

Marcin Oleś

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0001-9210-0882>

marcin.oles@amu.edu.pl

Dyscyplina przypadku

Rola przypadku w kształtowaniu XX-wiecznej tożsamości artystycznej

The discipline of possibility: The role of coincidence in shaping the 20th century artistic identity

Abstrakt

Przypadek odgrywa w twórczości artystycznej znaczącą, aczkolwiek niejawną rolę. Na próżno szukać o nim wzmianek w biografjach artystów czy kronikach ich dzieł. Najczęściej przemilczany, pozostaje wielkim nieobecnym twórczości artystycznej. Kultura Zachodu wyparła go poza mury świątyń sztuki. Wszak sztuka jest dziełem geniuszu, a nie przypadku.

Między innymi dlatego badanie przypadku w twórczości artystycznej musi mieć charakter poszlakowy i opierać się na czytaniu o tym, o czym milczą źródła, bowiem mało o przypadku mówi się wprost. A jednak, czy przypadek można „zaprząć do roboty” i sprawić, aby pomagał w tworzeniu dzieł i powoływaniu kolejnych opusów? Czy przypadek można poddać dyscyplinie, żeby stał się narzędziem w rękach twórcy?

Celem niniejszego artykułu jest próba opisanie roli przypadku w twórczości artystycznej w XX wieku. Praca opierać się będzie zarówno na dokumentacji biograficznej, jak i analizie poszczególnych praktyk artystycznych. Przypadek jako metoda twórcza może być nie tylko narzędziem w rękach twórcy, ale i jedną z jego technik artystycznych.

Słowa kluczowe:

przypadek, dyscyplina przypadku, sztuka, twórczość artystyczna

Informacja o artykule / Article information

Otrzymało (Received): 25.09.2023 • Przyjęto do publikacji (Accepted): 8.12.2023

Abstract

Chance/coincidence plays a significant, albeit implicit, role in artistic creation. One searches in vain for mentions of it in artists' biographies or chronicles of their works. Most often passed over in silence, it remains the great absentee of artistic creation. Western culture has pushed him outside the walls of the temples of art. After all, art is the work of genius, not chance.

For this reason, among others, the study of chance in artistic creation must be circumstantial and based on reading about what the sources are silent about, for little is said explicitly about chance. And yet, can chance be harnessed and made to assist in the creation of works and the invocation of further opuses? Can chance be disciplined so that it becomes a tool in the hands of the creator?

The aim of this article is to attempt to describe the role of chance in artistic creation in the 20th century. The work will be based on both biographical documentation and analysis of individual artistic practices. Coincidence as a creative method can be not only a tool in the hands of the artist, but also one of his artistic techniques.

Keywords

chance, discipline of chance, art, artistic creation

Przypadek jako temat (do) akademickiej analizy jest tematem stosunkowo popularnym, a na pewno takim, któremu poświęcały uwagę największe umysły od zarania dziejów, a z pewnością od początku piśmienności. Jako jeden z pierwszych wypowiedział się wszak na jego temat sam Arystoteles. To, co było dla niego zaprzeczeniem racjonalności, stało się także interesującym tematem dla myśli chrześcijańskiej (wyczerpująco pisze o tym Michał Heller). Bliżej naszych czasów o przypadku pisał m.in. Artur Schopenhauer czy współcześnie Odo Marquard, Gilles Deleuze, Jacques Lucien Monod, i inni, a na gruncie polskim – Stanisław Lem czy Rafał Koschany. To ten ostatni pisze o nim w kontekście sztuki i działań artystycznych, ze szczególnym uwzględnieniem literatury i filmu (*Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*¹). Rola przypadku w twórczości artystycznej będzie również głównym tematem niniejszego tekstu, aczkolwiek z naciskiem na sztuki wizualne i muzykę. Należy także zaznaczyć, iż przypadek, o którym niniejszy tekst traktuje, to przypadek z gruntu intencjonalny, zaplanowany. Dlatego, niniejszy artykuł pomija całkowicie niejawną czy też ukrytą rolę przypadku (z tego właśnie faktu wynika wybór twórców i prądów artystycznych, które zostaną uwzględnione poniżej). Brak w nim opisów zdarzeń, nomen omen

¹ R. Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006.

przypadków, przez które (a może dzięki którym) powstaje sam pomysł na dzieło². Twórcy, którzy pojawiają się w tekście, to twórcy świadomie przypadku używający, twórcy, dla których przypadek stał się kategorią kształtującą ich artystyczną tożsamość. Zanim jednak przejdziemy do opisu ich dokonań czy używanych technik związanych z interesującą nas kategorią, pozwól Drogi Czytelniku, iż zaczniemy od nieco kolokwialnej formuły pisanania o zjawisku, które wymykało się wszelkim racjonalnym opisom.

Przypadek odgrywa w praktyce artystycznej znaczącą, aczkolwiek niejawną rolę. Na próżno szukać o nim wzmianek w biografjach artystów czy kronikach ich dzieł. Mylony częstokroć (ale czy słusznie?) z natchnieniem, bywa najczęściej przemilczany, pozostając wielkim nieobecny twórczości artystycznej. Kultura Zachodu wyparła go poza mury świątyn sztuki. Wszak sztuka jest dziełem geniuszu, a nie przypadku. Przypadek jest tylko niechcianym i przemilczanym dzieckiem artysty i jego weny. Dzięki temu, twórczość artystyczna pozostać może w nieskazitelnej czystości, a figura artysty trwać nieporuszona na spiżowym postumencie boskiego pomazania. W niektórych przypadkach pozostaje on niebezpiecznym elementem ryzyka, którego należy wystrzegać się za cenę poniesienia porażki. Jego *a m b i w a l e n c j a*, jak chciałby rzec Bauman, jest jeszcze mocniej akcentowana dzięki dominacji przemysłu kulturowego, którego działania koncentrują się na powoływaniu do życia produktów pewnych i wielokrotnie sprawdzonych. W krzemowej dolinie sukcesu i zysku przypadek to *persona non grata* i *enfant terrible* w jednym. Jego tam pojawienie się wywołuje panikę inwestorów i zamraża bankowe konta. W społeczeństwie dyscypliny przypadek bywa utożsamiany, jeśli nie z chaosem, to z jego katalizatorem. Ma przypadek jeszcze coś, co pozbawia sukcesu dyktatury. Jakkolwiek dziwnie to brzmi, sukces zawsze ma kilku ojców, do przypadku nikt się nie przyznaje. Powiedzieć wszak, że coś zostało stworzone przez przypadek czy dzięki przypadkowi, to jak przyznać się do niekompetencji i pozbawić należnego splendoru. Z drugiej strony, aby przypadek wykorzystać, zauważyć jego pojawienie się i wartość, trzeba być twórcą świadomym o niebanalnym intelekcie i nieskazitelnym warsztacie. Tylko dzięki temu, coś, co było przypadkiem, stać może się narzędziem lub nową metodą twórczą.

Aby prześledzić losy i rolę przypadku w twórczości artystycznej, warto oprzeć się na przykładach konkretnych dzieł i konkretnych artystów. Z konieczności badanie takie będzie miało charakter poszlakowy i opierać się będzie musiało na czytaniu o tym, o czym milczą źródła. Jak już zostało powiedziane, mało o przypadku mówi się wprost. Jego obecność

² „Można by także tę uwagę uogólnić i stwierdzić, że przypadkowy jest zawsze pomysł na dzieło (jak mówił wielki poeta – Bóg dał ci wers, a ty zrób z niego arcydzieło). W ten sposób niektóre utwory wydawać się mogą w całości przypadkowe. (...) Przyznać jednak trzeba, że jest to swego rodzaju mitologia”. Zob. R. Koschany, dz. cyt., s. 64.

w źródłach jest szczątkowa, bo przypadek pozbawia twórcę legendy. Co więcej, przypadek niejedno ma imię i raz dotyczyć będzie strategii twórczej, innym razem może być metodą twórczą. Raz będzie wkalkulowanym w dzieło elementem, innym razem będzie spoczywać głęboko ukryty jako element biografii twórcy. Czym zatem jest przypadek w sztuce i dla sztuki? Gdzie zaczynają się, a gdzie kończą jego wpływy na finalne dzieło? Czy, parafrazując słowa Marka Twaina, można powiedzieć, że „nazwisko największego twórcy to: przypadek”? A może rację miał jednak Schopenhauer, pisząc, iż „nawet to, co najbardziej przypadkowe, jest w ostatecznym rachunku koniecznością”. A może coś takiego, jak przypadek w ogóle nie istnieje, a „to, co jawi się nam jako ślepy traf, pochodzi w istocie z najgłębszych źródeł”, co z kolei zasugerował Friedrich Schiller. Co do jednego możemy być chyba zgodni: „nikt nie jest dobry przez przypadek” (Seneka Młodszy), a przypadkowe odkrycie nie czyni jeszcze twórcy wielkim. Co takiego jest w przypadku, że fascynuje, skłania do filozoficznych refleksji i poszukiwań? Seneka, Schopenhauer, Schiller, Twain to tylko niewielki wycinek z długiej listy twórców, którzy o przypadku pisali czy się o nim wypowiadali³. To, co jednak interesujące w kontekście sztuki i twórczości artystycznej, nie dotyczy transcendencji przypadku, ale jego zastosowania, użycia i dyscypliny. Proszę wybaczyć kolokwializm, ale czy przypadek można zaprząć do roboty i sprawić, aby pomagał w tworzeniu dzieł i powoływaniu kolejnych opusów? Czy przypadek można poddać dyscyplinie, aby stał się narzędziem w rękach twórcy? Zanim padną odpowiedzi na te pytania, warto przyjrzeć się samemu słowu „przypadek”.

