczenie do pankreacjonizmu interpretuje Tatarkiewicz (2008: 312–313): „W XX wieku używane jest bardziej jeszcze rozszerzone pojęcie twórczości. Nazwa ta oznacza wtedy każde działanie człowieka wykraczające poza prostą recepcję; człowiek jest twórczy, gdy nie ogranicza się do stwierdzania, powtarzania, naśladowania, gdy daje coś od siebie, z siebie”.

Przekonanie, że kreatywny *homo superior* ma być obiektem aspiracji dla reszty społeczeństwa kryształizuje się w XX stuleciu nie tylko w dyskursie i praktykach ściśle estetycznych, ale również w uniwersalistycznych programach psychologów i pedagogów takich jak Joy Paul Guilford czy Ellis Paul Torrance. Guilfordowi przypisuje się pobudzenie ożywczej refleksji na temat źródeł kreatywności i otworzenie drogi do zupełnie nowej teorii twórczego myślenia, która dziś pozwala afirmować jego domniemany egalitaryzm. Torrance podkreśla zna-

czenie rozwojowych aspektów kreatywności i wyobraźni, znaczną część pracy akademickiej poświęcając badaniu i opisowi myślenia dywergencyjnego – wielostronnego, odkrywczego, wykorzystującego różne punkty widzenia – w tym doskonaleniu baterii testów znanych pod nazwą *The Torrance Test for Creative Thinking*. TTCT do dziś pozostaje źródłem wiedzy o wyobrażeniach na temat kryteriów oceny twórczego rozwoju człowieka – płynności, elastyczności, oryginalności i staranności w rozwiązywaniu problemów.

Badania ludzkiej kreatywności w czasach Guilforda i Torrance’a potwierdzają tezę, że historia idei kreatywności to w zasadzie historia zerwań i nieciągłości. Niemalże w tym samym czasie, kiedy Guilford pisze o przerażającym zaniedbaniu kreatywności w politykach publicznych państwa, w ogniu krytyki znajduje się edukacja progresywistyczna – strategia pedagogiczna, której ukrytym programem jest powszechne wychowanie jednostek, które dzisiaj nazywalibyśmy właśnie „kreatywnymi”. W okresie zimnej wojny Nietzscheański topos różnicy między „prawdziwą jednostką” a „człowiekiem stadnym” powraca w dość nieoczekiwany sposób. Proces tworzenia uniwersalnych programów edukacyjnych w celu zdemokratyzowania dyspozycji twórczych zderza się z oskarżeniami ich autorów o konformizm, myślenie grupowe i „masową produkcję przeciętności”. Pojawiają się postulaty zawężenia kategorii pracy kreatywnej do elitarnego grona jednostek „prawdziwie wybitnych”, „zaprzysięgłych wrogów rutyny i status quo” (Nelson 2016: 183).

W wizji edukacji forsowanej przez zimnowojenną psychologię rozwój indywidualnego potencjału miał

jednak niewiele wspólnego z oddolnym rozwojem twórczych predyspozycji. Podlegał raczej brutalnej optymalizacji w ramach inicjatyw sponsorowanych przez rząd, na przykład programów wojskowych wpisanych w logikę wyścigu zbrojeń i podboju kosmosu. Dzieciństwo traktowane jest jako „narodowy zasób”, a dzieci zimnej wojny trafiają w Stanach Zjednoczonych do przedszkoli, których architekci nawet nie ukrywają przedmiotowego stosunku do kreatywności najmłodszych. „Rzecznicy przedszkoli głosili doskonalenie dziecięcej witalności nie ze względu na jej własną wartość, ale w celu wytworzenia bardziej produktywnych i zdyscyplinowanych dorosłych”, zauważa Nelson (2014: 36). Dorosli mają świadomość życia w „kreatywnej erze”, do której pasuje wizja „twórczej” edukacji, wszelkimi sposobami wyzyskującej energię i przebojowość najmłodszych członków społeczeństwa. Dychotomia młodzieńczej radości i trudów nauki zaciera się, zabawa, a w przyszłości podobna do niej praca, ma być wprawdzie kreatywnym, ale i przydatnym dążeniem.

Wędrujące pojęcie

Powyższe przykłady to dla Camilli Nelson współczesne wskaźniki tendencji, którą autorka odnajduje w omawianym już wyżej XVIII wieku. W jej ocenie korzenie idei kreatywności nie leżą ani w dyskursie religijnym, ani artystycznym, ani w filozoficznych rozważaniach na temat znaczenia wyobraźni – o czym przekonane są tak zwane teleologiczne historie pojęcia – ale w procesach rozwoju nauki, szczególnie nauk biologicznych i nauk o życiu (Nelson 2010a: 67–68). Jak zostaje to wyrażone w innym miejscu, „idea kreatywności wyraża intelektual-

na transformację, która przystaje do wyłaniającego się nowego zestawu biologicznych teorii, które rozkwitają w końcu osiemnastego wieku” (Nelson 2016: 176). Autorka dystansuje się od przekonania, że współczesna kreatywność jest rekontekstualizacją klasycznych tekstów antycznej Grecji czy produktem epoki renesansu, oświecenia i romantyzmu (Nelson 2010b: 4). Dyskurs kreatywności postrzega raczej jako nowe formy myślenia, które zawędrowały do sztuki i estetyki z dyskursu materialistycznego, tu rozumianego w sposób wąski jako świadomość powszechnej zmienności rzeczy nadbudowana nad zmysłowymi, a później naukowymi obserwacjami otaczającego świata. To przejście znajduje swoją najbardziej charakterystyczną ekspresję w pre-Darwinowskim, a później Darwinowskim paradygmacie ewolucji.

