

Bogna J. Gladden-Obidzińska

Być albo nie być inspiracji – o modalnościach natchnienia, między pojęciem a zjawiskiem*

I. „Inspiracja” – termin i pojęcie

Na wstępie konieczne jest wyjaśnienie odnoszące się do specyfiki języka polskiego, w którym możliwe jest takie, a nie inne sformułowanie tematu niniejszego szkicu. Powyższy tytuł jest bowiem wynikiem dość problematycznego kompromisu terminologicznego, spowodowanego nieprzystawalnością polszczyzny i języków zachodnich, szczególnie romańskich, a zatem również angielskiego¹. W językach romańskich funkcjonuje generalnie jedno pojęcie – o wspólnym łacińskim źródłosłowie *inspiratio* oznaczającym rdzennie „wdychanie”, również fizyczne „wdychanie powietrza”, występujące w parze z drugim terminem, *expiratio*, oznaczającym „wydychanie”, także „wydychanie powietrza”. Oczywiście, powyższe dwa pierwotne znaczenia funkcjonują nadal na gruncie medycyny i badacze układu krążeniowo-oddechowego posługują się nimi nieustannie. Jak pamiętamy, w połowie ubiegłego stulecia posłużyły one wraz z bogactwem sensu biologicznego w fenomenologii francuskiej do opisu ludzkich procesów poznawczych i ich źródeł, zapośredniczonych w pierwotnej percepcyjnej wymianie podmiotu z otoczeniem, pośrednio odnosząc się do twórczości artystycznej².

* Praca powstała w ramach grantu Fuga NCN UMO-2012/04/S/HS1/00485.

1 W języku niemieckim, na przykład, odpowiednik słowa „inspiracja” – „Eingebung” – ma swój źródłosłów w czasowniku „podawać” – „eingegeben” – zatem, dosłownie tłumaczony oznaczałby „podawanie”, „udzielanie” [czegoś]. W starożytnej grece funkcjonowały z kolei pojęcia „katechestchai”, pochodzące od „katechô”, oznaczające „trzymać mocno”, „pochwycić”, „porwać”, „wziąć w posiadanie”, odpowiednikiem jego byłby polski przymiotnik „zachwycony”, „ujęty”, „porwany”; lub „entheos” – dosł. „pefen boga”, od którego pochodzi pojęcie „enthusiasmos”, czyli boski zachwyt, natchnienie mistyczne. Ich bliższym odpowiednikiem w języku niemieckim i angielskim jest czasownik „to beghast” (niem. „begeistern”) od którego pochodzi następnie przymiotnik „beghost” oznaczający „oczarowany”, „ośniony”, „ujęty”, „uręczony”, „zauroczony” itp., jest on jednak używany dość rzadko. Przyjrzymy się tym pojęciom w dalszym ciągu pracy, gdzie będą stanowiły przedmiot rozważań w kontekście klasycznych ujęć problemu.

2 Fenomenologia M. Merleau-Ponty’ego jest dziś omówiona na tyle szeroko, wieloaspektowo i dogłębnie, że nie sposób tutaj przytoczyć nawet najważniejszych opracowań w sposób wyczerpujący. Odnosimy się tu przede wszystkim do późnych prac Merleau-Ponty’ego, szczególnie do eseju *L’oeil et l’esprit* z 1964 r. (por. M. Merleau-Ponty, *L’oeil et l’esprit*, Les Éditions Gallimard, Paris 1964) będącego rozwinięciem badań autora poświęconych wywiedzeniu umysłu z ciała, jego ruchu i relacji przestrzennych opisanych m.in. w „Le Monde Perçu”, w: *Phénoménologie de la perception* z 1945 r. (por. *Phénoménologie de la perception*, Mayenne: nrf Librairie Gallimard, 1965, ss. 235 i n.).

Język polski, jak w wielu innych przypadkach, przyswoił słowo łacińskie, zachowując przy tym pojęcie o źródłostwie słowiańskim „tchnienie”. „Natchnąć” ma znaczenie pokrewne czasownikowi „-spirare” (i tu, i tu chodzi o „dech”), przy czym zakłada szczególną zewnętrzność źródła owego „tchnienia” i znaczną bierność podmiotu doznającego „natchnienia”. Podmiot natchniony jest, z samego etymologicznego punktu widzenia, trochę jak balon wymagający nie tylko napełnienia czymś obcym, ale i p r z e z coś obcego, przez pewien czynnik, *agent*. „Inspiracja” natomiast, nawet jako pojęcie biologiczne, oznacza aktywność dokonywaną „od wewnątrz” podmiotu „inspirującego” w sensie „oddychającego”, lub „inspirującego się” – czymś zewnętrznym – powiedzielibyśmy, samodzielnie, jak organizm za pomocą mięśni.

Pojęcie „natchnienia” jest w tym sensie bliższe terminowi greckiemu „entheos” znaczącemu: „pefen boga”, niedosłownie: „nawiedzony”, „uduchowiony”, „opętany duchem”, „natchniony duchem”³. „Natchnienie” łączy się także w polszczyźnie dosyć ściśle z kontekstem religijnym, z całym zasobem terminów odnoszących się do „tchnienia” Ducha Świętego bądź „tchnienia” w kogoś życia itp. W językach romańskich te wszystkie konteksty obejmuje sobą termin „inspiracja”, służąc, na przykład, studiom teologicznym nad autentycznością tekstów Biblijnych jako „natchnionych” przez Ducha Świętego w sensie „pisanych” przez Ducha Świętego posługującego się jedynie pisarzem jako swoistym narzędziem.