Przypadek, zbieg okoliczności, zrządzenie losu, koincydencja, a nawet ślepy traf (choć ten ostatni zakłada, iż coś uległo trafieniu, co zdaje się mieć pozytywne konotacje, w przeciwieństwie do słowa przypadek, które takim wartościowaniem obarczone nie jest). Liczba synonimów tego słowa w języku polskim obejmuje ponad 200 słów⁴. Na potrzeby niniejszego tekstu przyjrę się bliżej mającemu łaciński źródłosłów wyrazowi „koincydencja”. *Coincidence*, od pochodzącego z łaciny *coincidere*, oznacza dosłownie „razem spaść na” (*to fall upon together*), od przyswojonej formy łacińskiego *con* „z, razem” oraz *incidere* „spaść/ upadać na”. Od 1640 roku jako „występowanie lub istnienie w tym samym czasie”, jak podaje słownik

³ *Przypadek*, [w:] *Wikicytaty*, <https://pl.wikiquote.org/wiki/Przypadek>. [dostęp: 18 kwietnia 2023 r.].

⁴ Jak podaje *Wielki słownik języka polskiego*, przypadek to hasło, które posiada wiele znaczeń: 1. Przypadek szczęśliwy to sytuacja, której zaistnienia nie dało się w żaden sposób przewidzieć. 2. Przypadek pojedynczy to coś, co rzeczywiście się zdarzyło lub o czym się myśli, że może się zdarzyć w przyszłości. 3. Przypadek choroby to jedna z wielu możliwych postaci charakteryzowanego zjawiska. 4. Przypadek w gramatyce to kategoria gramatyczna określająca składniową funkcję rzeczownika, przymiotnika, zaimków oraz liczebników i imiesłówów odmiennych, przyjmująca w języku polskim jedną z siedmiu wartości.

etymologiczny: *Online Etymology Dictionary*⁵. I dalej tamże, jako „zbieżność wydarzeń bez widocznego związku, przypadkowe lub niezamierzone porozumienie⁶”, co z kolei pojawiło się po raz pierwszy w pismach angielskiego polihistora, sir Thomasa Browne’a. W jego dziełach odnotowano także pierwsze użycie słów komputer (*computer*) i elektryczność (*electricity*), ale to z pewnością przekracza objętość i charakter niniejszego tekstu. Mamy zatem wspólne i nieintencjonalne działanie, nieintencjonalną zbieżność, wręcz irracjonalne porozumienie. Albo, jak zostało to zdefiniowane przez Artura Schopenhauera w rozprawie *Czworaki korzeń zasady racji dostatecznej*, „następowanie po sobie w czasie zdarzeń, niepozostających w związku przyczynowym”⁷. To właśnie brak widocznej czy widzialnej przyczyny sprawia, że szukamy w przypadku cech boskich i nadprzyrodzonych. Na potwierdzenie i dla przykładu podam tylko kilka: „Przypadek to pseudonim Boga, który nie chce się pod czymś osobiście podpisać”, albo „Wszystko zaczęło się przypadkiem, choć warto przypomnieć, że przypadek to świeckie imię Opatrzności Bożej”⁸.

W odniesieniu do Boga problem przypadkowości zmienia się w problem przygodności⁹. Zdaniem polskiego filozofa, autora książki *Filozofia przypadku: kosmiczna fuga z preludium i codą*, który bada relacje przypadku i boga, Michała Hellera, „wejście myśli chrześcijańskiej na scenę starożytnego świata wprowadziło istotne zmiany do problematyki przypadku. Świat przestał być rządzony ślepy *fatum*, stał się dziełem Boga całkowicie zależnym od Jego woli. Grecka idea racjonalności nie została zniesiona; przeciwnie — została wzmocniona przez zakorzenienie w racjonalności Stwórcy”¹⁰. Niezgoda na niesprawiedliwość ślepego losu ustąpiła miejsca boskiej nieomyślności. Heller stawia jednak w tym miejscu pytanie: czy Bóg musiał stworzyć świat taki, jakim jest, czy też mógł go stworzyć całkiem innym?

Jeżeli Bóg nie mógł stworzyć innego świata, to jest On w gruncie rzeczy tylko innym imieniem dla greckiej konieczności i logiczne wnikanie w konieczności stanowi najskuteczniejszą metodę badania świata. Jeśli jednak Bóg kierował się tylko swoją wolą w wyborze takiego, a nie innego świata, to wnikanie w logiczne

⁵ *Coincidence*, [w:] *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/search?q=Coincidence> [dostęp: 21 maja 2023 r.].

⁶ Tamże.

⁷ Schopenhauer uważa także, iż „żadnego następstwa w czasie nie postrzegamy jako obiektywnego, z wyjątkiem następstwa przyczyny i skutku, i że każde inne postrzegane przez nas następstwo zjawisk określone jest tak a nie inaczej jedynie przez naszą wolę, (...) że zjawiska mogą śmiało następować po sobie, nie wynikając z siebie i nie jest to z uszczerbkiem dla prawa przyczynowości”. Zob. A. Schopenhauer, *Czworaki korzeń zasady racji dostatecznej*, tłum. J. Marzęcki, Kęty 2003, s. 77.

⁸ Tamże.

⁹ M. Heller, *Filozofia przypadku: kosmiczna fuga z preludium i codą*, Kraków 2014, s. 102.

¹⁰ Tamże, s. 101.

konieczności do niczego nie prowadzi; trzeba po prostu obserwować na wszystkie możliwe sposoby, jak świat funkcjonuje i wyciągać z tego wnioski¹¹.

Tymczasem, jak pisze dalej autor, „jeżeli chce się zachować racjonalność, należy wypracować jakieś reguły postępowania oparte na prawdopodobieństwie”¹². I tu pojawia się nauka, a kategoria przypadku nawiązuje bezpośrednią więź z kategorią prawdopodobieństwa. Inaczej mówiąc, „na tym poziomie rozważań możemy, ściśle rzecz biorąc, wyeliminować pojęcie przypadku z rozważań. Wystarczy mówić o zdarzeniach, którym przypisujemy odpowiednią miarę probabilistyczną (mniejszą od jeden)”¹³. Przypadek, owo zdarzenie o prawdopodobieństwie mniejszym niż jeden, staje się od teraz częścią danych statystycznych.

W tym miejscu, warto przybliżyć jeszcze jedną perspektywę, która sprawia, iż ludzka interpretacja przypadku ulega, jeśli nie dezintegracji, to nadwątleniu. Wszak w odniesieniu do praw natury nie jest bynajmniej tak, że „przypadki w jakimś sensie niszczą porządek przyrody. Przeciwnie, przyroda bardzo często stosuje strategię współdziałania praw i przypadku”¹⁴. Przyroda nie stawia oporu przed przypadkiem, nie stara się ograniczać jego wpływów. Integruje go oraz idącą z nim w parze różnorodność. To człowiek uczynił przypadek wielkim.

Wróćmy jednak do naszych rozważań, gdzie przypadek staje się częścią twórczego procesu, pozwala twórcy wyjść poza ramy działań stereotypowych, pozwala osiągnąć nieokreślone albo – jak chciałby Bourdieu – pozwala zostawić dzieło otwartym. Spróbujmy przyjrzeć się, jaki stosunek, jakie podejście do przypadku mieli twórcy, którzy wykorzystali jego konstrukcyjne, tudzież dekonstrukcyjne walory. Pojawia się pytanie, na ile procedury użycia przypadku w twórczości artystycznej przyczyniają się do poszukiwania nowej tożsamości twórcy, nowej tożsamości dzieła? Czy twórca to ten, co programuje przypadek, czy ten, który stara się go okiełznać? Przypadek jako narzędzie, jako metoda i praktyka, poddany dyscyplinie pozwolił sztuce XX wieku wyjść poza ramy społecznych uwarunkowań tak samego dzieła, jak i jego twórcy. Przyczynił się on także do skonstrastowania sztuki wysokiej z doskonałością formy, do której dążyć zaczął przemysł kulturalny z jego obrazem, muzyką użytkową, dekoracyjnością, quasi-romantycznością i procedurami reprodukcji. Przypadek stał się antidotum na hegemonię doskonałości, która została zaanektowana przez coraz prężniej działającą maszynę przemysłu rozrywkowo-kulturalnego.

¹¹ Tamże, s. 102.

¹² Tamże, s. 106.

¹³ Tamże, s. 209.

¹⁴ Tamże, s. 165.

Czy nie jest zatem tak, iż przypadek, który dla Arystotelesa stanowił wyłom w racjonalności, stał się w XX wieku pożądanym pierwiastkiem w dziedzinach artystycznych? Czy to aby nie dzięki niemu możliwe stały się gesty i figury dotąd w sztuce niedostępne? Czy nie jest tak, jak sugeruje niemiecki filozof, Odo Marquard, w swojej książce *Apologia przypadkowości*, że „przypadkowość istnienia w nowoczesnym świecie równoznaczna jest z zaprzepaszczaniem tradycji”¹⁵? A jeśli jest tak, jak chce Marquard, to czy sztuka, mimo pozorów zerwania z jej mimetyczną tradycją, nie zaczęła odwzorowywać natury świata, który z ową tradycją zerwał? Choć to pytanie wydaje się nieco prowokacyjne, a celem niniejszej pracy nie jest szukanie przyczyn, dzięki którym rola przypadku w sztuce XX wieku, w tym w muzyce, zajęła znaczące miejsce, to pozwala ono jednocześnie ujrzeć problem pod nieco innym kątem. Zerwanie z tradycją *mimesis* okazuje się w dużej mierze pozorne i dotyczy stosowanych zasad i technik, użytych narzędzi i metod, a nie samej natury odwzorowywania rzeczywistości. Zarówno zniszczone *porządki*, jak i *zaprzepaszczone tradycje* wywołują przygodność, przypadkowość, a nawet chaos, a te najlepiej przetransponować na język sztuki za pomocą przypadku właśnie. Bowiem „w ślad za nauką, sztuka współczesna również przestała skupiać się na zewnętrznych, powierzchniowych oglądach świata. Spojrzała w głąb i zainteresowała się prawami, które tym światem rządzą. Jednym z takich praw, wpisanych w fundament rzeczywistości, zdaje się być właśnie przypadek, a sztuka, wciąż wierna starożytnej kategorii *mimesis*, pragnie stworzyć jego portrety”¹⁶. Poniżej na kilku przykładach zostaną opisane modele działania, techniki artystyczne czy metody twórcze, dzięki którym użycie tudzież zastosowanie przypadku w twórczości artystycznej stanie się faktem. I choć, jak zwykło się sądzić, „w pełni świadomie sztuka posługuje się przypadkiem dopiero w pierwszej połowie XX wieku”¹⁷ w Europie, to po pierwszy przykład sięgniemy do XIX-wiecznej Japonii.