Próbując objaśnić to przejście, Nelson podaje przykład Jeana Baptiste’a de Lamarcka, który jako jeden z pierwszych w sposób wyraźnie słyszalny sprzeciwił się biblijnemu rozumieniu stworzenia i podważył ideę niezmienności gatunków. Za sprawą tych oraz kolejnych badań ewolucjonistów tworzenie i transformacja bez Boga okazały się do pomyślenia. Rzeczywistość zaczęła być rozumiana jako ciągły proces naturalnej (to jest zgodnej z prawami natury) i społecznej „wynaalazczości”, w którym zarówno zwierzęta, jak i człowiek mogą przekształcać siebie nie tylko w sensie ściśle biologicznym, ale również w znaczeniu kreowania środowiska życia. Tezy te dla części odbiorców były tym bardziej czytelne i przekonujące, że trafiały w emancypacyjny klimat stworzony przez Rewolucję Francuską (Nelson 2016: 175–176). Jeżeli kreatywność jest cechą typowo ludzką, a świat opiera

się na ewolucji, to dzięki indywidualnym talentom i wysiłkom można przekształcić dotychczasowe warunki polityczne, znosić przywileje i migrować po szczeblach drabiny społecznej.

Za sprawą kontynuatorów de Lamarcka, przede wszystkim Karola Darwina, w nowy sposób uprawomocniono znaczenie związków kreatywności z doświadczeniem i ludzką wyobraźnią. Badania Darwina dowodziły, że człowiek to „zwierzę rozwiązujące problemy”, najczęściej w odpowiedzi na zastane ograniczenia i niesprzyjające warunki (Nelson 2016: 182). Sposób, w jaki człowiek rozwiązuje problemy – w ramach i poprzez środowiskowy system potrzeb i pragnień – zaczęto właśnie postrzegać jako twórczy. W takiej optyce kreatywność jest potencjalnie obecna we wszystkich ludzkich działaniach i dokonaniach. Wniosek: świat życia codziennego – świat ludzkich doświadczeń – jest zasadniczo kreatywny. W klasycznej pracy *O pochodzeniu człowieka i doborze w odniesieniu do płci* (1871) Darwin ostatecznie przekracza wpływową jeszcze w XVIII wieku ideę istnienia nieusuwalnych i nieruchomych praw wszechświata na rzecz wizji rzeczywistości, która jest rozumiana jako ciągły proces niepojętej inwencji, tworzenia i transformacji. O wyobraźni zaś pisze, że „jest jedną z najwyższych prerogatyw człowieka. Dzięki tej zdolności łączy on, niezależnie od woli, dawne wyobrażenia i idee, tworząc w ten sposób błyskotliwe i nowatorskie rezultaty” (cyt. za: Nelson 2010a: 67).

W XIX wieku oddziaływanie postdarwinizmu widoczne jest nie tylko w popularyzacji idei doboru naturalnego, którego podstawą ma być naturalna „wynalazczość” świata ożywionego. Pojęcie „kre-

atywnej siły” pojawia się coraz częściej w popularnonaukowym słownictwie dotyczącym innowacyjnego potencjału przemysłu, technologii – maszyn, urządzeń czy pojazdów – ale także w leksyce ekonomii politycznej, świata finansów i handlu. Około połowy XIX wieku jest już w powszechnym użyciu – kreatywną potencję przypisuje się rozmaitym atrybutom gwałtownie zmieniającego się świata – kolei żelaznej, wolnemu rynkowi czy pozostającemu w ciągłym ruchu kapitałowi (Nelson 2016: 180). Pleniące się pojęcie kreatywności staje się częścią rewolucji przemysłowej.

Czas między późnym XVIII wiekiem a późnym XIX to także przełomowa dla myślenia o kreatywności epoka w optyce Andreasa Reckwitza (2017). Wyróżniony w ten sposób okres traktuje jako fazę przygotowawczą osadzania się nie tyle dyskursu, co dyspozytywu kreatywności (zob. wyżej). Druga faza to okres formacyjny obejmujący pierwszą połowę XX wieku. Dla Reckwitza to czas inkubacji złożonego kompleksu powiązań, który odnieść można do czterech głównych pól. Pierwsze obejmuje zróżnicowane praktyki i dyskursy, takie jak rozwijanie współpracy między przemysłem i artystami, zacieranie granicy między sztuką i nie-sztuką, promowanie wysokiej jakości produktów codziennego użytku, w których coraz częściej daje się odnaleźć elementy charakterystyczne dla dzieł artystycznych. W swoich ideach i programach formułują je m.in. stawiający na kształcenie artystów-rzemieślników przedstawiciele ruchu Arts and Crafts, założyciele spółdzielni Wiener Werkstätte, dydaktycy Bauhausu i członkowie Der Deutsche Werkbund – powstałego na początku XX wieku stowarzyszenia twórców, architektów i przedsiębiorców. Z czasem

funkcję tę przejmą dyskursy i działania będące zapowiedzią gospodarki innowacji skupionej wokół mody, designu i reklamy. Drugie pole to ekspansja pozytywnej psychologii i psychologicznych dyskursów ludzkiej kreatywności, która wymaga kształtowania, treningu i rozwoju. Zadaniem takich dyskursów było również zdjęcie z artysty stygmatu „Innego” działającego poza dominującą kulturą – skruszenie piętna zagrażającego społeczeństwu dewianta. Trzecie pole to rozwijający się obszar mediów wizualnych i wzrost zainteresowania nową konstelacją promowanych przez media kreatywnych gwiazd z obszaru filmu, muzyki i działań artystycznych. Czwarte pole to wewnętrzne przemiany świata sztuki. Kreacja w tym świecie powoli przestawała być kojarzona wyłącznie z artystyczną indywidualnością i pojmowaną wąsko kulturą elitarną. Rynek działań artystycznych otworzył się na takie zjawiska jak performance art i sztuka akcji, za którymi częściej niż profesjonalny warsztat i intelektualne przygotowanie stały autentyczność, prawda emocji i bezpośrednie przedstawienie działania. Deklarowanym celem nie była ani perfekcja wykonania, ani środowiskowe „znawstwo”, ale odrzucenie mieszczańskiej koncepcji sztuki i rozwój osobowości oparty na zatarciu różnicy między twórczością a życiem.