Termin „inspiration” używany w wymienionych dziedzinach byłby jednak wypaczony przez polski odpowiednik „inspiracja”. Jest tak ponieważ, co wcale nie oczywiste, polszczyzna w użyciu zarówno potocznym, jak i naukowym, każdemu z omawianych terminów (tj. „inspiracja” i „natchnienie”) przypisała znaczenie wynikające ściśle z jego etymologii. „Inspirować się” bądź nawet w gramatycznej formie biernej „być zainspirowanym” oznacza więc przede wszystkim aktywny stosunek człowieka do pewnego zjawiska, które służy jako bodziec do własnych poszukiwań, własnego działania, najczęściej twórczego, a zarazem w dość ograniczonym (luźnym) stopniu związanego z danym „inspirującym” zjawiskiem. To, co robimy „zainspirowani” jakimś przedmiotem, utworem, elementem natury itp. nie jest naśladowcze ani koniecznie podobne do źródła bodźca. Wręcz odwrotnie, „zainspirować się” oznacza właśnie stworzenie czegoś własnego, odmiennego, odrębnego od „pierwowzoru”, jedynie „startującego” od przedmiotu inspiracji. Niniejsze znaczenie jest do tego stopnia przeciwstawiane „podążaniu za” przykładem inspirującego zjawiska we własnej działalności, że służy jako kategoria w przepisach prawa autorskiego dla ustalenia, kiedy dzieło jest, a kiedy nie jest plagiatem⁴. Otóż, nie jest plagiatem to, co jest „inspirowane” czymś dziełem, czyli zawiera w swojej formie odpowiednio niewiele elementów „pierwowzoru”. Podobne użycie występuje również na Zachodzie (czego przykładem może być głośna obrona wobec zarzutu o plagiat

3 Cf. *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*, <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljs/#e-id=36662&context=lsj&action=hw-list-click>, s. 566.

4 Polskie prawo rozróżnia między dziełem „inspirowanym”, „dziełem zależnym” i „plagiatem”, gdzie to drugie jest stworzone za zgodą autora pierwowzoru. Por. J. M. Doliński, „Utwór inspirowany w prawie autorskim”, *Zeszyty Naukowe UJ*, 2011/4, ss. 5-21. Por. także <http://sztukaprawa.com/inspiracja-w-prawie-autorskim>.

lana McEwana, autora powieści *Atonement*, na łamach dziennika „The Guardian”, gdzie ów w samym tytule przeciwstawia „inspirację” plagiatowi⁵). Tak rozumiana „inspiracja” jest konceptem bardziej zbliżonym do pareysonowskiego pojęcia „lo spunto”, czyli impuls lub *im-puls*⁶ (nie zaś do pojęcia pochodzącego od greckiej *manii*, które ustanowiło kanon dla sztuki, o czym dalej).

Znaczenie słowa „natchnienie” w języku polskim oddaje treść problemu, który będzie rozważany w niniejszej pracy, czyli synonim „twórczej weny”, „muzy”, „objawienia”, „dyktatu”, „nadania z góry” (lub „inspiracji” w jej szerszym niż polski, wielowymiarowym sensie). Z powodu silnego zakorzenienia historycznego omawianego zagadnienia w kulturze europejskiej, gdzie funkcjonuje ono pod źródłową łacińską postacią słowa „inspiracja”, w dalszym ciągu wywodu posługujemy się jednakże oboma pojęciami wymiennie, nie tyle pomijając, ile włączając, jako jeden z wielu aspektów problemu, przytoczone wyżej potoczne (wąskie) znaczenie słowa „inspiracja” w polszczyźnie.

II. Inspiracja – zjawisko

W ostatnich dekadach, a właściwie w całym niemal ostatnim stuleciu, niewiele miejsca poświęcono problemowi inspiracji artystycznej na gruncie filozofii w odniesieniu do twórczości lub w pracach *stricte* estetycznych. Owszem, pojawia się on w manifestach artystycznych, szczególnie pierwszej połowy ubiegłego wieku, jednak w niewielkim stopniu w dyskursie filozoficznym⁷. Problem natchnienia w sztuce rozważany był ostatnio i nadal jest raczej w kontekstach historycznych, przede wszystkim przy okazji odniesień do poglądów estetycznych myślicieli starożytnych lub ich krytyków⁸, a także nie wprost, jako pewien aspekt zaangażowania poznawczego lub życiowego artysty⁹.

5 Cf. I. McEwan, „An inspiration, yes. Did I copy from another author? No”, *The Guardian*, Monday, 27 November 2006.

6 Por. K. Kasia, *Rzemiosło formowania, Luigiego Pareysona estetyka formatywności*, Universitas, Kraków 2008, s. 68 i n.

7 Wyjątkami mogą być podbudowane filozoficznie wykłady niektórych artystów z początku wieku, jak np. Stanisława Ignacego Witkiewicza teoria formy, choć w treści swej przeciwstawna tradycyjnym ujęciom „inspiracji”. Z drugiej strony do natchnienia boskiego wywodzonego z nieświadomości indywidualnej lub archetypicznej nawiązywały prace surrealistów, nie odegrały one jednakże takiej roli w kulturze, jak prace klasyków. Przykładem może być, nieco humorystyczny w formie, rodzaj manifestu Salvadora Dalego, zawarty w: tegoż, *Jurnal d'un genie*, Gallimard, Paris 1994, lub też manifesty artystyczne DADA (por. Ștefan-Sebastian Maftעי, „Cosmopolitanism and Creativity in the Romanian Avant-Garde: The First Two Years of the Contimporanul Movement (1922-1923)”, *Sztuka i Filozofia*, 45-2014, ss. 90 i n.). Jednym z ważniejszych manifestów tego typu tamtego czasu był niewątpliwie esej Wassilija Kandinskiego *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei* z 1911 r., do którego nawiążemy dalej.

8 Jedyne całościowe, a przy tym zarówno bogate w źródłowy materiał artystyczny, jak i dogłębne pod względem obranej metody (w swojej analizie hermeneutycznej autor posługuje się figurą Bachusa z rzeźby Michała Anioła, jej mitycznymi źródłami znaczeniowymi w starożytności oraz przekształceniami w kulturze po-renesansowej) opracowanie tematu w kontekście kultury zachodu odnoszące się również do dwudziestego wieku i przemian, jakie nastąpiły w teoriach sztuki, szczególnie w jego drugiej połowie proponuje John F. Moffit w swojej: *Inspiration: Bacchus and the Cultural History of a Creation Myth*, Brill, Leiden/Boston 2005. Praca ta jest jednak także ujęciem historycznym zjawiska, nie proponuje odrębnej teorii inspiracji artystycznej.