Anegdota głosi, iż w wieku 45 lat, będąc u szczytu sławy, jeden z najznamienitszych drzeworytników wszechczasów, Katsushika Hokusai¹⁸ (1760–1849), wziął udział w konkursie na najlepszego malarza shogunatu, malując z natury. Jego rywalem był nadworny malarz szoguna, Tani Bunchō (1729–1809), mistrz wyrafinowanego pejzażu, jeden z najważniejszych malarzy swojej epoki i to dzięki jego zapiskom wiemy o niniejszym wydarzeniu. Na sporej wielkości długim arkuszu papieru Hokusai

¹⁵ J. Henda, *Odo Marquarda apologia przypadkowości*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 1996, nr 1–2 (9–10), s. 181.

¹⁶ J. Jernajczyk, *Portrety Przypadku*, „Racjonalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, t. 3, s. 20, <https://doi.org/10.15633/r.263>.

¹⁷ Tamże, s. 9.

¹⁸ Na marginesie i dla przypomnienia warto dodać, że twórczość Hokusai wywarła niebagatelny wpływ na europejskie malarstwo drugiej połowy XIX wieku, w tym Vincenta van Gogha czy Claude’a Moneta.

namalował atramentem jedynie niebieskie tło, na którym postawił koguta, którego łapy zamoczył w czerwonej farbie. Kogut, idąc, zostawiał na papierze odciski swoich łap. Kiedy malarz zatytułował enigmatyczne dzieło: *Jesienne liście na rzece Tatsuta*, został okrzyknięty mistrzem¹⁹. Hokusai słynął jednak nie tylko z wizjonerstwa i innowacyjności w swojej twórczości, ale i z talentu do autopromocji, dlatego nie możemy być pewni prawdziwości tej historii, aczkolwiek pokazuje ona, iż po przypadek w sztuce sięgano nie tylko w XX wieku i nie tylko w Europie.

Idąc za przykładem powyższej anegdoty, nie należy wykluczyć, że podobne, akcydentalne użycie przypadku nie miało miejsca także w twórczości artystów europejskich. To, co jednak istotne z perspektywy niniejszego tekstu, to przypadek poniekąd intencjonalny, zaplanowany, przypadek, który poddać można dyscyplinie, a nie przypadek, *nomen omen*, przypadkowy. Upłynie niemalże sto lat od brawurowego gestu Hokusai, zanim w Europie pojawi się twórca świadomie przypadkiem zainteresowany. W przededniu XX wieku opublikuje on książkę, która zdefiniuje poetycką formułę i formę, a jej echa, tak jak echa jego twórczości odnaleźć będzie można później zarówno u dadaistów, jak i surrealistów, którzy – jak się niebawem okaże – uczynią z przypadku metodę twórczą. W 1897 roku, na rok przed śmiercią, Étienne Mallarmé, znany bardziej jako Stéphane Mallarmé (1842–1898), opublikuje swoją książkę²⁰ życia, poemat *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*²¹. Tytuł owego poematu jednoznacznie przywołuje przypadek jako integralną część dzieła, pojawia się jednak pytanie o jaki przypadek chodzi? Wszak we francuskim oryginale (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) widnieje określenie *hasard*, które pochodzi od arabskiego słowa *az-zahr*, co oznacza wymiennie „kość do gry” lub „grę w kości”²². To prowadzi do kolejnego pytania: czy faktycznie rola przypadku w tym dziele jest tak znacząca, jak sugeruje to tytuł i czy nie jest li tylko atrakcyjną, absurdalną grą słów? Aby na to pytanie odpowiedzieć, należy sięgnąć do założeń poetyckich Mallarmégo, w których „podaje on w wątpliwość wartość referencji, kwestionuje ją i znosi, ponieważ uważa, iż zadanie literatury nie polega na tworzeniu językowego ekwiwalentu świata”²³ (podążając tym tropem, można powiedzieć, iż Mallarmé

¹⁹ *The Japanese artist Katsushika Hokusai Old Man Crazy to Paint BC Documentary 2017*, YouTube, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=bbt3FSuPSjo>.

²⁰ Słowo „księga” jest tu użyte z premedytacją i dotyczy jednego z projektów literackich Mallarmégo pod tym właśnie tytułem.

²¹ W tym miejscu pragnę złożyć serdeczne podziękowania panu profesorowi Wacławowi Rapakowi za cenne uwagi kulturalowe w ramach konferencji *Sztuka w poszukiwaniu tożsamości* (Akademia Tarnowska, 2023) i zwrócenie mojej uwagi na przełomową wartość owego poematu.

²² P. Śniedziewski, „Rzut kośćmi” Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2010, nr 1–2, s. 199.

²³ Tamże, s. 198.

kwestionuje także zadanie twórcy, jego tożsamość). To zadanie, o którym wspomina poeta, polega na skupieniu się na samym języku, na przypadkowości słów i ich znaczeń, a nie komunikacie, który on (ten język) przekazuje. Bez owego komunikatu język nic nam nie mówi, można zatem uznać, że milczy! To milczenie „połączone z pismem, z czernią liter i bielą strony – zaczyna funkcjonować nie jako synonim braku słów, ale raczej jako odpowiednik niezapisanej kartki”²⁴. Mallarmé czyni bowiem w tym dziele coś niezwykle istotnego, coś absolutnie przełomowego, czego konsekwencje będą widoczne w całej rozciągłości w sztuce XX wieku. W jego ostatnim dziele następuje emancypacja czy raczej atomizacja samej twórczej materii, w tym przypadku słowa i ciszy. Mallarmé rezygnuje z sensu, nie prowadzi narracji, nie ukrywa przesłania (tego tu nie ma), eksponuje ciszę pod symbolem białej kartki i topograficznego światła. Sprawia, iż przypadek staje się nieodzowną częścią procesu interpretacji²⁵.

Lekturę *Rzutu kośćmi* postrzegać tedy należy jako proces nieustannych interpretacji, dzieło na wskroś otwarte znaczeniowo, choć kompozycyjnie zwarte, gruntownie przemyślane, bynajmniej nieprzypadkowe. Doprowadzając do uwolnienia samej materii sztuki, Stéphane Mallarmé stworzył przed twórczością artystyczną nowe możliwości, zasugerował, że od teraz to twórca może dobrowolnie określić, czym jest dzieło i w którym miejscu umieścić symboliczną ramę, w której ono spoczywa. W przypadku jego *opus magnum*, poetycka rama skierowana została na biel kartki, układ topograficzny, słowo i ciszę. Dzieło poetyckie niczym obraz wyłania się z kolejnych arkuszy tego nowatorskiego poematu, a ten zdaje się sięgać granic języka. W historii sztuki to zwrot niemalże kopernikańskiej natury, po którym już nigdy nie będzie ona taka sama. Niczym kamień węgielny, *Rzut kośćmi* zostanie wmurowany pod przyszły fundament nadchodzących przemian w sztuce w XX wieku.

W 1916 roku, dwa lata po drugim wydaniu kontrowersyjnego poematu *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, w Zurychu zostanie powołana do życia grupa artystyczna, której członków, mimo wielu różnic, połączą niewątpliwie dwie rzeczy: „bezwzględne potępienie wojny, którą uważali za całkowity absurd i ostateczny dowód na upadek kultury europejskiej, oraz chęć przeciwstawienia się skostniałej tradycji artystycznej, radykalnego przekroczenia wszystkich norm w sztuce”²⁶. Słowo „dada”, które stanie się szyldem dla całego ruchu, a którego ani autorstwo, ani pochodzenie nie

²⁴ Tamże, s. 192.

²⁵ „Przypadek, zdaniem Lema, pojawia się po obu stronach komunikacji – w procesie twórczym i w akcie odbioru (w interpretacji)”. Zob. R. Koschany, dz. cyt., s. 48.

²⁶ E. Chwiejda, *Dadaizm jako reakcja na upadek kultury europejskiej i pierwszą wojnę światową*, <https://hi-storylessons.eu/pl/culture/dadaizm-jako-reakcja-na-upadek-kultury-europejskiej-i-pierwsza-wojne-swiatowa/> [dostęp: 21 maja 2023 r.].

jest jasne, a które skrywa wiele znaczeń²⁷, jest symbolicznym takich norm przekroczeniem i jawną kpinią z tradycji jednocześnie. Geneza owego ruchu jest związana z artystyczno-literackim klubem nocnym, *Cabaret Voltaire*²⁸, założonym 5 lutego 1916 roku przez grupę przyjaciół, emigrantów uciekających przed bezsenssem wojny – niemieckiego pisarza Hugo Balla i jego żonę Emmy Hennings, francuskiego poetę rumuńskiego pochodzenia Tristana Tzarę, rumuńskiego architekta Marcela Iancu oraz niemieckiego malarza francuskiego pochodzenia Jeana vel Hansa Arpa, którzy, jak powiedział ten ostatni, „zamiast malować czy rzeźbić po akademicku, robili sztukę, posługując się nożycami, piłami, młotkami i obcęgami, klejem, gwoździemi, sznurem i drutem”²⁹. Nie posiadając żadnych specyficznych założeń teoretycznych ani programu, dadaizm z przypadku, ślepego trafu, z bezsensu, uczynił narzędzie swej pracy. Wzbogacił sztukę o „doświadczenie przypadkowości tak silne, że wiązało się niejednokrotnie z porzuceniem sztuki rozumianej jako tworzenie dzieł na rzecz uprawiania sztuki jako żywiołowego działania”³⁰. Dadaści uznali, że „twórcza destrukcja jest najlepszą bronią przed samounicestwieniem się świata w imię anachronicznych świętości”³¹. Jedną z takich świętości była dla nich sztuka. Dadaizm bowiem jasno określił, wobec czego się sprzeciwia: „nowoczesności, która zdradziła własne idee założycielskie, wzięła udział w przerażającej wojnie, wytworzyła jawnie uciskany i eksploatowany proletariats przemysłowy i była kierowana przez skorumpowaną, hipokrytyczną i brutalną klasę rządzącą”³². Pod postacią absurdalnych dzieł, podobnie jak niejednokrotnie czyni to życie, przypadek miał wstrząsnąć człowiekiem, wytrącić go

