

Magdalena Wołek

Początki kategorii przypadku w sztuce

The origins of the category of chance in the arts

Abstract: The paper concerns the relationship between the category of chance in the arts, metaphysics and the sciences, such as mathematics. The chance is here understood as an event whose causes cannot be determined, which is beyond all rule, the quintessence of uncertainty and irrationality long time presented in the metaphysical considerations as the opposition of the rational and predictable. Predictability was the regulative idea of the actions both within the science and the art, whose center was the knowledge of the principles and the rules. Both the art of the chance and the science of chance were seen as a contradiction in terms.

The problem of chance became a subject of study of the science in the seventeenth century. But although the origins of the “mathematization” of the chance date back to the seventeenth century, its rational grounding occurred only in the three decades of the last century. In the early twentieth century, chance was still associated with the irrational. Due to this particular association, it became attractive for artists. The first kind of art (or rather anti-art) which turned the chance into a tool was Dadaism. For Dadaists, the art did not consist in producing things according to the accepted rules or any of its previous perspectives, but in recording whatever chance suggested to the artist. The introduction of the new category of chance to the world of art by Dadaism led to the reformulation of the understanding of art in the second half of the 20th century.

Keywords: chance, art, anti-art, science, rationality, irrationality, Dadaism, phonetic poetry

Sztuka w swych starożytnych początkach określana była jako *techné*, a więc szczególnego rodzaju umiejętność, której podstawę stanowiły reguły. Była wiedzą dotyczącą wytwarzania przedmiotów. Słowo *techné* najlepiej oddać, używając terminów „umiejętna produk-

cja”¹, „sposób” lub „fach”, z tym że nie tyle biegłość wytwarzania, ile wiedza dotycząca reguł stanowiła jądro sztuki. Sztuka była czymś źródłowo racjonalnym.

Arystoteles na kartach *Metafizyki* pisał: „[...] do nauki i sztuki dochodzi się u ludzi poprzez doświadczenie. Albowiem — »doświadczenie uczyniło sztukę, jak słusznie mówi Polos [uczeń Gorgiasza — M.W.], a brak doświadczenia — przypadek«. Sztuka powstaje wtedy, gdy z wielu doświadczalnych ujęć tworzy się jedno ogólne, odnoszące się do przypadków sobie podobnych. [...] Doświadczenie jest poznaniem poszczególnych przypadków, natomiast sztuka tego, co ogólne. [...] Dlatego też sądzimy, że architektom w każdym przypadku należy się większe uznanie jako tym, którzy więcej wiedzą i są mądrzejsi od takich na przykład rzemieślników. Znają bowiem przyczyny tego, co wykonują. Z tymi drugimi zaś jest podobnie jak z pewnymi martwymi rzeczami, które powodują coś bezwiednie, jak na przykład ogień grzeje. Z tym że te rzeczy mają takie działanie ze swej natury, a rzemieślnicy do wykonywania pewnych czynności są przyuczeni. Jeśli więc tamtych uważa się za mądrzejszych, to nie przez wzgląd na sprawność w wykonywaniu czegoś, ale z racji rozumienia się na tym i znajomości przyczyny”².

Przytoczona definicja sztuki jest zarazem opisem procesu abstrakcji, procesu tworzenia pojęć na podstawie doświadczeń jednostkowych, z których rugowane są zmienne, a zachowywane stałe, konieczne elementy ujawniające się w branych pod uwagę jednostkach. Proces abstrakcji dopuszcza, a nawet zakłada wariacyjność, odmienność i właśnie tak rozumianą przypadkowość elementów. Dlatego też sztuka, każda sztuka, ponieważ ujęta została jako pewien proces myślowy — zgodnie z definicją Arystotelesa — jest wynikiem abstrakcji³.

W starożytności sztuka, czynność na wskroś umysłowa, zakładała posiadanie pewnego zasobu wiedzy. Poezja powstająca pod wpływem boskiego „szału ogarniającego duszę”⁴, bez znajomości zasad, kunsztu i namacalnego wytworu — jak wówczas uważano — nie pasowała do tej definicji i za sztukę po prostu jej nie uznawano. Tak rozumiana, bliska wieszczonemu, „nieświadomie” tworzona, poezja nie była tworem

¹ W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T. 1. Warszawa 1985, s. 37.

² Arystoteles: *Metafizyka*. Przeł. T. Żeleźnik. Lublin 1996, s. 4—8 (981a—981b).