Kolejna faza nawarstwiania się zjawisk budujących dyspozytyw kreatywności przypada na lata 1960–1970, Reckwitz nazywa ją fazą kryzysu. W tym czasie wyłaniają się procesy inicjujące alternatywę wobec żelaznej klatki racjonalizmu: rodzi się kontrkultura, pączkują ruchy protestu i oporu, powstają emancypacyjne środowiska społeczne poszukujące alternatywnych stylów życia. Dyskutuje się o ana-

chronizmie dominujących wizji gospodarki przemysłowej, które jeszcze nie tak dawno uważano za główny napęd modernizacji i podstawowe źródło efektywności. Aktualna faza – koncentracji i dominacji – trwa od lat 80. ubiegłego wieku. Budują ją przede wszystkim zdobywające popularność idee rozwoju innowacji, przemysłów kreatywnych i ekonomii kultury, ale także dyskursy kreatywnej psychologii i urbanistyczne projekty planowania „kreatywnych miast”. Ich medium są zarówno wpływowe polityki publiczne, jak i nośne koncepcje intelektualne.

Przykładem polityk publicznych, które z kreatywności uczyniły atrybut neoliberalnej modernizacji, mogą być z pewnością programy realizowane przez laburzystów w Wielkiej Brytanii w drugiej połowie lat 90. ubiegłego wieku. Ówczesny rząd Tony’ego Blaira dyskutował globalny sukces brytyjskiej kultury popularnej, pamiętany dzisiaj w kontekście sloganu *Cool Britannia* – głównie triumfów Young British Artists (m.in. Damiena Hirsta, Sarah Lucas, Douglasa Gordona), projektantów mody (np. Johna Galliano, Alexandra McQueen), zespołów Oasis, Blur i Suade czy londyńskiej sceny klubowej. Obok utworzenia Department for Culture, Media & Sport (DCMS) oraz „produkcji” licznych dokumentów programowych (tzw. *Green Papers*), władza polityczna inspirowała związki między artystami i przedsiębiorcami, wspierała szkoły artystyczne (m.in. słynny Goldsmith College of Art), udostępniała początkującym twórcom prestiżowe przestrzenie komercyjne czy ułatwiała założenie start-upu. Tak rozumiana odgórna promocja twórczości miała zmienić strukturę zatrudnienia, w tym „zagospodarować” ludzi wolnych zawodów, których w cza-

sach hegemonii gospodarki opartej na przemyśle i wielkich korporacjach traktowano jako uciążliwy balast. Nieoczekiwanie ci sami ludzie stali się nadzieją na nowy impuls rozwojowy, budowany w oparciu o idee gospodarki wiedzy i przemysłów kultury.

Niedoścignionymi przykładami z drugiej grupy są książki *Living on Thin Air* Charlesa Leadbeatera (1999) oraz – o kultowym niemal statusie – *Narodziny klasy kreatywnej* Richarda Floridy (2010, wyd. oryg. 2002). Szczególnie wpływowa okazała się książka tego drugiego, badająca związek między czynnikami kulturowymi a rozwojem gospodarki. Florida – co warto przypomnieć – podkreśla w niej znaczenie trzech „T” – technologii, talentu i tolerancji. Wpływ technologii mierzy stopniem koncentracji innowacji, wartość talentu kapitałem twórczym i liczbą osób należących do „superkreatywnego rdzenia”, a znaczenie tolerancji akceptacją dla twórczych odmieńców (np. przedstawicieli mniejszości seksualnych) i aprobatą ekscentrycznego stylu życia ludzi wolnych zawodów.

Co ciekawe, wielokierunkowa krytyka książki, którą z łatwością odnaleźć można zarówno w bogatej literaturze naukowej, jak i wielu tekstach publicystycznych z ostatnich piętnastu lat, nie zakłóciła w sposób znaczący medialno-politycznej kariery pojęcia „klasa kreatywna”. Warto w tym miejscu pamiętać, że wcześniejsza dezaprobata dla „przemysłu kulturowego” wyrażona w *Dialektyce oświecenia* Adorna i Horkheimera – biblii wszystkich sceptyków dystansujących się dzisiaj od ekonomii kultury – nie przeszkodziła w rozwoju i późniejszym sukcesie idei przemysłów kreatywnych. Nawiązując do tego

paradoksu, Gerald Raunig (2014: 165) pytał wprost: „jak to możliwe, że za sprawą tak małego przejścia – od przemysłu kulturowego do przemysłów kulturowych i kreatywnych – te ostatnie stały się oznaką uniwersalnego zbawienia nie tylko dla polityków, ale i licznych aktorów z owego pola?”.

Oczywiście przestrogi zawarte w *Dialektyce oświecenia* pisane były w innym czasie i odnosiły się do zupełnie odmiennego kontekstu. Adorno i Horkheimer dowodzili, że w kulturze masowej tkwią tendencje totalizujące i wyjaśniali powody, dla których kultura stała się medium kontroli społecznej. Słowa „przemysł” nie traktowali tak dosłownie, jak robią to promotorzy gospodarki kreatywnej, to jest jako jednego z filarów współczesnego rynku, powiązanego z takimi sektorami jak design, usługi informatyczne, nowe media, gry komputerowe czy moda. W *Dialektyce oświecenia* „przemysł” odnosił się „tylko” do standaryzacji elementów systemu rozrywkowego (np. hollywoodzkich filmów) i racjonalizacji technik upowszechniania, a nie ściśle do procesu wytwarzania. Mimo standaryzacji produktów przemysłu kulturowego każdy z nich wydawał się czymś odrębnym, ponieważ powstawał w oparciu o indywidualne formy produkcji. Klasycy teorii krytycznej nie mogli również przewidzieć transformacji olbrzymich domów medialnych, w *Dialektyce oświecenia* przedstawionych niemalże jako wszechwładne syndykaty, pod naporem których ulec muszą zarówno słabe podmioty biznesowe, jak i zwykli odbiorcy kultury masowej. Dzisiejsze „przemysły kreatywne” dużo częściej strukturyzowane są przez początkujące start-upy, mikroprzedsiębiorstwa, „kreatywne klastry” czy ambitne firmy z obiecującym *know-how*. Ich pracownicy zmuszeni