9 Np. Arnold Berleant i szerszy nurt estetyków związanych z pragmatyzmem i somaestetyką, a także autor źródłowych dla nich tekstów, John Dewey, którego interesował znacznie bardziej problem

Znamiennym jest natomiast, że pojęcie *inspiracji* funkcjonuje z powodzeniem na gruncie pedagogiki, gdzie oznacza ono stymulację (głównie dzieci, ale i dorosłych, a nawet starszych) do odkrywania, ćwiczenia i rozwijania własnych zainteresowań poznawczych i twórczych pasji. Stosuje się omawiane pojęcie również w psychologii w zakresie procesów samorozwoju osobowości (niekoniecznie, a nawet rzadko związanego z twórczością artystyczną). Przede wszystkim jednak analizowane jest ono w rozmaitych poradnikach z dziedziny HR (*human resources*) i doradztwa personalnego lub grupowego (*coachingu*), dotyczących psychotechnik w stymulacji wydajności i tak zwanej „kreatywności” pracowników, głównie wielkich korporacji. Uczeni są oni „autoinspiracji” oraz wzajemnej „inspiracji” do rozwijania umiejętności twórczego rozwiązywania problemów oraz przewyższania słabości osobowościowych, wypalenia zawodowego i braku pomysłów. W wymienionych kontekstach „inspiracja” jest rozważana jako mechanizm psychologiczny, który niemal można utożsamić z „motywacją” i umiejętnościami wieloaspektowego podejścia do zadań¹⁰.

Z filozoficznego punktu widzenia ujęcie sytuujące „inspirację” w roli zjawiska z dziedziny relacji międzyludzkich interesujące jest przede wszystkim dla etyki i socjologii sztuki. Nie jest to jednak pojęcie homonimiczne i pod pewnymi względami, nie wprost, zawiera także elementy bądź echa znaczeniowe pojęcia „natchnienie” istotnego dla estetyki, filozofii sztuki czy epistemologii. Dlatego, w dalszym ciągu niniejszych rozważań, wprost lub nie wprost, rozważane będą także wybrane psychologiczne aspekty inspiracji¹¹.

III. „Natchnienie” jako problem filozoficzny

W kontekście filozoficznym przede wszystkim należy zastanowić się, z jednej strony, czy i w jakim wymiarze zjawisko „natchnienia” może być przedmiotem namysłu filozoficznego *per se*, to znaczy w oderwaniu od złożonego kontekstu, w jakim funkcjonuje ono od ponad dwóch tysięcy w kulturze umysłowej – i materialnej – Zachodu. W tym celu spróbujemy wyodrębnić możliwe uniwersalne znaczenie *inspiracji*. To znaczenie opisujemy w rozpięciu na trzy typy modalne odnoszące się do relacji między artystą a jego inspirującym źródłem. Na tej bazie można rozważać, w jaki sposób dzieje omawianego pojęcia – lub, przynajmniej w pewnych okresach, dzieje nie tylko *pojęcia*, ale również *zjawiska* „natchnienie”, należącego do świata sztuki – sytuują się w wyodrębnionym pozahistorycznym, filozoficznym planie funkcjonowania „inspiracji”.

przydatności dydaktycznej i społecznej twórczości, jako formy kształtowania ludzi i formy życia w ogóle, niż kwestie filozoficzne związane z pochodzeniem sztuki.

¹⁰ Typową pracą z omawianego zakresu jest, oślawiona m.in. przez *New York Times*, książka dr. Wayne'a W. Dyera pt. *Inspiration. Your Ultimate Calling*, wydana przez Hay House w 2007 r. na wszystkich kontynentach, włączając Australię, Indie i Afrykę (RPA). Por. http://books.google.pl/books?id=d5aN0Pd-61JEC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

¹¹ Pareyson, pisząc o sztuce jako o „czystej formatywności”, odnosi myślenie estetyczne do etycznego. Motywacja do tworzenia (*lo spunto*, impuls) jest tu najwyższym typem etyki obowiązku, przy czym sam autor nie utożsamia tego momentu motywacji z „inspiracją”.

Przyjmujemy powyższą metodę (a nie odwrotnie, jak by można oczekiwać od monograficznego szkicu poświęconego rozwojowi pewnej figury lub mechanizmu kulturowego) z jednego ważnego powodu. Ponieważ na przestrzeni dziejów i w poprzek dziedzin, których pojęcie/zjawisko natchnienia dotyczy, ujmowane i rozumiane było/jest ono w niezwykle rozmyty sposób, zazwyczaj pozostając terminem niesamodzielnym i pomocniczym dla niemal wszystkich kluczowych elementów zjawisk i problemów – najogólniej nazwijmy je – estetycznych¹², jak twórczość (*poiesis*), sztuka (*techne*), geniusz, smak, akt twórczy, emocja estetyczna, formowanie, medium, styl, świadomość artystyczna, performatywność, aspekty kognitywne i metafizyczne sztuki, symbolizacja, rola społeczna sztuki, mecenas itp.¹³, to potrzebny jest pewien niezmienny, nawet jeśli do pewnego stopnia arbitralny, punkt odniesienia dla użycia omawianego pojęcia w celu dalszego jego badania w kontekście obecności lub nieobecności „natchnienia” w określonych zakresach albo dziedzinach ludzkiej twórczości.

Ów punkt odniesienia musi być pojęciem uniwersalnym, a zatem niekoniecznie faktycznie przez kogoś wyznawanym lub stosowanym, i nie może być przywiązany do konkretnego historycznego rozumienia twórczości lub estetyczności. Z drugiej strony nie może on jednakże być abstrakcyjny, ale potencjalnie obecny w zjawiskach związanych z twórczością. Takiego „czystego” rozumienia mechanizmu, jakim jest inspirowanie, na potrzeby niniejszej pracy dostarczy analiza statusu dzieła „inspirowanego”, powstałego pod wpływem pewnego zewnętrznego „natchnienia” wobec możliwości istnienia dzieła „nieinspirowanego”, powstałego w izolacji od jakichkolwiek czynników nieobecnych w nim jako efekcie działania twórczego. Ta opozycja zostanie zatem omówiona celem ustalenia relatywnie uniwersalnego pojęcia „natchnienia”.