³ Termin „abstrakcja” zrobił furorę w sztuce w wieku XX za sprawą Wasyla Kandńskiego, któremu chodziło o oderwanie malarstwa od konieczności przedstawiania natury.

⁴ Platon: *Faidros*. Przeł. L. Legner. Warszawa 1993, s. 28 (245A).

człowieka. Ten stanowił jedynie narzędzie bogów, a poezję, pozostającą poza kontrolą umysłu, traktowano jako coś irracjonalnego, pozbawionego reguł, a więc przypadkowego. W *Ionie* Platon wyraźnie zaznacza: „A nie prędzej [poeta — M.W.] potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu”⁵.

Arystoteles w *Poetyce* wskazał, że istnieją ogólne reguły, którymi kieruje się poezja tragiczna, że może być ona czynnością świadomą i celową. Dlatego też możliwe jest uprawianie poetyki — nauki o poezji (*poiētikē technē*). W ten sposób dzięki odcięciu od sfery nieracjonalnej, którą rządzi przypadek, a nie reguły, poezja została uznana za sztukę i przedmiot podlegający nauczaniu.

Arystoteles definiuje przypadek jako „to, co przysługuje czemuś i może być prawdziwie orzekane, ale nie jest ani konieczne, ani stałe; na przykład, jeśli ktoś, kopiąc dół w celu zasadzenia drzewa, znajdzie skarb. To znalezienie skarbu jest dla człowieka, który kopał dół, przypadkiem [...]. Również człowiek wykształcony może być błąd; ale ponieważ nie zdarza się to koniecznie ani stale, nazywamy więc to przypadkiem”⁶. W tym sensie przypadek⁷ nie może być przedmiotem nauki i sztuki⁸, jako że nie potrafimy wskazać żadnego związku między skutkiem i przyczyną danego zajścia, przytoczyć zasady, którą można by wykorzystać w przyszłości do osiągnięcia pożądanego celu. Przypadek jest więc rozumiany jako wydarzenie, którego przyczyny nie da się określić⁹. W tym właśnie znaczeniu to, co przypadkowe, znajduje się poza doświadczeniem. Doświadczenie bowiem nie poucza nas, dlaczego coś stało się własnością danego podmiotu. W tym sensie przypadek stanowi przeciwieństwo wiedzy, nauki czy sztuki, które opierają się na znajomości przyczyn. Przypadek występuje też poza wszelką regułą (jak *wykopanie skarbu* podczas kopania dołu w celu posadzenia drzewa) i poza istotą danego podmiotu (*bladość* człowieka). Przypadek postrzegany jako wydarzenie wyjątkowe,

⁵ Platon: *Ion*. W: Idem: *Dialogi*. T. 1. Przeł. W. Witwicki. Kęty 2005, s. 21 (534B).

⁶ Arystoteles: *Metafizyka*. Przeł. K. Leśniak. Warszawa 1984, s. 147—148 (1025a).

⁷ Przypadek w koncepcji Arystotelesa występuje także w następującym znaczeniu: „»Przypadek« ma jeszcze inne znaczenie, jest nim mianowicie to wszystko, co przysługuje każdej rzeczy samej przez się, ale nie znajduje się w jej istocie; na przykład dla trójkąta posiadanie trzech kątów równych dwóm prostym”. Ibidem, s. 148 (1025a).

⁸ „[...] nauka o przypadku nie jest nawet możliwa” — stwierdza wprost Stagiryta. Ibidem, s. 286 (1064b).

⁹ Ibidem, s. 287 (1065a—1065b).

wskutek tego zaś nieobliczalne, na długo związany został ze sferą irracjonalną, a opozycja sztuka i nauka z jednej strony, natomiast przypadek z drugiej utrwaliła się w świadomości artystów i teoretyków na wiele wieków.

Podsumowując: Na gruncie arystotelizmu „sztuka przypadku” jest pojęciem wewnętrznym sprzecznym (analogicznie do „nauki o przypadku”). W szczególności zaś: sztuka, do której wkraczałby przypadek, z konieczności przestałaby być domeną *ratio*. Co ważne — pogląd tego myśliciela na sztukę nie tylko był powszechnie obowiązujący za jego życia, lecz także panował około dwa tysiące lat, utrwalając opozycję racjonalna sztuka — nieracjonalny przypadek¹⁰.