²⁷ Tak o tym pisze Hans Richter: Słowo Dada po raz pierwszy pojawiło się w druku w *Cabaret Voltaire* 15 czerwca 1916 roku. Do dziś nie można być pewnym, kto je odkrył lub wymyślił, ani co ono oznacza. Niektórzy twierdzą, że słowo to zostało „odkryte” przez przypadkowe otwarcie słownika. Ball pozostawia tę kwestię otwartą. W języku rumuńskim dada oznacza „tak, tak”, we francuskim konia na biegunach, a dla Niemców jest to oznaka idiotycznej naiwności, zaabsorbowania prokreacją i wózkiem dziecięcym. Zob. H. Richter, *Dada, Art and Anti-Art*, tłum. D. Britt, Londyn 1966, s. 32.

²⁸ Naprzeciwko tej samej wąskiej ulicy Spiegelgasse, przy której pod numerem 1 Cabaret Voltaire urządzał swoje nocne orgie śpiewu, poezji i tańca, pod numerem 12 mieszkał Lenin. (...) Wydawało się, że władze szwajcarskie były o wiele bardziej podejrzliwe wobec dadaistów, którzy przecież w każdej chwili byli zdolni do popełnienia jakiegoś nowego wykroczenia, niż wobec tych cichych, uczonych Rosjan... mimo że ci ostatni planowali światową rewolucję. Tamże, s. 16.

²⁹ Podstawowe narzędzia dadaistów to prześmiewczość i pomysłowość, podważanie podziału na kulturę wysoką i niską, pociąg do interaktywności i podejście do medium typowe dla, jak to określił antropolog Claude Lévi-Strauss, majsterkowicza (*bricoleur*). Zob. J. Rasula, *Dada po dada*, tłum. E. Frelik, „Dekada Krakowska” 2017, nr 6 (34), s. 8.

³⁰ M. Wołek, *Początki kategorii przypadku w sztuce*, „Folia Philosophica” 2016, t. 36, s. 88.

³¹ J. Rasula, dz. cyt., s. 6.

³² R. Sheppard, *Dadaizm, modernizm, postmodernizm*, tłum. J. Parniewska, „Dekada Krakowska” 2017, nr 6 (34), s. 16.

z błęgiego uśpienia, z wiary w racjonalny porządek świata. Czy to możliwe jednak, aby po przypadek sięgnięto przez przypadek?

Według autora obszernej pracy poświęconej dadaizmowi, a jednocześnie jednemu z zuryskich dadaistów Hansowi Richterowi³³, tak właśnie było, a odkrycia dokonał malarz i rysownik, jeden z współzałożycieli grupy Jean Arp, choć zastrzega on, iż anegdota ta nie może być uznana za w pełni prawdziwą³⁴. Jego technika polegająca na przypadkowym łączeniu elementów stanowiących wcześniej całość została przejęta niemalże przez wszystkich artystów związanych z ruchem Dada i stała się nowym bodźcem do działań artystycznych. Owa kombinatoryka pozbawiała treść znaczenia, wprowadzała nową wartość, która jeśli się na czymś opierała, to na dekonstrukcji. Tzara „tworzył wiersze ze zrozumiałych słów, ale ułożonych w przygodnej kolejności, poezja Balla konstruowana była ze słów bezsensownych ułożonych jednak w rytmiczne i ze względu na brzmienie, logiczne ciągi”³⁵. Mimo owej dadaistycznej apologii przypadkowości obaj artyści wyznaczali przypadkowi niebagatelną, acz ściśle określoną rolę do spełnienia. To oni decydowali o wyborze słów, z których układali przypadkowe kombinatoryczne ciągi. To oni układali bezsensowne, absurdalne słowa w pewną znaną formułę obrazu/ formy/ formuły. Pojawia się zatem pytanie, na ile przypadek u dadaistów nie był racjonalny, na ile pozostawał policzalny i oparty na wypracowanych wcześniej zasadach sztuki, którą ci negowali i ośmieszali? Na ile przypadek rozpoznany jako nowy bodziec w twórczości artystycznej i centralne doświadczenie dadaizmu, odróżniające go od wszystkich poprzednich ruchów artystycznych, był przez samych twórców poddawany kontroli? Twórcy „Dada, pomimo wszystkich swoich antyartystycznych deklaracji, ostatecznie nie byli w stanie powstrzymać pro-artystycznych tendencji wewnątrz ruchu”³⁶.

To zadanie powiedzie się dadaiście, który z ceramicznego pisuaru uczyni symbol sztuki nowoczesnej. Przypadkowy artefakt, niczym przypadkowe słowo z poematu Mallarmégo, umieszczony w galeryjnej ramie stanie się dziełem sztuki³⁷. To już bynajmniej nie dekonstrukcja. To postawienie

³³ W niniejszym tekście korzystam z angielskiego wydania książki Richtera, cytując w tłumaczeniu własnym. Zob. H. Richter, dz. cyt.

³⁴ Niezadowolony z rysunku, nad którym pracował przez jakiś czas, Arp w końcu podarł go i pozwolił kawałkom upaść na podłogę jego pracowni na Zeltweg. Zauważył, że te same skrawki papieru leżące na podłodze utworzyły wzór, który go poruszył. Miał on w sobie całą ekspresyjną moc, której nie udało mu się osiągnąć. Dzięki przypadkowym gestom ręki i swobodnemu spadaniu skrawki papieru osiągnęły to, czego nie udało się osiągnąć dzięki wszystkim jego wysiłkom, czyli ekspresję. Przyjął to wyzwanie od przypadku jako decyzję losu i ostrożnie wkleił skrawki papieru we wzór, który przypadek określił. Zob. H. Richter, dz. cyt., s. 51.

³⁵ M. Wołek, *Początki kategorii przypadku w sztuce*, „Folia Philosophica” 2016, t. 36, s. 86.

³⁶ H. Richter, *Dada*, dz. cyt., s. 49.

³⁷ Zarówno w przypadku Mallarmégo, jak i Duchampa wyrwany z jednego kontekstu obiekt stawał się przypadkowy w innym, nowym kontekście. To właśnie zmiana kontekstu stanowi tu *novum* i powołuje do życia nową tożsamość sztuki. W rzeczywistości Duchamp celowo

nowego na postumencie i komunikat znaczący ni mniej, ni więcej tyle, że od tej pory artysta już nie musi mierzyć się z dorobkiem przeszłości. Wielki reset sztuki. Artystyczne gesty Marcela Duchampa nie burzyły bowiem starej sztuki. One głosiły, że oto nastąpiło nowe. I choć z małymi wyjątkami prace tego nowojorskiego dadaisty nie bazowały na przypadku³⁸, to z pewnością jego twórczość w stopniu więcej niż znaczącym przyczyni się do zmiany tożsamości artystycznej w XX wieku.

Wróćmy jednak do rozważań o roli przypadku w sztuce i kształtowaniu tożsamości artystycznej po XIX wieku. Podjęte zarówno na gruncie literatury, jak i sztuk plastycznych mariaże artysty z przypadkiem przyniosły niemałą ilość nowatorskich rozwiązań formalnych i wprowadziły element irracjonalny do działań artystycznych. Zarówno opisana powyżej kombinatoryka, którą stosowali dadaiści, jak i przytoczony wcześniej jednorazowy malarski gest Hokusai zdają się opierać na jednej zasadzie. Zasada ta została zdefiniowana na gruncie fizyki przez pewnego francuskiego uczonego, który latach 1736–1737 kierował wyprawą mającą na celu określenie promienia spłaszczenia kuli ziemskiej na biegunach. Geodeta, filozof, Pierre Louis de Maupertuis uważał, że „Stwórca nie zniża się do projektowania szczegółowych rozwiązań, wolał bowiem ustanowić ogólną zasadę – z a s a d ę n a j m n i e j s z e g o d z i a ł a n i a – która wymusza ogólny plan i w jego ramach koordynuje wszystkie szczególne przypadki”³⁹. Wedle tej zasady, którą de Maupertuis traktował jako uniwersalną i ogólnie obowiązującą, twórca, niemalże niczym Stwórca, określa ogólny plan, ramę, na której pozwala zadziać się przypadkowi. To on przewiduje miejsce i czas na p o j a w i e n i e s i ę n i e p r z e w i d y w a l n e g o. Programuje przypadek, dyscyplinuje go, wzywa go na pomoc w wypełnieniu owej ramy. W przypadku Hokusai były to odciski stóp koguta, którego kroki były równie przypadkowe, jak trajektorie lotu jesiennych liści spadających do rzeki Tatsuta. W przypadku Monsieur Dada vel Tristiana Tzara były to wylosowane z kapelusza skrawki pociętego wcześniej tekstu (dadaiści często wykorzystywali wojenne ulotki propagandowe,

wybrał pisuar jako idealny obiekt do przeprowadzenia eksperymentu związanego z gustem. Warto wspomnieć w tym miejscu, iż praca ta nigdy nie została umieszczona w obszarze pokazu wystawy Towarzystwa Niezależnych Artystów w 1917 roku. Dzieło uważane przez historyków sztuki i teoretyków awangardy za jeden z głównych punktów zwrotnych w sztuce XX wieku było zgłoszone anonimowo i sygnowane pseudonimem R. Mutt. Przeczekalo wystawę za prowizoryczną ścianką dalekie od wzroku zwiedzających.