Omówiony w ten sposób model może być użyteczny na przykład dla badania statusu, roli i postaci *inspiracji* w kontekście kultury drugiej połowy dwudziestego

12 John F. Moffit idzie nawet dalej i określa pojęcie „inspiracji” kulturowym konstruktem: „One also needs briefly to put *Inspiration* within a global semantic perspective. Considered properly as an essentially invisible but wholly culture-specific artifact, *Inspiration* is a made-up term, a buzz-word, another shibboleth. Currently (2004 CE), other significant culturespecific emotional triggers – with each having its own shifting historical evaluations (and all largely slippery) – include such familiar value-ridden curios as: Aesthetics, Alienation (for artists), Artistry (acceptable versus unacceptable), Authenticity (likewise all that is considered „Un-authentic”), Bad (the), Beauty (and relative degrees of), Canon (the), Celebrity (*la Fama*), [...] Creationism, Creativity, Culture („proper”), Democracy (acceptable degrees of), Devil (the), Education („proper”), the Ego and/or Id, Enlightenment (degrees of), Error (degrees of), [...] Status (Social), Self-Expression (and rights to), Style („proper” versus „improper”), Taste (Good versus Bad; basically, mine versus yours), Terrorists, Time, Truth, Ugliness (and relative degrees of), Value (of anything or anybody), Vice, Virtue, Wisdom (versus Ignorance), and so forth. According to reigning post-modernist academic terminology, these phenomena are to be addressed as „cultural constructions”. While we may suppose that someone could, or already did, provide us with an iconological study of each of these prestigious (but nonetheless mostly imagined) cultural entities, oddly *Inspiration* remains as yet without a comprehensive biographer”, tenże, dz. cyt. ss. 3-4.

13 Prominentni w dwudziestym wieku myśliciele różnie lokowali podobne rozmyte znaczenia – by wymienić najważniejsze przykłady: w estetyce C. Bella problem skupiał się na kwestii oddzielenia u artysty użyłtararno-egzystencjalnego od czysto estetycznego nastawienia do rzeczywistości; C. Greenberg widział źródło twórczości w materii dzieła budującej przyszłą formę; W. Tatarkiewicz widział zagadnienie w oddziaływaniu piękna, dla wspomnianego wyżej L. Pareysona był to problem impulsu twórczego (*lo spunto*) wywołującego formę, dla Merleau-Ponty’ego zagadnienie cielesnej konstrukcji świadomości i tak dalej.

wieku i współczesnych nam obecnie procesów kształtujących świat sztuki, czy szerzej, twórczości¹⁴.

1. Jak filozofia może pytać o inspirację?

Jako pojęcie z zakresu teorii sztuki określające pewien rodzaj źródła twórczości „inspiracja” sugeruje, że dzieło powstałe z działania będącego pod jej wpływem nie jest dziełem wyłącznie na podstawie tego, że ktoś (lub coś) je stworzył (dzieło ← działać, *to ergon*), ale mówi nam o nim coś więcej. Wprowadzenie (lub też rozpoznanie) na gruncie sztuki elementu *inspiracji* implikuje dwie rzeczy: po pierwsze, że dzieło jest w swojej istocie również wynikiem oddziaływania czegoś *innego* niż to, czym ono samo jest – że jest heterogeniczne. Odniesienie to może mieć kilka wspomnianych wcześniej form modalnych, co rozwiemy dalej. Po drugie, mówiąc o „natchnieniu” uzasadniającym powstanie dzieła, ujawnia się tym samym, że pochodzenie pracy przekracza także samego jej twórcę – nie on jest ostatecznym źródłem dzieła, ale pośrednikiem względem czegoś jeszcze bardziej zewnętrznego – „inspiracja” inspiruje przecież twórcę, a nie bezpośrednio dzieło¹⁵.

Pierwsze spostrzeżenie sygnalizuje, że chcąc nie chcąc, analizując twórczość od strony natchnienia jej autora, poruszamy się w obrębie pewnej ontologii znaku. Uznajmy na razie niedookreślenie statusu semantycznego znaku, ponieważ dla analizy dzieła na podstawowym poziomie nie ma przesłanek, by związek między tym, co inspiruje, a dziełem traktować jako intencjonalny lub symboliczny, także w sensie rekonstruowanym przez Gadamera¹⁶. To, co inspiruje artystę może w ogóle nie uczestniczyć w końcowej postaci i wymowie dzieła jako obecne, jak w symbolu, lub jako „wstecznie” czytelne, jak w alegorii. Niekoniecznie mamy tu więc do czynienia z „językiem” czy nawet „systemem komunikacji”¹⁷. Być może „znak”, jakim jest dzieło „inspirowane”, posiada wyłącznie status śladu (który dla odbiorcy/ów może, ale nie musi, stać się tropem)¹⁸. Jeśli tak jest, to możemy uznać, że jego ontologia jako znaku ogranicza się do relacji „zstępującej”, czyli generatywnej (w czym można dostrzec analogię na przykład do metafizyki

14 Szczególnie istotnym jest szukanie spójnego sensu dla omawianego pojęcia wobec procesu poszukiwań definicji (lub choćby spójnej teorii) *sztuki*, postulowanej jako swoista dziedzina ludzkiej aktywności w sensie diachronicznym, będącego w centrum uwagi większości współczesnych środowisk estetyków filozofujących (od George Dickiego, Artura Danto i Noëla Carrola, poprzez Jerrolda Levinsona, Berysa Gauta i Denisa Duttona, po Nicka Zangwilla), co miało wyraz m.in. już w temacie słynnej sesji podczas VII Światowego Kongresu Estetyki w Bukareszcie w 1972 r.: „Contemporary Art: the Death of Art?”. Por. także N. Carroll (red.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison 2000.

15 Por. analiza momentu łączącego szczególnie doświadczenia estetycznego i *iluminację* dzieła przez artystę proponowana przez José Miranda Justo, „Singularity, Universality and Inspiration in their Relation to Artistic Creation”, *Sztuka i Filozofia*, 45/2014, ss. 37-40.

16 Mamy na myśli zarówno uniwersalny sens symbolu rozwinięty w eseju Hansa-Georga Gadamera „Aktualność piękna” z 1974 r., nie natomiast historycznie zmieniający się sens pojęcia symbol w odróżnieniu od alegorii, zrekonstruowany przez Gadamera w artykule „Symbol i alegoria” z tomu *Umanesimo e simbolismo*, Istituto di Studi Filosofici Archivio di filosofia, Padova 1958.

17 Dzieło jako „śląd” inspiracji nie jest zatem znakiem w sensie Peirce’owskim, ponieważ niekoniecznie posiada element wspólny z tym, co inspirowało element naprowadzający, komunikujący. Por. Ch. S. Peirce, „On the Nature of Signs”, w: *Peirce on Signs: Writings on Semiotics*, J. Hoopes (red.), The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1991, ss. 141 i n.