są dzielić czas między pracę dla dużego koncernu (np. globalnej i rozpoznawalnej marki), własne studio projektowe, sklep internetowy, obsługę mediów społecznościowych oraz działalność niekomercyjną, która często jako jedyna daje poczucie względnej satysfakcji. „Podczas gdy modelem instytucjonalnym dla przemysłu kulturowego były wielkie, stabilne korporacje, pseudoinstytucje przemysłów kreatywnych okazują się efemeryczne, tymczasowe i związane z konkretnymi projektami”, zauważa Raunig (2014: 161).

To, co dla interpretacji zjawisk z obszaru ekonomii kultury wydaje się wciąż w *Dialektyce oświecenia* aktualne, to z pewnością kwestie bardziej ogólne. Po pierwsze, inspiracją może być wyjściowy stosunek autorów do przemysłu kulturowego, jego poważne potraktowanie stosownie do bezsprzecznie ważkiej roli, jaką odgrywa w życiu nowoczesnych społeczeństw. Adorno i Horkheimer kpili z tonu ironicznej wyrozumiałości i argumentów adwokatów przemysłu kulturowego twierdzących, że przecież nie dostarcza on ani wyrafinowanej wiedzy, ani poważnych artystycznych wartości. Później zdemokratyzowane przejawy przemysłu kulturowego (gatunkowe kino, seriale, masowe powieści czy przeboje muzyczne) nie są niewinne – w optyce Adorna i Horkheimera upowszechniają choćby gorsząco konformistyczne wzory zachowań i neutralizują potencjalnie obecny w kulturze krytycyzm. W analogiczny sposób serio należy potraktować dziś fenomen „przemysłów kreatywnych”. Zagrożeniem nie jest lekceważenie jego retorycznych i faktycznych przejawów, ale cyniczna akceptacja zastanych „reguł gry” czy bezkrytyczne przyjęcie języka polityk publicznych w nadziei

na zwiększenie nakładów na kulturę, przywrócenie jej społecznego znaczenia i wykorzystanie jako impulsu do działań proobywatelskich i emancypacyjnych. Dla tak formułowanych argumentów środowiska „taktyków” końcowe efekty włączenia kultury we współczesny język modernizacyjny mogą być dużym rozczarowaniem. Obawy budzić może finalny rezultat procesu, na drodze którego dyskurs ekonomii kultury stanie się porządkiem samej rzeczywistości, tworząc reguły jej społecznej organizacji.

Po drugie, wydaje się, że przedstawiona w *Dialektyce oświecenia* teza, że świat chce być oszukiwany, zawiera dzisiaj więcej prawdy niż kiedykolwiek wcześniej. W argumentacji Adorna i Horkheimera przekonanie o jałowości przemysłu kulturowego nie stanowi zasobu „wiedzy tajemnej”, ale jest po prostu trafnie rozpoznawaną przez odbiorców kultury masowej diagnozą. Konsumenci systemu rozrywkowego właściwie „chcą” oszustwa, które sami przejrzeni, afirmują to, co spotykają i o czym wiedzą, że jest fabrykowane. Taka intuicja pozostaje szczególnie trafna w odniesieniu do typowych dla przemysłów kreatywnych wzorów upodmiotowienia. Nie chodzi tylko, jak chce Raunig (2014: 165), o fuzję pragnienia, konformizmu i dobrowolnej samoprekaryzacji, ale także o to, że marka przemysłów kreatywnych działa jak magnes – awans do „superkreatywnego rdzenia” stał się nowym horyzontem aspiracji, obietnicą wyzwolenia od ryzyka porażki, dowodem relatywnego sukcesu i uprzywilejowanej przynależności do lepszego świata.

Po trzecie, lekturę *Dialektyki oświecenia* potraktować można jako lekcję socjologicznej wyobraźni

rozpiętej między krytyką „tu i teraz” a wyobrażeniem czy konstrukcją alternatywnej rzeczywistości (w myśl zasady „uważaj, czego życzysz sobie i innym”). Według Adorna i Horkheimera całościowym rezultatem przemysłu kulturowego miał być efekt antyświeceniowy – blokada kształtowania się autonomicznych, samodzielnych, świadomie oceniających i podejmujących decyzje indywidualów. To one miały być przesłanką społeczeństwa demokratycznego, które może się utrzymać i rozwijać tylko wśród dojrzałych obywateli. W obecnych warunkach problem ten uległ zasadniczemu odwróceniu. Klasa kreatywna funkcjonuje w specyficznej sferze niepodległego bytu, wyposażona w przekonanie o odpowiedzialności za własny los, poczucie sprawczej kontroli i świadomość niezależności. O ile Adornowsko-Horkheimerowska perspektywa wyrażała lament nad utratą autonomii przez ludzi pochwyconych przez przemysł kulturowy, o tyle dziś przekonanie o konieczności zwiększenia pola indywidualnej swobody szturmem podbija programy modnych praktyk zarządczych. Ta rzekoma niezależność została jednak podporządkowana przewidywalnej formule programu uczynienia klasy kreatywnej bardziej efektywną, samozadowoloną i spełnioną. Z pozoru trudno dostrzec jego optymalizacyjny sens, który kryje się za obietnicą indywidualnego rozwoju, rzekomą emancypacją i koncepcjonowanym buntem.