Synonimem przypadku w potocznym ujęciu jest traf, niezamierzony skutek, zrządzenie czy kaprys losu. Tak rozumiany, przypadek stał się interesującym narzędziem pracy dla artystów tworzących głównie w XX wieku, dla twórców sztuki dadaistycznej, aleatorycznej oraz dla ich kontynuatorów. W sensie matematycznym natomiast przypadek jest czymś jasno określonym, a nauka o przypadku jest możliwa (czego przykładami są kombinatoryka, prawo wielkich liczb czy teoria prawdopodobieństwa). Przypadek nie stoi tu w opozycji do racjonalności, lecz stanowi jeden z matematycznie opisywanych fenomenów.

Przypadek do nauki wkroczył niejako tylnymi drzwiami, ponieważ pierwotnie badaczy nie interesował problem przypadkowości sam w sobie, lecz kwestie związane z grami losowymi. Ta właśnie sfera zainicjowała poszukiwania matematycznego sposobu na poskromienie losu. Blaise Pascal wraz z Pierre’em de Fermatem w połowie wieku XVII dążyli do połączenia „przypadkowości losu ze ścisłością geometrii”, chcąc stworzyć swoistą „geometrię przypadku”¹¹. Mniej więcej w tym samym czasie (koniec XVII wieku) Jakob Bernoulli, badając gry losowe (których wynik ograniczony był do dwóch możliwości: wygranej lub porażki), odkrył, że przypadkowe zdarzenia, gdy zwiększyć ich występowanie, wykazują pewne prawidłowości i charakteryzują się statystyczną regularnością. Prawo, które odkrył Bernoulli, nazwane później „twierdzeniem Bernoullego” czy prawem wielkich liczb¹², stało się podstawą rachunku prawdopodobieństwa. W tym czasie termin „przypadek” zastąpiono terminem „prawdopodobień-

¹⁰ Zob. W. Tatariewicz: *Historia estetyki*. T. 1..., s. 141.

¹¹ M. Heller: *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i coda*. Kraków 2012, s. 42.

¹² Zob. A. Kołmogorow, A. Prochow, I. Żubrienko: *Wstęp do rachunku prawdopodobieństwa*. Przeł. E. Korczak. Warszawa 1993, s. 75—76; 133; 139—140.

stwo” i pod tą nazwą wszedł w zakres zainteresowań matematyki. „Charakterystyczne narzędzie matematyczne, znane jako teoria prawdopodobieństwa, opracowano dla wyrażenia praw przypadku” — stwierdza wprost Dawid Bohm w *Przyczynowości i przypadku w fizyce współczesnej*¹³. A Michał Heller w *Filozofii przypadku* zaznacza: „Pojęcie przypadku w oczywisty sposób wiąże się z pojęciem prawdopodobieństwa. Zdarzenie nazywamy przypadkowym, jeśli uznajemy, iż prawdopodobieństwo (*a priori*) jego pojawienia się jest niewielkie (w każdym razie mniejsze niż jeden)”¹⁴.

Ciekawe, że intuicję prawa Bernoullego można odnaleźć w definicji Arystotelesa ujmującej sztukę jako proces abstrahowania. O ile jednostkowe doświadczenia mogą być uznane za przypadkowe, o tyle porównanie wielu pozwala na uchwycenie praw i reguł nimi rządzących.

W XX wieku teoria prawdopodobieństwa zostaje rozwinięta i związana z teorią miary (staje się jej szczególną realizacją). Dzieje się to w odpowiedzi na wysuwane na przełomie wieków przez Davida Hilberta postulaty dotyczące podstaw matematyki. Hilbert określił 23 najważniejsze, nierozwiązane problemy i jednocześnie zadania ówczesnej matematyki. Wskazał między innymi potrzebę aksjomatyzacji teorii prawdopodobieństwa, którą uważał za ważny dział fizyki (problem szósty)¹⁵. Opracowaniem tego zajął się Andriej Kołmogorow, który wykorzystując teorię miary¹⁶, zaksjomatyzował probabilistykę za pomocą pięciu założeń. Efekty jego pracy zostały po raz pierwszy opublikowane we *Wstępie do rachunku prawdopodobieństwa* z 1933 roku¹⁷ — podstawowej pozycji współczesnej teorii.

W ten sposób przypadek — w starożytności domena niepewności czy wręcz irracjonalności wyrzucona poza nawias możliwej nauki — w wieku XX zostaje racjonalnie opisany. Racjonalny przypadek przestaje być oksymoronem, dziwacznym zlepkiem słów, a staje się możliwym i prawomocnym przedmiotem badań.