18 Por. A. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, WFIS UW, Warszawa 1999, s. 161.

neoplatonickiej), podczas gdy relacja „wstępująca” nie byłaby nawet relacją epistemologiczną, a na pewno nie ontologiczną (co znacznie odróżniałoby tę wizję od post-pitagoreizmu i neoplatonizmu – gdzie, jak wiadomo, przedmioty estetyczne, ze względu na zawartość pewnego stopnia porządku lub piękna, stanowią znaki umożliwiające poznanie jego źródła i stopień z nim¹⁹).

Ustalenie charakteru omawianej relacji może być pomocne w prześledzeniu drugiego z wymienionych zagadnień – roli artysty jako pośrednika i jednocześnie twórcy, co z kolei umożliwi prześledzenie potencjalnych innych form natchnienia, niż tradycyjnie (którymi bywały: Muza, natchnienie mistyczne, studia kosmologiczne, miłość itp.) obecnych w kulturze współczesnej w odpowiednio odmienionej postaci.

2. Modalności inspiracji

Przejdźmy do wspomnianych wyżej form modalnych odniesień dzieła do owego „czegoś innego”, co stanowiło natchnienie artysty. Abstrahując od koncepcji historycznych, można wyróżnić trojaki rodzaj modelu dla tej relacji:

Pierwszym byłoby rozumienie „natchnienia” jako pewnej siły lub władzy (na przykład wolitywnej lub perswazyjnej), która zmusza twórcę do takiego, a nie innego działania według konkretnego konceptu. Byłby to rodzaj „zamówienia” lub „zlecenia” połączonego ze szczegółowym *mode d’emploi* czy też ubezwłasnowolnienia lub wykorzystania talentu twórcy do celów danej mocy (jednostkowej, grupowej lub nieosobowej – jak instytucja, aparat organizacyjny, potencjał kulturowy i struktura prawna, a nawet ideologia lub sama konkretna idea o nacechowaniu perswazyjnym²⁰). W tym modelu pojawia się, jako główna cecha wyróżniająca, konieczność przyjęcia przez twórcę takich, a nie innych założeń dla powstającego dzieła przy jednoczesnym braku jasnego udostępnienia wizji dzieła (artysta nie wie, co w wyniku jego działania powstanie, zna jedynie kolejne wskazówki „źródła” dotyczące tego, jak ma działać). Ta pierwsza cecha jest uwarunkowana drugą i odwrotnie – nieznaną celowi wymaga bezwarunkowego posłuszeństwa dyktatowi inspirującej siły w doborze metod i środków stworzenia dzieła; siła warunkująca tworzenie, aby utrzymać twórcę w swej władzy, musi utrzymywać go w niewiedzy, nieświadomości celu dążenia. Mamy tu więc do czynienia z mechanizmem, gdzie uświadomiona jest przez twórcę obcość perswazji, natomiast nieznaną jest mu cel i sposób jego osiągnięcia, ujawniany na bieżąco przez prowadzącą siłę sprawczą.

Drugim modelem może być **d o w o l n o ś ć w p ł y w u , p r z y p a d k o w o ś ć** lub **pozbawiona perswazyjności faktyczność**.

Dzieło, w tym modelu, powstaje tak jak powstaje, ponieważ artysta pracuje pod wpływem doświadczeń, które go kształtują, lecz robi to w sposób

¹⁹ Por. S. Halliwell, „Renewal and Transformation: Neoplatonism and Mimesis”, w: *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, NJ: Princeton University Press, Princeton 2002, ss. 313 i n.

²⁰ Por. J. M. Justo, dz. cyt., s. 43: „From this point of view, we can say once again that the artworks that start to be produced by the artist at a certain moment after the explosion and the inspirational event would not exist without an autonomous basis, which is constitutive in their process of production. In other words, the artwork is in itself a result of a subjective process which is to a large extent alien to the artist. And in this sense we can now add that the artist is a product of the universality of aesthetic experience and of the inspirational events that are connected with such universality”.

nieuwarunkowany koniecznością. Tworzy, w sposób bezpośredni wyrażając to, czym jest i czym dysponuje w ramach swoich bieżących wyobrażeń, emocji, idei oraz narzędzi i środków wyrazu (jak talent i warsztat). Tu możemy mówić o sztuce tak czy inaczej ekspresjonistycznej, intuicyjnej, naiwnej lub tożsamej z całą praktyką życiową wyrażającą sam ów tworzący popęd czy *elan vitale*, włączając życie społeczne i jego samoorganizację w rozmaite formy – polityczne, środowiskowe, rytualne itp. Ten typ twórczości dominował na przykład w środowisku kompozytorów skupionych w dziewiętnastowiecznym projekcie twórczości stojącej w opozycji do „*musica programma*”. Możemy mówić o tym rodzaju inspiracji także w odniesieniu do muzyki spontanicznej, która wynika ze sposobu życia i bycia, nieświadomie fundowanej w uczuciach i emocjach (w sensie, w jakim analizuje muzykę Susanne K. Langer, jako odzwierciedlenie struktury ludzkiej emotywności)²¹. Inaczej, niż w pierwszym przypadku, tutaj mechanizm tworzenia zakłada pewną świadomość metod i środków wyrazu, przy braku świadomości konkretnego źródła popędu twórczego (które jest rozproszone, zinternalizowane i nie opresyjne) oraz przy przygodności rezultatu działania twórczego, który jest wynikiem raczej niż celem.

Trzecią modalnością inspiracji byłaby pewna jednostka rzeczywistości *ś w i a - d o m i e* i selektywnie – a więc *d o b r o w o l n i e* – obrana przez artystę, a następnie włączana w obręb procesu twórczego jako umyślnie usytuowane źródło zarówno potrzeby stworzenia dzieła, jak i jego postaci. Ten ostatni model zakłada taki lub inny rodzaj *mimesis* polegającej na przejściu przez twórcę i wyrażeniu w dziele elementów „inspirującej” go jednostki rzeczywistości. Sformułowanie „jednostka rzeczywistości” oznacza tu zupełnie dowolną jednostkę: postrzeganą fizycznie lub też nie, definiowalną lub nie, na przykład odbieraną przez twórcę w postaci cyklu odpowiednio nacechowanych przeżyć (np. mistycznych, lub przeżyć ekstremalnych, włączających trudne do zdefiniowania doświadczenie towarzyszące ryzyku np. podczas wspinaczki wysokogórskiej, dokonywania aktów z pogranicza przestępstwa czy też stosowania używek), występującą jako określona jakość wybranego zjawiska, zdarzenia, lub relacji itp.²² W tym przypadku zatem, inaczej niż w dwóch poprzednich, zarówno źródło, jak i cel oraz metody i środki są efektem świadomych wyborów twórcy.