³⁸ Duchamp sięgnie po przypadek co najmniej dwukrotnie, biorąc za współpracowników wiatr i grawitację: w *3 stoppages etalon* (1913) będzie to grawitacja (nić rzucona na płótno); w *La La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–1923) będzie to wiatr (rozproszony podmuchem powietrza drobinki farby). Stworzy też swoistą technikę *adresse* polegającą na strzeleniu pokrytymi farbą zapalkami z zabawkowej armaty. Zob. G. Brecht, *Chance Imagery*, red. M. Tencer, Dijon 2004, s. 8.

³⁹ M. Heller, dz. cyt. s. 17.

bo Szwajcaria podczas Wielkiej Wojny była nimi zasypywana⁴⁰). W przypadku Arpa – porozrzucane fragmenty narysowanego wcześniej rysunku. Wszystkie powstające w ten sposób obiekty miały nie tyle wzbudzać zachwyty, ile szokować, bulwersować, atakować widza, a przypadek wyraźnie w tym pomagał. Stosunkowo szybko okazało się jednak, iż owa pożądana przypadkowość, generując nieoznaczone, zaczęła jednocześnie generować powtarzalność. Rewolta spełniła swoją powinność. Niezdyscyplinowanie musiało ustąpić miejsca metodzie, a przypadkowość należało poddać dyscyplinie.

W 1917 roku, na rok przed śmiercią, Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary Kostrowicki, znany bardziej jako Guillaume Apollinaire, po raz pierwszy użyje słowa surrealizm⁴¹. Kilka lat później, André Breton⁴² opublikuje kilkuset stronicowy manifest artystyczny, w którym określi powinności i cele nowego kierunku w sztuce. Napisze między innymi: surrealizm to „czysty automatyzm psychiczny, przez który zamierza się wyrazić bądź w słowach, bądź w piśmie, bądź w każdy inny sposób rzeczywiste funkcjonowanie myśli (...) poza wszelkimi sprawdzianami estetycznymi lub moralnymi”⁴³. Jest rok 1924. Surrealizm wchłonie dadaistów (Richter pisze wręcz o akcie kanibalizmu)⁴⁴. Podda rewizji ich założenia i praktykę twórczą. Skupi się na eksploracji przypadku, dyscyplinując go albo mówiąc bardziej dosadnie: poddając go kontroli. „Nada dadaizmowi znaczenie i sens, tak jak dadaizm nadał surrealizmowi życie”, ale jednocześnie odetnie się od jego autodestrukcji. I ponownie Richter, który nie ma wątpliwości, iż metoda i dyscyplina surrealizmu są zasadniczo dziełem Bretona: „z wybuchowego elementu Dada w surrealizmie ukształtował, na racjonalnych zasadach, irracjonalny ruch artystyczny, który, choć przejął Dada hurtowo, skodyfikował rewoltę w ścisłą dyscyplinę intelektualną”⁴⁵, ale także – dodajmy na marginesie – rewolucyjny ruch umysłowy. Jego rewolucyjność, a co najmniej rewolucyjność jego założeń, opierała się na idei, że znana i praktykowana od czasów antycznych, mimetyczna natura sztuki traci odtąd rację bytu. Odtąd możliwości, jakie daje psychika, czytaj: automatyzm, marzenie senne, pod-

⁴⁰ H. Richter, dz. cyt., s. 47–48.

⁴¹ Guillaume Apollinaire (1880–1918) użył po raz pierwszy słowa „surrealizm” w 1917 roku w odniesieniu do baletu Jeana Cocteau *Parada* oraz swego dramatu *Les Mamelles de Tirésias* (pol. *Cycki Tyrezjasza*). Oznaczało ono dzieło będące efektem pracy *artysty nowego*, zarażeniem śmiałości, syntetycznym, racjonalnym, zaskakującym, zabawnym.

⁴² André Breton (1896–1966), wielbiciel poezji Apollinaire’a, zapożyczył, a właściwie zaanektował termin „surrealizm” po śmierci poety do określenia własnego nurtu artystycznego. Pod wpływem Jacques’a Vachégo, anarchisty i dadaisty, odciął się od estetyki Apollinaire’a, jak i jego samego, nadając mu diametralnie inne znaczenie.

⁴³ J. Jernajczyk, dz. cyt., s. 11.

⁴⁴ „Surrealism devoured and digested Dada. Similar cannibalistic methods are by no means rare in history and as Surrealism had a strong digestion, the qualities of the devoured were transferred to the invigorated body of the survivor”. Zob. H. Richter, dz. cyt., s. 194–95.

⁴⁵ Tamże.

świadomość, racjonalne wykorzystanie wszelkich nieprawdopodobieństw stają się nowym paradygmatem w twórczości artystycznej.

Z tej apoteozy przypadkowości, instynktu, podświadomości czy automatyzmu korzystać zaczęła niemała grupa artystów związanych z ruchem, niemniej jednak warto zwrócić uwagę na twórcę, który na tle tej rzeszy wydaje się nie tylko najciekawszy, ale i najbardziej wpływowy. Będzie zapewne, *nomen omen*, przypadkiem, iż osobiście wpłynię on na sztukę kolejnych z naszej listy twórców przypadku, w tym Jacksona Pollocka i Johna Cage'a. Ale po kolei.

Przed wybuchem Wielkiej Wojny zdążył studiować filozofię, pisać recenzje z wystaw, a także poznać Picassa, Matisse'a, Cézanne'a i Gauguina. Wraz z Hansem Arpem współtworzył koloński przyczółek Dada. „W 1921 r. przyjechał na zaproszenie Bretona do Paryża i otworzył pierwszą indywidualną wystawę kolaży, uznanych przez przyszłych surrealistów za istną rewolucję”⁴⁶. Twórca niepokorny, wierny dewizie, że sztukę tworzyć może każdy, jawnie kpiący z kultu geniusza (w czym zapewne był adwersarzem Salvadora Dali), ekskomunikowany przez papieża surrealizmu, jak nazywano Bretona, za przyjęcie w 1954 roku Grand Prix za twórczość malarską na Biennale w Wenecji (w 1935 sam wystąpił z tego autorytatywnie rządzonego klanu, nie był już zatem członkiem grupy od niemalże dwudziestu lat). Max Ernst.

Choć jak większość dadaistów zaczynał od kolaży, to jego kolejne dokonania i techniki malarskie stanowią wątek odrębny. Jednocześnie są doskonałym przykładem na to, iż przypadek można owszem poddać dyscyplinie, ale już nie kontroli. W 1925 roku, szukając plastycznego odpowiednika bretonowskiego pisma automatycznego (*l'écriture automatique*)⁴⁷, wynalazł technikę frotażu (od francuskiego *frotter* – „trzeć”), polegającą na rysowaniu grafitem na kartce przylegającej do nierównych powierzchni. Takimi powierzchniami były dla niego: deski, liście, nici, szmaty. Pocierając ołówkiem papier przyłożony np. do słojów drewna, artysta uzyskiwał nowe nieregularne kształty, będące odbiciem naturalnych struktur. Nie były to oczywiście kształty przypadkowe w sensie dosłownym, ale też

⁴⁶ A. Taborska, *Ptak Przełożony Max Ernst*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 28 (dodatek), <https://www.tygodnikpowszechny.pl/ptak-przełożony-max-ernst-19907>, [dostęp 27 maja 2023 r.].

⁴⁷ „Pisanie automatyczne nie jest jednak ani mechaniczne, ani spontaniczne, ani czyste, ani bezpośrednie. I to niezależnie od tego, czy Breton przypisze mu te wszystkie epitetę i określi je mianem czernienia papieru. Jest bardzo świadomie stosowaną techniką siebie mającą więcej z naukowej metodyczności niż z artystycznego eksperymentu. Dlatego doświadczenia zapisu automatycznego będą racjonalizowane. Będą one poddawane naukowej niemalże kontroli i ocenie”. Zob. M. Rakoczy, *Pisanie automatyczne, czyli o trudnych związkach awangardy z nowoczesnością*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 2, s. 123, <https://doi.org/10.26485/ZRL/2019/62.2/7>.

proces ich powstawania nie podlegał już pełnej kontroli artysty. W technice frotażu Ernst stworzył cykl obrazów *Historia naturalna*.

Rola przypadku ujawniała się wyraźniej w technice gratażu (od francuskiego *gratter* – „drapać”), która polegała na zeskrobywaniu z podłoża świeżo nałożonej farby, w wyniku czego powstawały zaskakujące barwne faktury. Tą autorską technikę zastosował Ernst w cyklach *Kwiaty* oraz *Miasta*. Artysta posługiwał się również dekalkomanią (od francuskiego *décalquer* – „odbijać, kopiować”, oraz *manie* – „mania, szaleństwo”), techniką opracowaną przez innego surrealistę, Oscara Domíngueza. Polegała ona na odciskaniu farby między dwiema płaszczyznami, co skutkuje powstawaniem częściowo tylko możliwych do przewidzenia plam barwnych. W gestii artysty pozostawało jedynie zaakceptowanie bądź odrzucenie powstałych efektów oraz nadanie im tytułów zgodnych ze skojarzeniami, które wywołały. I w tym przypadku twórca zakładał ogólny plan działania. Realizacja szczegółów pozostawała w gestii przypadku.