Historia zatacza pewne koło. Gry losowe, które sprowokowały badaczy do poszukiwań wzorów pozwalających określić prawdopodobieństwo zajścia nieprzewidywalnych zdarzeń, stały się punktem wyj-

¹³ D. Bohm: *Przyczynowość i przypadek w fizyce współczesnej*. Przeł. S. Ruppert. Warszawa 1961, s. 56.

¹⁴ M. Heller: *Filozofia przypadku...*, s. 8.

¹⁵ Zob. W. Ostasiewicz: *Myślenie statystyczne*. Warszawa 2012, s. 27.

¹⁶ Zob. A.N. Kołmogorow: *O matematyce*. Przeł. A. Wiweger. Warszawa 1955, s. 104.

¹⁷ A. Kołmogorow, A. Prochow, I. Żubrienko: *Wstęp do rachunku prawdopodobieństwa...*, s. 32–33.

ścia sformalizowanej teorii matematycznej. Z tej z kolei korzystają w praktyce ci, którzy poszukują prawidłowości w zmiennych danych, stosując w tym celu kombinatorykę, stochastykę czy statystykę (a ich wachlarz jest szeroki — od bukmacherów, analityków rynku, socjologów, lekarzy, po muzyków, których znamienitym przykładem jest Yanis Xenakis).

Podsumowując: racjonalne uprawomocnienie przypadku nastąpiło w XVII wieku, gdy pod nazwą prawdopodobieństwa stał się częścią teorii matematycznej. Można powiedzieć, że Bernoullego prawo wielkich liczb wskazuje, że „kapryśność losu” zmniejsza się wprost proporcjonalnie do zwiększania branej pod uwagę skali badanego zjawiska. Przypadek jest więc nieprzewidywalny w małej perspektywie i przewidywalny w wielkiej. To, co z jednej strony postrzegane bywa jako nieobliczalne, z innej, wykazując prawidłowości, poddaje się matematyzacji.

Szeroko rozumiane badania nad przypadkiem/prawdopodobieństwem w XX wieku obejmowały coraz to nowsze sfery ludzkich działań. Jedną z nich była sztuka. Choć początki „matematyzacji” przypadku sięgają XVII wieku, to jego racjonalne ugruntowanie pod postacią teorii prawdopodobieństwa nastąpiło dopiero w latach trzydziestych wieku XX. Na początku tegoż stulecia wciąż kojarzono przypadek z tym, co irracjonalne. I ze względu na ten związek przypadek stał się pociągający dla artystów.

Eksplorację przypadku jako tworzywa sztuki zapoczątkował dadaizm (lata 1916—1923), który z igraszki losu, bezsensu, uczynił narzędzie swej pracy. Wedle jednego z założycielskich mitów, nazwa kierunku została wybrana na chybił trafił w trakcie kartkowania słownika (przez Hugona Balla i Richarda Huelsenbecka lub Tristana Tzarę)¹⁸. Dadaizm powstał w Zurychu, w którym znalazło się wielu pragnących schronić się przed okrucieństwami wojny światowej. Wielu, dla których dotychczasowy porządek nie był dłużej do zaakceptowania. Idee szwajcarskiego dadaizmu szybko wzbudziły entuzjazm i pozyskały rzesze zwolenników w wielu ośrodkach w Niemczech oraz w Paryżu. Mniej więcej w tym samym czasie Francis Picabia i Marcel Duchamp w Nowym Yorku promowali podobne do zuryskich koncepcje sztuki.

Dla Hansa Richtera — uczestnika i teoretyka ruchu — dadaizm to „świadoma ucieczka od tego, co racjonalne”¹⁹. Przypadek interesował

¹⁸ Zob. M. Sanouillet: *Dada 1915—1923*. Przeł. H. Kęszycska. Warszawa 1978, s. 2.

¹⁹ H. Richter: *Dadaizm*. Przeł. J.S. Buras. Warszawa 1986, s. 92.