Dlaczego mówimy o *mimesis* jedynie w tym ostatnim modelu – oraz – jakie rodzaje *mimesis* mamy na myśli? Po pierwsze, nie zajmujemy się tu sytuacją, gdy pewien obiekt (jednostka rzeczywistości) działa jako stymulator dla twórcy wyłącznie *aby zaczął tworzyć*, bez wpływu na to, *co i jak* powstanie (jak np. – anegdotyczne – psujące się jabłka trzymane w szufladzie przez Schillera dla stymulacji weny). Zakładamy, że w powstałym dziele pozostają pewne ślady „inspirującego”, nawet jeśli są one niebezpośrednie, ale zapośredniczone w przeżyciu twórcy i odpowiednio przekształcone (także przez jego zdolności i narzędzia) wpływają na postać dzieła. Stąd wynika także rozumienie *mimesis*

21 Por. S. K. Langer, „The Principles of Creation in Art”, *The Hudson Review*, vol. II, No. 4, Winter 1950, ss. 515-534.

22 Przykładem mogą być tu z jednej strony akademiści, ale także, z drugiej, sztuka i teoria sztuki Kandinskiego, gdzie artysta świadomie obiera źródło, naczelny cel sztuki i zakres zainteresowań twórczych. Por. W. Kandinsky, „Spiritual Revolution”, w: *Concerning the Spiritual in Art*, Dover Publications, Inc., New York 1977, przeł. M.T.H. Sadler, ss. 12 i n.

w obu podstawowych sensach – „platońskim”, polegającym m.in. na przyjęciu sposobu postępowania, życia, postrzegania i działania twórczego „tak jak” model, celem imitowania go oraz – „arystotelesowskim”, polegającym na odzwierciedlaniu, czy też reprodukowaniu pewnego teoretycznego modelu. Pomiedzy nimi powstaje spektrum przemieszania obu sposobów odniesienia artysty do modelu oraz rozumienia i wzajemnych zależności tych obu typów rozumienia *mimesis*. Podejście mimetyczne może, na zasadzie świadomego wyboru artysty, odnosić się zarówno do stanów ducha, jak i przeżyć oraz elementów świata i samego tworzywa sztuki²³.

Odniesienie mimetyczne dotyczy jedynie trzeciego typu relacji, „inspirujące – twórca”, ponieważ w dwóch pierwszych przypadkach mamy do czynienia nie tyle z kształtowaniem pewnych form w sposób nastawiony na osiągnięcie takiej, a nie innej jego postaci, ile w obu przypadkach cel kształtowania dzieła może być nieznanym i nieistotnym dla tworzącego, a sam proces tworzenia jest raczej wykonywaniem działania jako część systemu poprzez uczestniczenie (a więc bliżej stanu manicznego lub bakchicznego), niż świadomym naśladowaniem wymagającym dystansu.

Choć wyjściowe pytanie dotyczyło relacji dzieła do omawianego elementu „inspirującego”, to mówimy jak dotąd o związku twórcy z nim, ponieważ zakładamy oczywiście, że sposób, w jaki „inspirujące” odkłada się czy też odciska się w dziele zależy od relacji artysty do „inspirującego”. Relacja artysty do dzieła jest w tym kontekście odrębnym problemem²⁴. Przyjrzyjmy się zatem, jak przekłada się relacja twórcy do źródła natchnienia na relację dzieła do owego źródła.

W przypadku pierwszego typu modalnego wpływu inspiracji na artystę (konieczność) dzieło jest najściślej, nawet jeśli nie wprost, związane z „inspirującym”. Można sądzić, że ów przymus w pochwyceniu twórcy przez to, co wymusza taki, a nie inny kształt pracy, jest z punktu widzenia źródła nieodzowny, gdyż w przeciwnym razie artysta zająłby się dziełem nie „w taki oto”, lecz w inny sposób. Gdyby bowiem artysta sam z siebie wybierał „to i tylko to” co wynika ze źródła, to środki przymusu nie byłyby potrzebne. To oznacza, że usunięcie tego typu „inspiracji” skutkowałoby radykalnym załamaniem lub zmianą tożsamości dzieła i albo nie powstawałoby ono wcale, albo przyjmowałoby inną postać.

W drugim przypadku mamy do czynienia ze związkiem równie ścisłym, jednak na zasadzie czystej zjawiskowej przyczynowości, gdzie w istocie trudne może być ustalenie granicy pomiędzy przyczyną, narzędziem czy też medium pośredniczącym w realizacji, a skutkiem. Wyraźnie widać tutaj różnicę z pierwszym rodzajem modalności, gdzie funkcje „agenta”, „narzędzia” i „dzieła” są nie tylko

23 To ostatnie dotyczy szczególnie formalistów i ekspresjonistów. Por. C. Greenberg, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, New York 2000, ss. 42-43.

24 Awangardy i post-awangardy włączały oczywiście koncepcje artystyczne, gdzie dzieło powstaje lub też nie powstaje, albo powstaje nie do końca kontrolowane przez artystę w zakresie doprowadzenia pracy do końca według własnego konceptu – gdy oddaje on na przykład częściowe losy dokończenia dzieła odbiorcom. Mówimy wtedy jednak o dziele konceptualnym, którego zakres końcowy włącza tę właśnie aktywność odbiorców, będącą częścią dzieła jako całości performatywnej, gdzie dziełem jest nie tyle końcowy materialny efekt, ile całe wydarzenie i wyniesione przez jego uczestników doświadczenie wraz z końcowym efektem materialnym. Por. D. Matavers, „2: The Dematerialization of the Object”, w: *Philosophy and Conceptual Art*, ed. P. Goldie and E. Schellekens, Oxford University Press, New York 2007, s. 18 i n.

wyraźnie wygraniczone, ale wręcz stanowią element definiujący relacje – i gdzie element pośredniczący był najmniej istotny. W drugim omawianym przypadku natomiast twórca może być zarówno źródłem, narzędziem, jak i efektem, lub też źródło i efekt mogą być uznane za atrybuty albo funkcje pośrednika (artysty). Być może najwyraźniejszym przykładem dla tego typu działania jest wykonywanie muzyki oraz taniec współczesny lub performance opierający się na improwizacji.