Ernst nie był jedynym surrealistą, który interesował się zagadnieniem przypadku⁴⁸. Był jednak jedynym, który w tak znaczący i bezpośredni sposób wpłynął na to, co już niebawem po drugiej wojnie światowej wydarzy się w Stanach Zjednoczonych. Zmuszony do ucieczki z Europy (jako obywatel Niemiec został najpierw internowany) osiadł w Nowym Jorku, gdzie poślubił kolekcjonerkę i mecenaszkę, a prywatnie osobę, z którą uciekał z Francji, Peggy Guggenheim. To w ich mieszkaniu pomieszkiwał przez kilka miesięcy 1941 roku jeden z największych apologetów przypadku, kompozytor John Cage. Nie jest do końca pewne, czy to właśnie po spotkaniu z Ernstem, Cage zainteresował się przypadkiem, po który tak chętnie sięgał i który tak sprawnie zaaplikował w muzyce. To, co jest pewne, to że poznał tam wtedy wielu wpływowych artystów tamtych czasów, jak choćby Jacksona Pollocka czy Marcela Duchampa. Z pewnością stało się to zanim obrażona Peggy Guggenheim wystawiła mu walizki przed drzwi, a młody kompozytor pozostał bez dachu nad głową i bez grosza przy duszy. Zanim jednak opowiemy o Cage’u i jego muzyce, zatrzymajmy się na chwilę przy wspomnianym Jacksonie Pollocku.

Analizując sztukę XX wieku w kontekście zdarzeń losowych, nie sposób pominąć jego twórczości ani techniki malarskiej. Jak jednak głosi anegdota, technika, którą rozślawił Pollock nie do końca była jego odkryciem. Na którymś z pokazów Ernst dał młodym artystom amerykańskim prostą lekcję automatycznego malowania. Za pomocą wiszącej na sznurku, przedziurawionej puszki z farbą zaprezentował, jak mogą powstawać obrazy automatyczne. „Z rozbawieniem opowiadał potem, jak to za jego sprawą

⁴⁸ Oprócz Domíngueza i jego dekalkomanii, warto wspomnieć o technice André Massona. Jego rysunki automatyczne, w których ręka na wzór sejsmografu rejestruje wariacje niekontrolowanego przepływu myśli (...) idealnie odpowiadały definiującemu surrealizm hasłu czystego automatyzmu psychicznego. Zob. J. Jernajczyk, dz. cyt., s. 10–11.

amerykańska sztuka – dzięki malarstwu gestu – mogła się wreszcie odciąć od europejskiej”⁴⁹. W 1942 roku Max Ernst namalował dwa obrazy, w których zastosował *drip painting*⁵⁰. Malarstwo Pollocka określono mianem *action painting*, co miało podkreślać, iż w stylu tym dominującą rolę odgrywał gest oraz fizyczne zaangażowanie artysty. Choć Pollock często zaznaczał, iż w pełni kontroluje akt twórczy, ciężko byłoby twierdzić, że przy powstawaniu jego obrazów przypadek nie odgrywał żadnej roli⁵¹. W swoim artykule *Chance Imagery* z 1957 roku George Brecht zauważa:

Oprócz braku świadomej kontroli nad nakładaniem farby w tych obrazach, istnieją techniczne powody, aby postrzegać ten kompleks współzależnych form jako zdarzenia z góry przypadkowe. Po pierwsze, nieskończona liczba zmiennych zaangażowanych w określanie przepływu płynnej farby ze źródła, które nie ma kontaktu z płótnem, nie może być jednocześnie brana pod uwagę z wystarczającą wszechwiedzą, aby można było przewidzieć dokładną konfigurację farby, gdy uderzy ona w płótno. Niektóre z tych zmiennych, na przykład, to lepkość farby, gęstość, szybkość przepływu w dowolnym momencie; oraz kierunek, prędkość i konfiguracja aplikatora, nie mówiąc już o niejednorodności farby. Nawet jeśli zaprzeczmy automatyzmowi i uznamy wszechwiedzę za nieświadomość ukształtowaną przez długi okres uczenia się, oczywiście jest, że w niektórych obrazach Pollocka z tego okresu (na przykład w „One, 1950”) różnokolorowe strumienie farby wpłynęły na siebie po nałożeniu, powodując mieszanie się całkowicie poza rękami artysty. Nigdy przed Pollockiem przypadkowe procesy nie były wykorzystywane z taką nadrzędnością, spójnością i integralnością, jako cenne źródła afektywnych obrazów.⁵²

Rozbieżność pomiędzy tym, co twierdzi Pollock, a tym, co napisał Brecht potwierdza obserwację, iż powiedzieć, że coś zostało stworzone dzięki przypadkowi, to jak przyznać się do niekompetencji i pozbawić należnego splendoru. Pollock z pewnością nie był gotów tego splendoru się pozbyc.

Na koniec przyjrzyjmy się jeszcze muzyce, w której choć przypadek za gościł najpóźniej, to jednocześnie stał się jej istotnym elementem i nową techniką kompozytorską. Na gruncie muzyki przypadek poddany dyscyplinie pojawia się dopiero około roku 1950, a dzieje się to niezależnie w Europie i Stanach Zjednoczonych. Oba przypadki różnią się jednak znacząco, tak jak znacząco różni byli ich twórcy, na podstawie twórczości których pragnę przybliżyć rolę przypadku w muzyce. Z jednej strony wychowywany

⁴⁹ Taborska, *Ptak Przełożony...*, dz. cyt.

⁵⁰ Max Ernst, *Young Man Intrigued by the Flight of a Non-Euclidean Fly* (1942); *The Bewildered Planet* (1942).

⁵¹ W przeciwieństwie do Pollocka, polski artysta Ryszard Winiarski niemal całkowicie podporządkował swoje malarstwo autorskiej metodzie losowego generowania obrazu. Winiarski wyznaczał na płótnach kwadratową matrycę, której kolejne pola precyzyjnie zamalowywał, najczęściej bielą lub czernią, w zależności od wyniku rzutu kostką bądź innego mechanizmu probabilistycznego. Powstawały obrazy, które nasuwają na myśl współczesne QR-code.

⁵² G. Brecht, dz. cyt., s. 11.

w enklawie rodowej siedziby pamiętającej czasy średniowiecza, objęty indywidualną i elitarną edukacją domową (obok łaciny i szermierki do jego obowiązków edukacyjnych należała gra w szachy) hrabia Giacinto Francesco Maria Scelsi d'Ayala Valva, który nigdy nie musiał zarabiać, a już na pewno na muzyce. Z drugiej syn wynalazcy i dziennikarki, wiecznie borykający się z problemami finansowymi (dopiero dożywotnia renta, którą jako znany już kompozytor otrzyma od najbardziej wpływowej filantropki amerykańskiej muzyki współczesnej, Betty Freeman zapewni mu godne życie od roku 1965 aż do śmierci), John Cage. To, co będzie im wspólne, to fascynacja filozofią Dalekiego Wschodu.

Scelsi będzie już bez mała pięćdziesięcioletkiem, kiedy zwróci się w stronę przypadku, a raczej odwróci się od klasycznie rozumianej kompozycji (*componere*, z łac. „zestawiać, składać, łączyć”). Jego metoda tworczy całkowicie odrywa się od koncepcji i logosu, w czym jest podobna do pisania automatycznego. W jego przypadku to improwizacja wkracza do procesu twórczego, inicjuje go, przewodzi mu. Scelsi, poddając się jej rygorowi, nie kontroluje procesu, daje mu się prowadzić. Po 1954 roku nie napisze już żadnej nuty, zaś jego metoda kompozycji stanie się, delikatnie mówiąc, niekonwencjonalna⁵³. Giacinto Scelsi rozpoczął podróż w głąb dźwięku, w jego sferyczność, uznając swoją inność i odrębność, udał się na wewnętrzną emigrację, nie szukając dłużej uznania i akceptacji środowiska – i zaczął tworzyć muzykę, jakiej nie tworzył nikt inny przed nim. Na pewno nikt w Europie. Aby zrozumieć fenomen jego muzyki, trzeba pamiętać o fascynacji Scelsiego kulturą wschodu, która rozpoczęła się w trakcie jego podróży do Indii, ale także została utrwalona poprzez praktykę medytacyjną. Jeśli dodamy do tego jego „osobliwą predylekcję” do stuporowego improwizowania na jednym dźwięku, odmiennosc traktowania przez niego „natury dźwięku” i „muzycznego czasu” stanie się to bardziej oczywiste⁵⁴.

W przeciwieństwie do niego, Cage nie tolerował improwizacji, uznawał bowiem, iż prowadzi ona zawsze do tych samych rezultatów. Często stosował technikę aleatoryzmu, czyli rzutu kostką, aby wykluczyć, jak mówił, upodobania kompozytora i wykonawcy. Przyjęcie przypadkowych procedur miało jednak katastrofalne konsekwencje dla reputacji

⁵³ „Scelsi zdaje się na swój instynkt, odrzuca formuły i techniki zachodniej kompozycji, przyjmuje »obecną w zen głęboko antyintelektualną postawę«. Godzinami improwizuje przy fortepianie, ondulinie, perkusji”. Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008, s. 249.

⁵⁴ Ostatni akapit pochodzi z mojej autorskiej, niepublikowanej dotychczas pracy poświęconej fenomenowi improwizacji: M. Oleś, *Improwizacja. Od dyscypliny do przypadku*.

kompozytora⁵⁵. Choć jego „niemy utwór”⁵⁶ 4'33”⁵⁷ stał się niemiejszym symbolem na gruncie nowej muzyki niż *Fontanna Duchampa* na gruncie sztuk plastycznych, to sprawił jednocześnie, iż Cage stracił przychylność prasy i kolegów kompozytorów, szczególnie europejskich. Jest rok 1951. Rok wcześniej, w 1950, zostało opublikowane pierwsze kompletne tłumaczenie na język angielski chińskiego klasycznego tekstu, który opisuje system symboli używany do identyfikacji porządku w przypadkowych wydarzeniach, *I Ching*. Cage dostaje jeden egzemplarz od syna wydawcy Kurta Wolffa rok później. Przypadek? *I Ching*, powszechnie używany do wróżenia, dla Cage'a staje się narzędziem do komponowania przy użyciu przypadku. Cage pozostanie jej wierny do końca życia, a przypadek i cisza będą przenikać jego muzykę przez następne czterdzieści lat. Jak sam powie: „poświęciłem im swoją muzykę. Moja praca stała się eksploracją braku intencji. Aby wiernie ją realizować, opracowałem skomplikowane środki kompozytorskie wykorzystujące przypadkowe operacje *I Ching*, czyniąc moją odpowiedzialność zadawaniem pytań zamiast dokonywaniem wyborów”⁵⁸.