Immanentna i socjologiczna przemiana pojęć

Jak pokazały prowadzone do tej pory rozważania, rozumienie kreatywności przeszło długą drogę – od koła zamachowego kontestacji do filaru przemysłów

kultury. W przypadku dominujących we współczesnym dyskursie publicznym znaczeń kreatywności mówić można o przemianie funkcji pojęcia (*Funktionswandel*) w znaczeniu, jakie takiemu procesowi nadał Karl Mannheim (1964: 383–385, zob. także Czyżewski 2013: 17). W wyniku złożonej rekontekstualizacji kreatywność – idea niegdyś subwersywna, a przynajmniej łączona z emancypacją – straciła swój wyzwolicielski sens i trafiła do słownika wolnego rynku. Od „obdarzonych” twórczością obywateli wymagane są dzisiaj konkretne, efektywne działania, a sukces tych działań mierzony jest stopniem użyteczności i społecznej „przydatności”. Tak sformułowany imperatyw zbudowano na trudnej już obecnie do zakwestionowania operacji semantycznej, która połączyła regułę nowatorstwa – poszukiwania kulturowego i gospodarczego *novum* – ze skutecznością i efektywnością. Związek ten – co pokazują wcześniejsze refleksje – nie był w przeszłości oczywisty.

Mannheim omawia dwa wymiary transformacji funkcji pojęcia. Przemiana „immanentna” sprowadza się do modyfikacji znaczenia poprzez osadzenie danej kategorii w nowej siatce analitycznej, migracji pojęcia z jednego systemu myśli do innego. Z kolei metamorfoza na płaszczyźnie „socjologicznej” bierze za podstawę znalezienie dla idei nowego tła społecznego, co z konieczności oznacza zmianę znaczeń nadawanych tej idei przez stanowiących takie tło odbiorców – członków alternatywnych zbiorowości, subkultur i światów społecznych. Czym innym będzie twórczość w tradycji pragmatyzmu społecznego, awangardy artystycznej czy kontrkultury, a czym innym w słowniku współczesnych przemysłów kreatywnych.

Instruktywny, choć bardzo złożony, jest przypadek pragmatyzmu społecznego. Jego wyjściowym założeniem jest skupienie uwagi na aktywności ludzkiej – człowiek to w tej optyce podmiot działający, a nie tylko obiekt ulegający zewnętrznym impulsom i warunkom. „Społeczeństwo było przez pragmatystów społecznych ujmowane w kategoriach działalności jednostek napotykających w kolejnych sytuacjach problemy i rozwiązujących je przez znajdowanie nowych środków adaptacji (rozumianej jako przystosowywanie się aktywne, zdobywanie kontroli nad środowiskiem)”, notował Jerzy Szacki (2002: 591). Pragmatyzm odżegnywał się od różnych wersji determinizmu, odmawiających roli twórczemu działaniu ludzi. W ujęciu takich autorów jak William I. Thomas i Florian Znaniecki (1976, wyd. oryg. 1918–1920) jednostki ludzkie należy uznać za potencjalnie twórcze, przy czym ich twórczy potencjał związany jest z określonymi kompetencjami społecznymi – chęcią działania, przygotowaniem i wprowadzeniem w życie określonego planu. Thomas i Znaniecki – co warto przypomnieć – analizowali studia przypadku, próbując określić warunki działania twórczego w konfrontacji z niesprzyjającym i podlegającym ciągłym zmianom środowiskiem kraju przyjmującego imigrantów. Tu i w rozwijającej się później szkole chicagowskiej zewnętrzne otoczenie było często związane z urbanizmem jako stylem życia. Miejskość i życie w mieście łączyło się z koniecznością egzystowania w rzeczywistości pluralnej, gdzie istnieje wiele formuł zachowań uważanych za prawomocne, a także z konfrontacją z radykalnie różnymi punktami widzenia. Współczesny mieszkaniec środowiska miejskiego miał być skazany na kosmopolityzm, plastyczność od-

najdywania się w różnych środowiskach, czytanie różnych kodów kulturowych i ciągle „przeliczanie perspektyw”. „Kreatywne” podejście dotyczyło też samego procesu badawczego. Przykazaniem pragmatystów było myślenie oparte na dylematach i paradoksach. Rezygnowali oni z opisu rzeczywistości w kategoriach systematycznego projektu, a w samych badaniach stosowali często zasadę wzajemnych oddziaływań i interdyscyplinarnych wpływów. Myśleli dialektycznie, a badania uprawiali w sposób nader nieortodoksyjny.

Wcześniej, pod koniec XIX i na początku XX w., szacunek dla twórczej aktywności człowieka formowały nowoczesne ruchy awangardowe. W tym czasie walczono o indywidualną pozycję artysty i samodzielność nowo kształtujących się stylów estetycznych. Logika oryginalności, zaskoczenia i nowości zaczynała stopniowo wypierać logikę repetycji i przywiązania do tradycyjnych wzorów tworzenia sztuki. Z czasem awangarda zakwestionuje mit wyjątkowości artysty, forsując idee „sztuki oddolnej” i „sztuki dla wszystkich”. W latach 70. ubiegłego wieku wpływową koncepcję przypisującą kreatywny potencjał każdej jednostce narysował zaangażowany społecznie artysta i teoretyk sztuki Joseph Beuys. W jego deklaracjach hasło „każdy artystą!” uzyskało nową wykładnię, łącząc obietnicę emancypacji poprzez twórcze działanie z funkcjami terapeutycznymi i przyrzeczeniem osobistego szczęścia. Beuys prorokował, że w miarę technologicznego postępu ludzkość – a przynajmniej nie mała jej część – uwolni się od przykrego obowiązku pracy i zyska szansę na twórcze zagospodarowanie czasu wolnego. Artysta zakładał, że rozwój kreatywności dałby szansę na prawdziwe

doświadczenie człowieczeństwa, jednostkowe samopoznanie i przezwyciężenie alienacji.