W obu tych relacjach, *mutatis mutandis*, efekt finalny byłby więc – względem źródła – rodzajem ekspresji, gestu, częścią życia lub funkcjonowania owego źródła raczej niż odrębnym bytem. Możemy nawet określić dzieło manifestacją stanu lub trybu bycia czy też sposobu funkcjonowania źródła (jakkolwiek mocno zapośredniczoną w artyście).

Zwróćmy teraz uwagę na trzeci przypadek. Ponieważ najwięcej zależy tu od twórcy, to możemy wyróżnić dwa pod-przypadki – pierwszy występuje, gdy artystę interesuje bardziej to, co jest jego modelem, jako podmiot sam w sobie; drugi zaś, gdy artysta podporządkowuje całe swoje działanie poznawcze i twórcze temu, co pragnie oddać w dziele, model traktując jako wzorzec – powiedzmy – „pomocniczy” lub „techniczny”. Można także wyobrazić sobie sytuację, gdzie mamy do czynienia z celem podwójnym, gdy aktywność twórcza ściśle zlewa fascynację pewnym modelem i – uprzedni – zamysł tworzenia właśnie takich dzieł, które odpowiadają określonemu modelowi²⁵. Przy tym, chociaż ogólny cel poprzedza wybór modelu, aby go osiągnąć, artysta potrzebuje dokładnego wzorca, który „ucieleśni”, wyzwoli i skanalizuje w sobie ów pierwotny zamysł w sposób kompletny, tj. tak, aby uszczegóławiał i konkretyzował intuicję dotyczącą celu, jaki pragnie osiągnąć w dziele.

Ów ostatni rodzaj funkcjonowania relacji: „źródło inspiracji – dzieło” jest o tyle interesujący, że prowokuje do pytania o rzeczywiste umiejscowienie pierwotnego źródła. Można uznać, że następuje tutaj odwrócenie źródłowości – i właśnie dzieło jest tym, które, co prawda nie istniejąc, prowokuje nieobecnością, a nawet emanuje pewnym zarysem jakości²⁶. Być może jednak źródłem twórczości – inspiracją – jest w tym przypadku sprzężenie wszystkich trzech sił – pożądanego efektu; uprzedzającego go twórcy, w którym ów efekt „domaga się” zaistnienia jako taki, a nie inny; oraz jego rzeczywistego (pra)wzoru wyszukanego przez artystę, by umożliwić wykonanie dzieła²⁷.

Zasygnalizowane wyżej trzy sposoby oddziaływania „inspiracji” (nazwijmy je w skrócie odpowiednio: *konieczność*, *faktyczność* i *arbitralność*) są wyraźnie odrębne od siebie. Na tyle, że wprost nie sugerują wspólnego mechanizmu inspirowania, który byłby „uniwersalny” i mógł służyć za punkt odniesienia dla zjawisk kulturowych występujących w przeszłości i obecnie – poza powrotem do punktu wyjścia, którym jest fakt, że dzieło inspirowane sugeruje jakąś rzeczywistość poza sobą i poza wytwórcą, rzeczywistość będącą źródłem twórczości.

²⁵ Por. W. M. Rossetti, „Preraphaelitism”, w: *The Victorian*, Blackwell Publishers, Oxford/Malden 2000, s. 653.

²⁶ Por. K. Kasia, dz. cyt., ss. 104 i n.

²⁷ Częstym przypadkiem tego typu poszukiwań źródła jest praca powieściopisarza, który buduje zwykle swoje postaci na podstawie studiów i poszukiwań „pierwowzorów” w realnym życiu – tak, aby jak najściślej i najbardziej wiarygodnie mogły one „unieść” i wyrazić zamierzoną fabułę.

Dostarczają jednak innej wskazówki – i staje się ona jaśniejsza, kiedy odwrócimy pytanie i zastanowimy się, czy i jak może funkcjonować dzieło, które nie byłoby efektem (pewnego) natchnienia?

3. Potencjał twórczy bez natchnienia

W tradycyjnym, wąskim rozumieniu inspiracji, w opozycji do natchnienia stawia się *technę* – sztuka czy też sprawność zasady kompozycji i użycia środków wyrazu, a także wiedzę dotyczącą stosowności odpowiednich rejestrów formalnych do odpowiednich tematów. Niemniej, jak pokazaliśmy wyżej, sztuka jest rodzajem źródła twórczości sam w sobie, nazwaliśmy go drugim typem modalności inspirowania.

Jeśli założymy brak elementu „zewnętrznego” wniesionego przez twórcę do dzieła „skądś inąd”, to jest spoza dzieła samego oraz spoza tożsamości autora, za pomocą modalności pierwszej, czyli przymusu zachwytu (czy innej władzy) albo za pomocą modalności drugiej, to jest wyrazu tego wszystkiego, co artystę ukształtowało, albo też za pomocą modalności trzeciej, czyli źródła włączonego do tworzenia wskutek własnego świadomego wyboru artysty, to pozostaje nam dzieło, które zawiera tylko elementy należące do artysty, nienabyte znikąd.

Poza oczywistym faktem, że dzieło „nieinspirowane” musiałoby być także pozbawione *technę* – przy założeniu, że zdolność wykonania jest nabyta, a takie przyjmujemy założenie o wiedzy w ogóle (iż jest intersubiektywna i przynajmniej w pewnym stopniu empiryczna, przyjęta z zewnątrz) – pozostaje nam jedynie najbardziej bazowy, biologiczny aspekt człowieczeństwa, który może być źródłem takiego dzieła.