dadaistów „nie jako rozszerzenie pola możliwości artystycznych, lecz jako świadoma zasada dezorganizacji, rozprężenia, anarchii. A więc w dziedzinie sztuki — antysztuka”²⁰. W jednym z manifestów (który sygnują główni członkowie ruchu, jak Tzara czy Huelsenbeck) można przeczytać: „[...] być dadaistą znaczy to godzić się na to, żeby stać się igraszką rzeczy”²¹. „dada jest za bezsensem, ale nie za nonsensem. dada jest bez sensu jak przyroda i jak życie. dada jest za naturą i przeciw »sztuce«”²² — w innym miejscu podkreślał Hans Arp. Bycie „przeciw sztuce” — uznanej przez tradycję, ujętej w stateczne formy, nadającej sens ludzkiemu istnieniu, a „z przyrodą i życiem” — nieokreślonymi i nieprzewidywalnymi w swych przypadkowych zdarzeniach, znalazło wyraz w twórczości, której nie determinowały żadne znane zasady. A właściwie w antytwórczości, ponieważ praca dadaistów polegała na czymś innym niż dotychczasowa praca artystów. Nie było nią ani wykonywanie rzeczy według reguł, ani naśladowanie, odtwarzanie czy uzupełnianie natury w tym, czego nie zrobiła, nie było nią konstruowanie lub rekonstruowanie form, wyrażanie przeżyć itd., lecz zapisywanie tego, co podyktował artyście przypadek. W dadaizmie brak jakiegoś wspólnego programu artystycznego — prócz podniesienia przypadku do jedynej zasady twórczej. Przypadku, który pod postacią absurdalnych dzieł miał, podobnie jak niejednokrotnie czyni to życie, wstrząsnąć człowiekiem i wytrącić go z błęgiego uśpienia, z wiary w racjonalny porządek świata, a antysztukę uchronić od banału.

Odkrycia sfery przypadku dla sztuki dadaistycznej dokonał Hans Arp, gdy zwrócił uwagę na ułożenie rozrzuconych skrawków podartej przez siebie nieudanego rysunku. To, co nie zadowalało w pierwotnej wersji dzieła, po jego zniszczeniu i przypadkowym przetasowaniu podartych fragmentów podczas upadku okazało się właśnie tym, co wcześniej nieskutecznie starał się uchwycić²³. Doświadczenie Arpa zainspirowało innych artystów.

W literaturze dadaistyczny irracjonalizm zagościł głównie dzięki wierszom Hugona Balla i Tristana Tzary²⁴. Ball pisał poezję fone-

²⁰ Ibidem, s. 76.

²¹ R. Huelsenbeck: *Manifest dadaistyczny (1918)*. Przeł. Z. Klimowiczowa. W: E. Grabska, H. Morawska: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Warszawa 1969, s. 296.

²² H. Arp: *List do Jana Brzękowskiego*. W: „L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna”. Nr 3. Red. N.W. Chodasiewicz-Grabowska, J. Brzękowski. Paris 1930, s. 104.

²³ Zob. H. Richter: *Dadaizm...*, s. 82.

²⁴ „Wielki krok, polegający na wprowadzeniu do literatury irracjonalizmu, dokonał się przez wprowadzenie do niej poezji fonetycznej”. Ibidem, s. 64.

tyczną skomponowaną z nic nieznaczących, i w tym sensie przypadkowych, zbitek sylab. Tzara z kolei tworzył zaskakujące utwory za pomocą wyciętych z gazet słów, które następnie wrzucał do kapelusza i wyciągał w losowej kolejności. Prezentacja poezji fonetycznej nastąpiła w Zurychu w 1916 roku podczas pierwszego wieczorku dadaistycznego. Ball przedstawił wiersz *Gadji Beri Bimba*, który wśród licznych prezentacji pozostał bez echa. W tym też roku zaprezentował go szerokiej publiczności podczas autorskiego wieczoru poezji abstrakcyjnej. Wniesiony na scenę Ball — wniesiony, jako że nie mógł samodzielnie poruszać się w krepującym stroju (był owinięty w tekturę, na szyi miał tekturowy kołnierz, a na głowie pomalowany w pasy kapelusz) — wyrecytował wspomniany utwór. Absurdalność tej sytuacji i jawna kpina spowodowały, oczekiwaną zresztą przez autora, burzę wśród publiczności²⁵. Walter Benjamin celnie to podsumowuje: „Z urzekającego kształtu czy ze zniewalającej konstrukcji dźwiękowej dzieło sztuki przeistoczyło się u dadaistów w pocisk. Uderzało widza. Nabrało jakości taktylnej”²⁶.

Poezja dadaistyczna, porzucając codzienny język i panujące w nim reguły, ciąży w dwu kierunkach: fonetycznym i kombinatorycznym. Gdy Tzara tworzył wiersze, układając słowa w kolejności, w jakiej wyciągał je z kapelusza, wówczas kolejność ta była jak najbardziej przypadkowa. Jednak sama liczba słów umieszczonych w kapeluszu była ograniczona, a w skończonej liczbie wyciągnięć istnieje konkretna liczba możliwości, którą na zasadzie kombinatoryki daje się obliczyć. Właśnie dlatego zastosowany przez Tzarę przypadek, jako zasada konstrukcyjna mająca w zamyśle burzyć sens sztuki, okazuje się policzalny, a tym samym — racjonalny.