I Ching składa się z diagramu 64 heksagramów: symboli składających się z sześciu poziomych linii ułożonych od dołu do góry, przy czym każda linia jest albo pełna (*yang*), albo przerywana (*yin*), tworząc 64 możliwe kombinacje. Po raz pierwszy Cage wykorzysta *I Ching* w swej kompozycji z 1951 roku *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* oraz *Music of Changes* z tego samego roku. W obu przypadkach większość parametrów muzycznych, w tym wysokość dźwięku, harmonia, rytm, dynamika, tempo, faktura została określona poprzez konsultacje z *I Ching*. Także w tym przypadku, zgodnie z opisaną powyżej zasadą najmniejszego działania, przed faktycznym komponowaniem przez przypadkowe operacje, kompozytor musi przygotować wykresy materiałów dla każdego

⁵⁵ „Czasami najbardziej gwałtowny sprzeciw i krytyka pochodzą od tych, którzy są najbliższymi w duchu i sprawie. Przykładem może być sprzeciw wobec przypadkowych operacji Cage'a ze strony jego przyjaciela i kolegi Pierre'a Bouleza (ur. 1925)”. Zob. B.R. Morse, *Indeterminacy, the I Ching, and John Cage: A New Design Method for Landscape Architecture*, [praca magisterska], University of Arizona, Tucson 2007, s. 37.

⁵⁶ „4'33” nie jest pierwszym utworem w historii muzyki zawierającym puste takty i wykorzystującym ciszę jako podstawowy materiał „dźwiękowy”. Alphonse Allais skomponował w 1897 *Funeral March for the Obsequies of a Deaf Man*. Erwin Schulhoff w swoim *In futurum* z 1919 roku jedną część utworu fortepianowego z cyklu *Fünf Pittoresken* wypełnił całkowitą ciszą. Druga i ostatnia część *Monotone-Silence Symphony* z 1949 r. Yves Klein'a (wcześniejsza wersja jako *The Monotone Symphony*, skomponowana w latach 1947–1948) to 20 minut braku dźwięków”. Zob. M. Choloniewski, *John Cage Silence*, <http://sme.amuz.krakow.pl/cageconf/wp-content/uploads/2012/10/Marek-Choloniewski-Silence.pdf> [dostęp: 21 maja 2023 r.].

⁵⁷ „4'33” to utwór radykalny w swej koncepcji. Kompozycja nie zawiera ani jednego dźwięku, składa się z trzech części występujących w partyturze jako pauzy generalne: I. Tacet, II. Tacet, III. Tacet.

⁵⁸ B.R. Morse, dz. cyt., s. 25.

parametru muzycznego, który ma być losowo wybrany. To, co znajdzie się na wykresach, ma wpływ na wynik i jest do pewnego stopnia intencją, chociaż ostateczny wynik nie jest przewidywalny. Projektant nie jest bowiem niewolnikiem nieokreśloności i przypadku. „Nieokreśloność jest narzędziem projektanta służącym konkretnym celom artystycznym. W ujęciu Cage’a to *celowa bezcelowość!*”⁵⁹ (ang. *purposeful purposelessness*). Gdziekolwiek Cage napotkał rozbieżności lub konflikt, wkraczał i podejmował decyzję czy to w oparciu o zasady artystyczne, czy to funkcjonalność. W 1952 roku powstaje utwór *Waiting* skupiający uwagę odbiorcy na odmierzaniu czasu, oddzielający maksymalnie odległości pomiędzy zdarzeniami dźwiękowymi. W proporcji czasowej cisza staje się niejako ważniejsza od dźwięku. Cage w tym geście niemalże nawiązuje do *Rzutu kośćmi* Mallarmégo.

Niemniej jednak istnieją inne techniki tworzenia nieokreślonych wyników niż rzucanie wspomnianymi kośćmi czy monetami i Cage sięgał po nie równie chętnie. Partytury graficzne i celowo niejasne instrukcje również skutkowały wykonaniami, których rezultatów nie można było przewidzieć i których późniejsze wykonania nigdy nie były takie same. Dla przykładu: „*Variations IV* (1963) nie ma wydrukowanej muzyki, a jedynie instrukcje »dla dowolnej liczby graczy, dowolnych dźwięków lub kombinacji dźwięków wytwarzanych w dowolny sposób, z innymi czynnościami lub bez nich«”⁶⁰.

W latach 50. i 60. kompozytor tworzył muzykę wykorzystującą elektroakustyczne źródła dźwięku (np. radia, telewizory, oscylatory i wzmacniane materiały roślinne), nagrań wcześniej taśmę elektroniczną czy wspomnianą powyżej notację graficzną. Zawsze wykorzystywał przypadek do tworzenia różnych stopni nieokreśloności, a nawet wyobrażał sobie, że jego utwory mogą być wykonywane jednocześnie w dowolnej kombinacji. Do końca życia, wyraźnie podkreślał fundamentalne znaczenie przypadku dla swojej muzyki, sztuki i życia. Jednakże „przy całym swoim idealizmie dotyczącym nieokreśloności, zdawał sobie sprawę, że istnieją granice praktycznego wykorzystania operacji losowych i wiedział, kiedy bezpieczniej jest polegać na praktyczności”. Jak sam powiedział: „uznanie miejsca przypadku nie oznacza poświęcenia mu wszystkiego”⁶¹.

Podobnego zdania⁶² był polski kompozytor, który w 1960 roku przypadkiem usłyszał przez radio wspomniany *Koncert na fortepian i orkiestrę*

⁵⁹ Tamże, s. 31.

⁶⁰ Tamże, s. 36.

⁶¹ Tamże.

⁶² Podobnego zdania był także Allan Kaprow, który w swoim eseju *Assemblage, Environments and Happenings* napisał tak: „W każdym wypadku posługiwanie się Przypadkiem jest aktem indywidualnym, niezależnie od tego, jak bardzo stara się nim nie być, dlatego że Przypadek zawsze jest używany, a nie po prostu dany. Używany odpowiedzialnie, kiedy artysta działa jak cenzor w stosunku do instrukcji pojawiających się jako niepraktyczne

Johna Cage’a. „W ułamku sekundy zdałem sobie sprawę z możliwości zastosowania zupełnie nowej dla siebie metody komponowania. Tych kilka minut miało zdecydowanie zmienić moje życie”⁶³. Tym kompozytorem był Witold Lutosławski. „Lutosławski rozróżniał dwa rodzaje aleatoryzmu: wielki, nazywany też aleatoryzmem całości czy formy oraz mały – aleatoryzm szczegółów czy faktury”⁶⁴, zwany też kontrolowanym (w domyśle, przez kompozytora). Kryterium tego podziału stanowi rola, jaką przypadek pełni w utworze muzycznym. Tam, gdzie Cage pozostawia dzieło i formę całkowicie otwartą, oddając je poniekąd we władanie przypadku, Lutosławski wyznacza mu ściśle określoną rolę, a przypadek decyduje wyłącznie o szczegółach utworu. Architektonika kompozycji nie ulega zmianie, a przypadek staje się elementem niemal wyłącznie kolorystycznym. Kompozytor zauważył bowiem, że „zastosowanie przypadku wpływa na spowolnienie tempa rozwoju narracji muzycznej, powodując nieomalże harmoniczny bezruch brzmienia. Odcinki aleatoryczne, w porównaniu z odcinkami dyrygowanymi tradycyjnie, wewnątrz praktycznie się nie rozwijały”⁶⁵. To sprawiło, iż Lutosławski miał dla przypadku inne zadanie. Zestawiał on części zakomponowane klasycznie, które były prowadzone przez dyrygenta (*a battuta*, czyli dosłownie „według pałeczki dyrygenta”, gdzie rytm i tempo są ściśle określone przez dyrygenta), z częściami bez dyrygenta (*ad libitum* – dosłownie „według upodobania”). Skutkowało to skontrastowaniem harmonicznym i kolorystycznym utworu, a przypadek miał do spełnienia bardzo ważną, bo odpowiedzialną rolę, która została mu wyznaczona przez kompozytora.

Podsumowanie

Zastosowanie przypadku w sztuce, „będąc sposobem na ucieczkę od uprzedzeń zakorzenionych w naszej osobowości przez naszą kulturę i osobistą przeszłość”⁶⁶, odegrało w XX wieku znaczącą rolę. Począwszy od ofensywy dada i surrealizmu, poprzez działania apologetów przypadku, jak Ernst, Pollock czy przede wszystkim Cage „element nieprzewidywalności, gry opartej na przypadku zaczął głęboko wpisywać się w modern-

lub niemożliwe lub po prostu zachowuje trzeźwość w stosunku do rozwoju sytuacji, może przynieść zadziwiające rezultaty. Używany głupio, doprowadzi do kolejnego ograniczającego akademizmu”. Zob. A. Karpow, *Assemblage, environments and happenings*, [w:] *Chance*, red. M. Iversen, London–Cambridge 2010, s. 57.

⁶³ W. Lutosławski, *Zapiski/ Witold Lutosławski*, opr. Z. Skowron, Warszawa 2008, s. 84.

⁶⁴ M. Dolewka, *Rola przypadku w twórczości Witolda Lutosławskiego. W nawiązaniu do myśli Michała Hellera*, „Racjonalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, nr 3, s. 102, <https://doi.org/10.15633/r.268>.

⁶⁵ M. Dolewka, dz. cyt., s. 110.