Rozglądając się za dziełami, które możemy w takim sensie uznać za „nieinspirowane”, nieprzynoszące w dziele „czegoś innego” poza własną immanencją lub immanencją fizjologii autora, napotkamy niemałą trudność. Jak bowiem udowodnić, że w powstaniu danej pracy nie brały udziału elementy zewnętrzne względem autora i dzieła, jeśli interpretator jest w stanie w jakikolwiek sposób „czytać” czy też odbierać dzieło ze zrozumieniem? Być może należy wskazać takie dzieło, które jest wyłącznie „produktem” potrzeby życia i jest przy tym kompletnie niezrozumiałe dla odbiorcy (nie spełnia warunku intersubiektywności niesionego znaczenia)? Czy byłoby nim, na przykład, upieczone przez człowieka pierwotnego mięso, ułożone tak, by najsprawniej się je spożywało, bez jakiegokolwiek intencji formalnej, rytualnej, komunikacyjnej ani żadnej innej? Albo może byłyby tym dzieła projektu *Dada*, w których sama fauna wyznaczała niekiedy kształt prac?

W obu przywołanych przykładach problematyczne będzie jednak nie tylko pojęcie sztuki, ale twórczości w ogóle. Jak pamiętamy, Ruch *Dada*, jak i późniejsze awangardy oraz bardziej lub mniej wtórne wersje post-awangardy właśnie pojęcie twórczości stawiały w centrum rewizji w celu odnowienia lub otwarcia go po formalno-restrykcyjnych lub ideologicznie-restrykcyjnych teoriach osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych. Podobnie problem ten ujmuje także somaestetyka i neopragmatyzm, który, nawet w wersji radykalnie otwartej (liberalnej) Arnolda Berleanta, porzuca w znacznej mierze pojęcie „twórczości” na rzecz pojęcia „zaangażowania”. Dzieje się tak między innymi dlatego, że tego

pierwszego nie da się oddzielić od odniesień do pewnej transcendencji, podczas gdy myślicielowi zależy na tym, by w obręb estetyki i szeroko rozumianego „twórczego” przeżywania rzeczywistości włączyć również takie aktywności, jak przywołane wyżej funkcjonalne przetwarzanie mięsa, o ile przygotowanie go podporządkowane jest głębiej rozumianemu komfortowi „życia samego” (a nie ideologii lub formie).

Dada będzie tutaj przykładem nietrafionym również dlatego, że w istocie sztuka powstająca w tym nurcie polegała na podwójnej inspiracji. Artyści, korzystając z trzeciego opisanego modelu, wybrali sam problem twórczości jako temat i źródło swojej sztuki, prezentując ją na zasadzie drugiego rodzaju modalności lub wręcz negacji inspiracji. Dla *Dady* granice inspiracji były inspiracją.

IV. Konkluzja – po co „inspiracja”?

Z powyżej zarysowanego schematu możemy wnioskować, że wszędzie, gdzie mamy do czynienia z twórczością, musimy uznać obecność jednej z modalności inspiracji rozumianej jako wpływ zewnętrznego kontekstu działania twórcy na tworzone dzieło. W tym sensie inspiracja staje się warunkiem twórczości artystycznej w ogóle.

Odnosząc powyższe rozumienie do historii sztuki, musimy odejść od ujęcia „natchnienia” wywodzonego wyłącznie z platonizmu. Platońska i post-platońska (np. modernistyczna²⁸) sztuka operująca wokół „geniuszu” jest tylko jednym z możliwych ujęć relacji zewnątrz twórcy do powstającego dzieła. Będąc przenoszeniem śladu bądź perswazyjnej „recepty” na dzieło, bądź też konkretnego wyrazu czegoś – w inny kontekst, medium i sens – nie operujemy również wyłącznie na zasadzie mimetycznej, w sensie Auerbachowskim, gdzie zakłada się, że dzieło – szczególnie literackie, ale nie tylko – odzwierciedla rzeczywistość twórcy bardziej niż indywidualny zamysł²⁹. Byłoby to ujęcie, gdzie mówimy o procesie porównywalnym do mechanizmu wytwarzania „innego” poprzez powtórzenie w sensie Deleuziańskim³⁰, przy zastrzeżeniu, że ów mechanizm sam się przekracza w kierunku odkrycia w „innym” tożsamości „tego pierwszego”, „inspirującego”, a zatem drugiego powtórzenia czy też odcisku, śladu. Momentem twórczym jest tu, mimo wszystko, nie wniesiona różnica (sprawiająca, że dzieło jest oryginalnym, odrębnym przedmiotem), ale przeniesiona w różnicy tożsamość sensów umożliwiająca odbiorcy interpretację dzieła lub uczestnikowi rozumiejącą partycypację w dziele (w przypadku performace itp.).

Zaproponowana powyżej modalna kategoryzacja stopni wpływu zewnątrz na artystę – poszerzająca znaczenie pojęcia „inspiracja” – może stanowić także uzasadniającą interpretację koncepcji *ekspresji* i *woli*, tak jak określa ją w swojej

28 Por. J. F. Moffit, dz. cyt., ss. 14-16.

29 Por. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, PIW, Warszawa 1968, ss. 413-415 i 422 i n.

30 Por. B. Banasiak, „Bez różnicy”, w: G. Deleuze, *Różnica i Powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997, ss. 5 i n.

estetyce Benedetto Croce³¹. Postulując sztukę jako intuitywną ekspresję rzeczywistości, poszerzona teoria inspiracji może służyć za ontologiczną podstawę dla reinterpretacji wspomnianego wcześniej, ogłoszonego przez krytyków i estetyków, „końca sztuki”³².

The Last Call for Inspiration – On Modalities of Enthusement: Between Notion and Phenomenon

Drawing on historical and contemporary meanings of the term “inspiration” in different cultural and social spheres, the author proposes to broaden the traditional sense of this notion by describing three possible ways in which the artist or creator is related to external founts of creative activity. These are: the relation of persuasion, relation of contingency and relation of arbitrary choice. In order to test this proposed categorisation, the possibility of creative activity occurring in the absence of one of these relations is considered and ruled out. Finally, the author proposes potential uses of the thus-reinterpreted notion of „inspiration” for philosophy and art.

31 Por. B. Croce, „Co to jest sztuka”, w: *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1962, przeł. S. Gniadek, ss. 21-51.

32 Por. D. Kuspit, *The End of Art*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 2008. Kuspit upatruje końca sztuki w wyczerpaniu się „zaczarowania” i natchnienia sztuki modernizmu, szczególnie tej sytuowanej w nieświadomości. Proponowane poszerzenie pola znaczeniowego pojęcia „inspiracji” może ukazać przeoczone dotąd aspekty sztuki ponowoczesnej.