Częścią antykapitalistycznej krytyki artystycznej kreatywność jest już dekadę wcześniej. W ujęciu Luca Boltanskiego i Ève Chiapello (2005) ten rodzaj krytyki oparty był na żądaniu wolności, autentyczności i samostanowienia, promował idee jednostkowej autonomii, domagał się przywrócenia niezakłamanym relacji społecznych i prawa wyboru miejsca, rodzaju i stylu pracy. Głosy charakterystyczne dla krytyki artystycznej rozpaczały nad przeregulowaniem życia prywatnego i zawodowego, sprzeciwiając się jednocześnie standaryzacji, umasowieniu i komodyfikacji świata kultury. Podejrzliwie patrzono na aspiracje i przewidywalne życie mieszczaństwa oraz przekazywane z pokolenia na pokolenie typowe dla tej grupy wartości. Alternatywy upatrywano w formach działań, dla których wzorem był intelektualista lub artysta – ruchu wyobraźni, fizycznej mobilności czy pracy zawodowej oderwanej od czasowej dyscypliny.

Z czasem krytyka artystyczna stała się ofiarą własnego sukcesu, a powstałe z jej inspiracji alternatywne formy życia prywatnego i zawodowego szybko straciły „kontrprowadzeniowy potencjał” (Lorey 2014: 144). Kiedyś dawały nadzieję na wyrażenie choćby częściowego sprzeciwu wobec utartych relacji władzy, obecnie biorą udział w „stwarzaniu” pożytecznych podmiotów, dla których istotnymi wartościami stały się rozwój własny, odpowiedzialność i zawodowa swoboda. Wyrósł z krytyki artystycznej idee wpisują się dziś w oczekiwania dynamicznie ulegającego zmianom rynku pracy, dla którego atrakcyjnym modelem

stał się „wolny zawód” – pracownik mobilny, łatwo adaptujący się do nowych warunków i wykazujący inicjatywę. Niektórzy wskazują wręcz, że żywione przez promotorów nowego ducha kapitalizmu potrzeby – oryginalność czy walka z rutyną – wśród wielu osób wchodzących dopiero na rynek pracy akceptowane są jako podstawowe wartości kultury nowoczesnej (Rañiu 2011: 37). Sukces retoryki opartej na krytyce artystycznej zaowocował bowiem przekonaniem, że kreatywność „zejdzie pod strzechy”, a artysta stanie się nowym wzorem „pracownika przyszłości”.

W kontrze do pragmatyzmu społecznego, awangardy czy kontrkultury podkreślający znaczenie twórczej postawy dyskurs kreatywności można dziś potraktować jako ważny element doktryny neoliberalnej i składnik typowych dla niej technologii władzy. W działaniu tak rozumianej orientacji ujawnia się represywny charakter projektu modernizacyjnego opartego na innowacjonizmie, start-upach i rozwoju nowych technologii. Obok idei przemysłów kreatywnych i ekonomii kultury znajdziemy tu program wsparty na klasycznych hasłach Josepha Schumpetera – twórczej destrukcji, innowacyjnej rencie, gospodarczej witalności i indywidualnych instrukcjach rozwoju. Modne koncepcje nie dostrzegają wszakże, że dyskurs kreatywności stał się dziś jednym z narzędzi pośredniego rządzenia populacją, tym bardziej subtelny, że zezwalającym na „koncesjonowaną transgresyjność” (Drozda 2016: 96) – dystans wobec sposobów zarządzania opartych na technikach dyscyplinarnych i społecznym nadzorze. Deklarując dystans wobec usidlających relacji władzy, kultura kreatywności akcentuje znaczenie wyobraźni,

zmiany i myślenia innowacyjnego, powiązanych dzisiaj z wyrafinowaną formą panowania, którą Nikolas Rose (1999) nazywa „rządzeniem przez wolność”.

Zakończenie

W ciągu około dwustu lat kreatywność przeszła proces „unaturalnienia”, stała się wręcz przyrodzonym atrybutem ludzkiej jednostki. Jak to często bywa w historii idei, ostateczny etap rozumienia jakiegoś pojęcia rodzi pokusę wymazania historycznych i kulturowych warunków jego tworzenia się. Rozbrajając „mit pochodzenia” dyskursu kreatywności, ujawnia się jego skonstruowany charakter. To produkt heterogenicznych inspiracji, czerpiących motywację zarówno ze zdroworozsądkowych założeń, jak i języków teologii, historii sztuki, estetyki czy współczesnych nauk przyrodniczych. Promieniują na nią przekonania ideologiczne i nieuchronne zazwyczaj procesy społeczne, na przykład demokratyzacja kultury i kolejne fazy rozwoju kapitalizmu. Przez lata idea kreatywności grawituje wokół tych samych kategorii, pojęć i tematów – wyobraźni, geniuszu, społecznego reżimu nowości – choć ich znaczenia wciąż ewoluują i bronią się przed petryfikacją.