⁶⁶ G. Brecht, dz. cyt. s. 23.

istyczny porządek sztuki⁶⁷. W latach 50. i 60. stał się jej główną doktryną i niemalże nurtem akademickim. Nie wszyscy twórcy chcieli się jednak temu podporządkować. Tak o tym wspomina Morton Feldman (1926-1987), jeden z czołowych kompozytorów amerykańskich: „Przypadek jest najbardziej akademicką metodą, jaką do tej pory wymyślono, ponieważ od początku rozumiany jest jako technika. Wierzcie mi, że rzucanie kostką może być ekscytujące dla gracza, ale nie dla krupiera”⁶⁸. Wpływ Cage’a był jednak nie do przecenienia⁶⁹, a słowa Feldmana nie pozbawiły przypadku siły oddziaływania. Wkrótce jego działania wsparły akcje prowadzone przez postdadaistyczny, międzynarodowy ruch artystyczny Fluxus, a artyści tego ruchu, idąc w ślady swoich protoplastów poszli jeszcze dalej i zrezygnowali z jakichkolwiek prób kontroli czy dyscyplinowania przypadku. A ten, niepoddany dyscyplinie (o czym wiemy z doświadczeń dada) lubi wymknąć się spod kontroli.

Ofensywa przypadku, jeśli możemy o takowej mówić, nie trwała jednak długo. Jego rola wyczerpała się i uległa sporemu ograniczeniu, a zasada kontyngencji nie stała się nowym paradygmatem sztuki po|nowoczesnej, co najwyżej jej młodzieńczą inicjacją. Po okresie rozkwitu i popularności na gruncie sztuk wizualnych w latach 50. „w latach 60-tych sztuka to już w dużej mierze rebelia przeciw irracjonalizmowi *action painting*”⁷⁰ (ruch Fluxus istniał do około 1978 roku). Na gruncie muzyki przypadek miał się lepiej w tych latach, ale mogło to wynikać z przesunięcia czasowego, które zostało w niniejszym tekście wskazane, oraz z oddziaływania twórczości Cage na środowisko artystyczne⁷¹. Na gruncie literatury warto wspomnieć o francuskim ruchu OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), czyli Warsztacie Literatury Potencjalnej. Choć teksty OuLiPo są głównie wyrafinowanymi zabawami literackimi lub matematyczno-logiczno-słownikowymi (lipogramy, tautogramy, przekłady homofoniczne, dramaty alfabetyczne, teksty na wstędze Möbiusa itp.), to narzucone odgórnie zasady twórcze generowały nieoczekiwane, wspomagane przypadkiem rezultaty. Dzieła takie jak *Życie instrukcja obsługi* Georges’a Pereca⁷² czy *Ćwicze-*

⁶⁷ M. Kosińska, *Ciało filmu: medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Poznań 2012, s. 205.

⁶⁸ *Kultura dźwięku: teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 38.

⁶⁹ Pojawienie się w historii muzyki Johna Cage’a konstituowało zupełnie nową epokę, pozostawiającą głęboko w cieniu erę, którą performer i kompozytor, czołowy przedstawiciel ruchu Fluxus, Nam June Paik, określał mianem BC (ang. *before Cage*). Zob. M. Kosińska, dz. cyt., 166.

⁷⁰ *Action painting – kierunek w sztuce abstrakcyjnej*. Zob. *Action painting* [w:] *ENCENC: encyklopedie humanistyczne*, 2017, <https://encenc.pl/action-painting>.

⁷¹ Wpływ Cage’a znacznie przekraczał terytorium muzyki, oddziałując nawet na takie dziedziny jak kino. Wyczerpująco pisze o tym M. Kosińska w swojej pracy poświęconej awangardowemu kinu amerykańskiemu: *Ciało filmu: medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, dz. cyt.

⁷² 9 grudnia 2022 roku miała miejsce premiera spektaklu *Art of Living* w reżyserii Katarzyny Kalwat na podstawie *Życie – instrukcja obsługi* Georges’a Pereca. Liczba permutacji

nia stylistyczne Raymond Queneau⁷³ skłaniają do ciągłych (w przypadku Pereca nieskończonych) permutacji i interpretacji. W przeciwieństwie do pierwszej ofensywy przypadku (dada, surrealizm, action painting, informel), która choć bazowała na przypadku jako materii i metodzie twórczej, powoływała do życia dzieła na wskroś zamknięte; twórczość grupy OuLi-Po, bazując na sztywnych zasadach twórczych, powoływała do życia dzieła na wskroś otwarte na interpretację i przypadek.

Z drugiej strony artystyczne poszukiwania sposobów odejścia od mimesycznej natury sztuki, w tym użycie przypadku, doprowadziły do prze wartościowań tak jej samej, jak i do zmiany tożsamości artysty, jego roli i jego powinności. Od momentu pierwszego użycia przypadku „artysta już nie istnieje. Wyeliminował siebie (i każdy, kto zna smak samowyrzeczenia, powinien uszanować tę decyzję). Jego wielka siła tkwi w tym, że [autorstwo] nigdy nie jest aktem totalnym i jeśli ma posiadać jakiekolwiek znaczenie, trzeba zezwolić na ten akt wyrzeczenia się swojej roli”⁷⁴. Tożsamość stała się wartością labilną, a artysta jednostką mobilną, zdaną na ciągłą zmianę. Sztuka, poszukując nowej tożsamości, postawiła na ciągłą zmienność, na umieszczenie artysty na postumencie ponad dziełem, na relację z publicznością (dzieło otwarte), a nie na jedynie obowiązującą rację. Artysta niczym współczesny nomada podróżuje przez meandry sztuki, nigdy nie mogąc być pewnym tego, co nadejdzie jutro. Od czasu kiedy „świat stałości i fundamentu legł w gruzach, zostaje ustanowiony świat chaosu i pozorów”⁷⁵. Parafrazując Stéphane’a Mallarmé, można powiedzieć, iż nawet rzucając kośćmi, nigdy nie wyeliminuje on przypadku ze swojej biografii i ze swojego dzieła.

Bibliografia

- Action painting*, [w:] *ENCENC: encyklopedie humanistyczne*, 2017, <https://encenc.pl/action-painting> [dostęp: 21 maja 2023 r.].
Brecht G., *Chance imagery*, red. M. Tencer, Dijon 2004.

scen sprawiła, że spektakl premierowy trwał ponad sześć godzin. Sto rozdziałów opisuje sto scen z poszczególnych mieszkań. Na paradoks zakrawa fakt, iż użyta w spektaklu autodeskrypcja komplikowała i tak już skomplikowany tekst, myląc słowa i wprowadzając element przypadku do warstwy tekstowej.

⁷³ 7 maja 2022 roku miała miejsce premiera spektaklu *Ćwiczenia stylistyczne* w reżyserii Ewy Rysovej na podstawie eksperymentu literackiego Raymonda Queneau pod tym samym tytułem. Dziewięćdziesiąt dziewięć scen opowiedzianych na 99 różnych sposobów jest hołdem dla wyobraźni i różnorodności, ale także przypadku (kolejne sceny są losowane przez publiczność). Ten spektakl nigdy się nie powtórzy. Jest to po prostu matematycznie niemożliwe.

⁷⁴ A. Karpow, dz. cyt., s. 56.

⁷⁵ R. Koschany, dz. cyt., s. 260.

- Chołoniewski M., *John Cage Silence*, <http://sme.amuz.krakow.pl/cageconf/wp-content/uploads/2012/10/Marek-Choloniewski-Silence.pdf> [dostęp: 21 maja 2023 r.].
- Chwiejda E., *Dadaizm jako reakcja na upadek kultury europejskiej i pierwszą wojnę światową*, <https://hi-storylessons.eu/pl/culture/dadaizm-jako-reakcja-na-upadek-kultury-europejskiej-i-pierwsza-wojne-swiatowa/> [dostęp: 21 maja 2023 r.].
- Coincidence, [w:] *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/search?q=Coincidence> [dostęp: 21 maja 2023 r.].
- Dolewka M., *Rola przypadku w twórczości Witolda Lutosławskiego. W nawiązaniu do myśli Michała Hellera*, „Racjonalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, nr 3, s. 98–114, <https://doi.org/10.15633/r.268>.
- Eco U., *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008.
- Heller M., *Filozofia przypadku: kosmiczna fuga z preludium i codą*, Kraków 2014.
- Itenda J., *Odo Marquarda apologia przypadkowości*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 1996, nr 1-2 (9-10), s. 178–185.
- The Japanese artist Katsushika Hokusai Old Man Crazy to Paint BC Documentary 2017*, YouTube, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=bbt3FSuPSjo> [dostęp: 27 maja 2023 r.].
- Jernajczyk J., *Portrety Przypadku*, „Racjonalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, t. 3, s. 5–20, <https://doi.org/10.15633/r.263>.
- Karpow A., *Assemblage, environments and happenings*, [w:] *Chance*, red. M. Iversen, London—Cambridge 2010.
- Assemblages, Environments and Happenings*, [w:] *The Twentieth Century Performance Reader*, red. T. Brayshaw, N. Witts, 3rd ed., London—New York 2014.
- Koschany R., *Przypadek: kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006 r.
- Kosińska M., *Ciało filmu: medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Poznań 2012.
- Kumaniecki K., *Słownik łacińsko-polski: według słownika Hermana Mengego i Henryka Kopii*, wyd. 18, Warszawa 1990.
- Lutosławski W., *Zapiski/ Witold Lutosławski*, opr. Z. Skowron, Warszawa 2008.
- Mallarmé S., *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, red. K. Bazarnik, Z. Fajfer, tłum. T. Różycki, 2005, <http://archiwum.ha.art.pl/wydawnictwo/katalog-ksiazek/193-stephane-mallarme-rzut-kosci-nigdy-nie-zniesie-przypadku.html> [dostęp: 21 maja 2023 r.].
- Marquard O., *Apologia przypadkowości: studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1994.
- Morse B.R., *Indeterminacy, the I Ching, and John Cage: A New Design Method for Landscape Architecture*, [praca magisterska], University of Arizona, Tucson 2007.
- Paja-Stach J., *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992.
- Pałasiński P., *Amor fati Fryderyka Nietzschego (konieczność i przypadkowość losu człowieka)*, „Racjonalia. Z punktu widzenia humanistyki” 2013, t. 3, s. 35–56, <https://doi.org/10.15633/r.265>.