Dokładna analiza znaczenia idei kreatywności dla „polskiej drogi do postępu” przekracza możliwości tego opracowania (zob. Franczak 2015; 2019). Znajdziemy tu zarówno współczesne naśladownictwo zachodnich dyskursów modernizacyjnych, opartych na instrumentalizacji twórczości i wizji kultury jako zasobu rozwojowego, jak i mniej oczywiste przykłady historyczne uniwersalizujące wiarę w „prostego człowieka” jako źródło odnowy poten-

cji artystycznej. Przykładem może być młodopolska „chłopomania” czy powojenna instrumentalizacja folkloru i odwoływanie się do elementów tradycji chłopskiej. Na poziomie deklaracji decydentów PRL-u kultura ludowa „miała zawierać potężny ładunek autentyczności, spontaniczności, a także narodowej swoistości” (Kordjak 2016: 22–23). Ujmując ten problem szerzej, w kulturze w ogóle widziano dźwignię demokratyzacji i upodmiotowienia „ludu”, w czym wyrażał się specyficzny klimat ówczesnego czasu. Obywatel miał być formowany według racjonalnych pryncypiów definiowanych ideologicznie, ale jednocześnie liczone na drzemiały w społeczeństwie twórczy potencjał. Z odbudową bazy materialnej łączono szansę na udostępnienie klasom ludowym zachowanego i odbudowywanego dorobku kulturalnego. Istotnym wyzwaniem była „emancypacja mas” oraz produktywna sublimacja kulturalnych elementów życia robotniczego i chłopskiego. Część twórczości elit wprost utożsamiono z działalnością produkcyjną. Artyści, definiowani jako „inżynierowie dusz ludzkich”, mieli nie tylko tworzyć więź z masami, ale też odpowiadać za wzrost mocy wytwórczych tych mas. Zresztą związek ten przedstawiano jako synergiczny – świat pracy miał harmonijnie współdziałać z nowymi elitami. Taka idea zakładała zniesienie rozdziału między pełniącą wcześniej rolę hegemonu kulturą klasy uprzywilejowanej (którą pod nieobecność ziemiaństwa reprezentowała teraz inteligencja) a emancypującą się kulturą szerokich rzesz ludowych.

Odwołujący się do optymalizacji kreatywności dyskurs rozwojowy ma w dużym stopniu – podobnie jak inne formułowane po 1989 roku narracje transformacyjne – charakter imitacyjny. Co

ważne, nie jest to wyłącznie przypadek Europy Środkowo-Wschodniej. Współczesne znaczenie kreatywności, mimo omawianych wyżej korzeni w tradycji kontynentalnej Europy, jest w zasadzie desantem ze Stanów Zjednoczonych z lat 40. i 50. ubiegłego wieku (Bröckling 2004: 141). Amerykański import za sprawą języka powojennej psychologii i raportów instytutów badawczych pracujących na rzecz wielkiego przemysłu usunął w dużym stopniu w cień wcześniejsze europejskie znaczenia twórczości i dostarczył nowych kulturowych ram do rozumienia projektów łączących kulturę z gospodarką. Odpowiedzialne za jego realizację elity w Paryżu, Londynie czy Warszawie działały w sposób reaktywny i naśladowczy, instrumentalizując lokalne tradycje, a jednocześnie próbując przyswoić zewnętrzne impulsy rozwojowe. Marzeniem była zazwyczaj własna „Krzemowa Dolina”, nowe San Francisco albo przynajmniej politechnika na miarę słynnego MIT.

W ostatnich latach w Polsce opinia o kreatywności jako źródle społecznych profitów rozpowszechniła się wśród polityków, przedsiębiorców i w dyskursie eksperckim. Duże znaczenie miał Kongres Kultury z roku 2009 i wybrzmiało wtedy przekonanie, że kultura znajduje się w centrum nowego projektu modernizacyjnego. Z czasem wyobrażenie o doniosłej roli kultury w projekcie społecznego rozwoju uległo daleko idącej popularyzacji, stało się niemalże zasobem zdrowego rozsądku elit, wyrażanym przez przedstawicieli „nowej klasy kreatywnej” w dyskursie naukowym i opiniotwórczych mediach. Zaadaptowany w Polsce w ostatnich latach język polityki kultury i przemysłów kreatywnych jako czynnika wzrostu gospodarczego obecny był

między innymi w dyskusjach o Europejskich Stolicach Kultury, dyskursie „dotacyjnym” i kulturze grantowej, łączącej działania organizacyjne placówek kulturalnych ze strategicznymi politykami publicznymi państwa. Głos ten odnajdziemy także w zabiegach promocyjnych prestiżowych instytucji, np. Instytutu Adama Mickiewicza, Narodowego Centrum Kultury (program i seria wydawnicza „Kultura się liczy!”), Instytutów Polskich i innych placówek podległych Ministerstwu Spraw Zagranicznych czy Polskiej Fundacji Narodowej. Uwiedzenie retoryką kreatywności idzie w poprzek deklaracji światopoglądowych, paradoksalnie, wiele celów stawianych przed twórczością pozostaje wspólne liberałom i konserwatystom.

Pleniący się dzisiaj dyskurs kreatywności infekuje zarówno praktyki zarządcze, jak i instytucje wychowawcze czy edukacyjne, które w dłuższej perspektywie służą produkcji powszechnie akceptowanych form wiedzy. Dyskurs ten stał się niejawnym narzędziem kontroli – przymus twórczości jest dziś formą reżimu, w ramach którego współczesny *homo creativus* zostaje zobowiązany do efektywności, rządzenia sobą, i „dobrego prowadzenia się” w niestabilnych warunkach późnego kapitalizmu. Wpisując się w prawomocny sposób rozumienia „bycia twórczym” czy odpowiadając na wymóg „uelastycznienia” życia zawodowego na wzór wolnych zawodów, pracownicy przemysłów kreatywnych – oraz naśladujący ich członkowie innych definiowanych jako kreatywne branż – odtwarzają pożądane tendencje, a nie je kontestują. „Zarządzanie, przebrane w język twórczości, jest nowym rock and rollem”, jak w publicystycznym skrócie ocenia ten fenomen Chris Bilton (2010: 75).

Bibliografia

- Adorno Theodor W., Horkheimer Max (1994) *Dialektyka oświecenia*. Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Bilton Chris (2010) *Polityka kreatywności*. Przełożyła Sandra Jacobson [w:] Andrzej Gwóźdź, red., *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 64–78.
- Boltanski Luc, Chiapello Ève (2005) *The New Spirit of Capitalism*. London, New York: Verso.
- Bröckling Ulrich (2004) *Kreativität* [w:] Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke, hrsg., *Glossar der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 139–144.
- Czyżewski Marek (2013) *Socjologia interpretatywna i metoda biograficzna: przemiana funkcji, antyesencjalistyczne wątpliwości oraz sprawa krytyki*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, tom 9, nr 4, s. 14–27.
- Drozda Jacek (2016) *Rerum Novarum. Innowacyjność jako narzędzie dyskursywnej ofensywy neoliberalizmu* [w:] Wojciech Józef Burszta, Piotr Jezierski, Michał Rauszer, red., *Zwodnicze imaginarium. Antropologia neoliberalizmu*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, s. 77–111.
- Elias Norbert (2006) *Mozart. Portret geniusza*. Przełożył Bogdan Baran. Warszawa: W.A.B.
- Engell James (1981) *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Florida Richard (2010) *Narodziny klasy kreatywnej*. Przełożyli: Tomasz Krzyżanowski, Michał Penkala. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Foucault Michel (2002) *Porządek dyskursu*. Przełożył Michał Kozłowski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Foucault Michel (2011) *Narodziny biopolityki*. Przełożył Michał Herer. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Franczak Karol (2015) *Kultura jako źródło zysku? Etos kreatywności i współczesny dyskurs modernizacyjny*. „Przegląd Socjologiczny”, nr 2, s. 89–112.
- Franczak Karol (2019) *The Democratization of Creativity in the Age of Knowledge Economy*. „Societas/Communitas” [w druku].
- Kania Marta Matylda (2013) *Ludologia z wyobraźnią, czyli Coleridge w bezkresnym lesie* [w:] Emilia Januszek, Marcin Jarzabek, Maria Kobielska, red., *Twórca – dzieło – badacz. Między dyscyplinami humanistyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 59–69.
- Kordjak Joanna (2016) *Polska – kraj folkloru?* [w:] Joanna Kordjak, red., *Polska – kraj folkloru?*. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, s. 11–40.
- Koselleck Reinhart (2009) *Historia pojęć i pojęcia historii* [w:] tegoż, *Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Leadbeater Charles (1999) *Living on Thin Air. The New Economy*. Londyn: Viking/Penguin.
- Lorey Isabell (2014) *Urządzenie i samoprekaryzacja. O normalizacji wytwórców kultury*. „Praktyka Teoretyczna”, nr 4(14), s. 133–152.
- Mannheim Karl (1964) *Das Problem einer Soziologie des Wissens (1925)* [w:] Kurt H. Wolff, hrsg., *Wissenssoziologie*. Berlin: Luchterhand, s. 308–387.
- Nelson Camilla (2010a) *The Invention of Creativity. The Emergence of a Discourse*. „Cultural Studies Review”, vol. 16, no. 2, s. 49–74.
- Nelson Camilla (2010b) *Creativity and Contemporary Value*. Paper presented at the Australian Association of Writing Programs’ 15th annual conference: Strange Bedfellows of Perfect Partners – The role of literary studies in creative writing programs, s. 1–20.
- Nelson Camilla (2014) *The Creative Child: Constructing Creativity Through Early Childhood Education in Modern America*. „Knowledge Cultures”, no. 2(3), s. 29–50.

Nelson Camilla (2016) *Discourses of creativity* [In:] Rodney H. Jones, eds., *The Routledge Handbook of Language and Creativity*. New York: Routledge, s. 170–187.

Nowicka Magdalena (2016) *O użyteczności kategorii dyspozytywu w badaniach społecznych*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 12, nr 1, s. 170–191.

Pope Rob (2005) *Creativity: History, Theory, Practice*. London: Routledge.

Rańtu Dan Eugen (2011) *Artistic Critique and Creativity: How Do Artists Play in the Social Change?*. „Studia Ubb. Philosophia”, vol. 3(56), s. 27–49.

Raunig Gerald (2014) *Przemysły kreatywne jako masowe oszustwo*. „Praktyka Teoretyczna”, nr 4(14), s. 153–167.

Reckwitz Andreas (2017) *Odkrycie kreatywności. O procesie społecznej estetyzacji*. Przełożyły Katarzyna Kończal, Zofia Sucharska. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Rose Nikolas (1999) *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Szacki Jerzy (2002) *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Williams Raymond (2015) *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.

Thomas William Isaac, Znaniecki Florian (1976) *Chłop polski w Europie i Ameryce*, t. 1–5, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Tatarkiewicz Władysław (2008) *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Zawadzka Anna (2011) *Przymus kreatywności* [w:] Jan Sowa, red., *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, s. 227–237.

Cytowanie

Franczak Karol (2018) *Od creatio ex nihilo do Cool Britannia. Ku źródłom dyskursu kreatywności*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 14, nr 4, s. 104–125 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: <www.przegladsocjologiijakosciowej.org>. DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/1733-8069.14.4.06>.

From *creatio ex nihilo* to *Cool Britannia*. Towards the Sources of the Discourse of Creativity

Abstract: The aim of the article is to analyse the “myth of origin” of the contemporary discourse of creativity and to reveal its constructed character. A sceptical look at the seemingly linear transformation of a popular idea reveals not only discontinuity and numerous ruptures in the process of changing the ways of understanding the concept, but also the unintended functions of contemporary explanations of the genesis of creativity. Analysis of ways of thematizing creativity in religious, artistic, philosophical and scientific discourse serves to answer the question, how creativity has become a core of the modernization narrative tied with the categories of innovation, creative industries, cultural economics and creative cities.

Keywords: creativity, creation, creative industries, discourse, dispositif, history of ideas, transformation of concepts, democratization of culture, modernization