Tzara tworzył wiersze ze zrozumiałych słów, ale ułożonych w przystępnej kolejności, poezja Balla konstruowana była ze słów bezsensownych ułożonych jednak w rytmiczne i, ze względu na brzmienie, logiczne ciągi. Element racjonalności w poezji fonetycznej odnajdziemy też, zwracając uwagę na jej genezę. Poezję tę tworzono na fali rosnącej popularności badań nad językiem, do której przyczyniło się odkrycie znaczenia sanskrytu dla pozostałych języków przez Williama Jonesa, (pod koniec XVIII wieku) oraz odczytanie hieroglifów przez Jean-François Champolliona (w 1822 roku). Badania nad sanskrytem oraz hieroglifami doprowadziły do tego, że od drugiej połowy XIX wieku fonetycy i fonologowie zaczęli dowodzić obecności znaczenia już na

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 62—63.

²⁶ W. Benjamin: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Przeł. J. Sikorski. W: W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975, s. 90.

poziomie fonemów, a nie dopiero słów²⁷. Z tego punktu widzenia poezja fonetyczna, choć brzmi niezrozumiale, niekoniecznie jest bezsensowna. Może mieć dostępne intuicyjnie znaczenie „pozarozumowe”. Przykładem takiego rozumienia poezji fonetycznej jest koncepcja Wielimira Chlebnikowa — współtwórcy rosyjskiego kubofuturyzmu (którego członkiem *nota bene* był publikujący wiersze pod pseudonimem Aliagrow osiemnastoletni wówczas Roman Jakobson)²⁸. Chlebnikow, operując fonemami i morfemami, posiłkując się etymologią wyrazów, tworzył neologizmy, glosolalie i stosował onomatopeje. Pisał w stworzonym wraz Aleksijem Kruszenychem języku, który nazwał *zaumnym* — pozarozumowym. W wierszach, zdaniem Chlebnikowa, przeciwnie niż w przypadku szyldów ulicznych, nie chodzi po prostu o to, by były zrozumiałe. Poezji bliżej do mowy magicznej wykorzystującej „szeregi sylab, z których rozsądek nie może sobie zdać sprawy, i jest to jakby język pozarozumowy w mowie ludowej. A tymczasem tym niezrozumiałym słowom przypisuje się wielką władzę nad człowiekiem, czary wróżebne, bezpośredni wpływ na losy człowieka”²⁹. Jednak — jak zaznacza Marjorie Perloff — „»Zaum« [...] nie tyle oznacza »nonsens«, ile bardziej poprawnie najwyższy-sens, czyli to, co Pound miał na myśli, gdy twierdził, że poezja jest »językiem naładowanym znaczeniem — do ostatecznych granic»³⁰. Wiersze Chlebnikowa miały dotrzeć do pierwotnego, choć pozarozumowego sensu danego w rdzennym, ogólnoludzkim języku.

Poezja fonetyczna Chlebnikowa i Balla, mimo podobieństw w warstwie brzmieniowej — obie przypominają nieraz dziecinne gaworzenie — różnią się zapleczem teoretycznym. Wiersze Rosjanina powstawały w efekcie skrupulatnych badań nad językiem (na przykład nad ety-

²⁷ R. Jakobson: *Magia dźwięków mowy*. Przeł. M.R. Mayenowa. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. T. 1. Warszawa 1989, s. 282—340.

²⁸ „Kruchenyx and I together published Zaumnaia gniga »Transrational Boog« The last part of the title was from gniga ('nit'); he would become offended if anyone called it kniga ('book'). By the way, it's not true that it come out in 1916. Kruchenyx put the date 1916 so that it would be a book of the future. But it actually appeared earlier; in any even, all the work on it was done in 1914, and I wrote my part before the war had begun”. R. Jakobson: *Memoris*. In: Idem: *My Futurist Years*. Ed. by B. Jangfeldt, S. Rudy. New York 1997, s. 17—18.

²⁹ W. Chlebnikow: *O wierszach*. W: Idem: *Włamanie do wszechświata. Poezja i proza*. Przeł. A. Kamińska, J. Śpiewak. Kraków 1972, s. 40.

³⁰ M. Petloff: *Modernizm wieku XXI. „Nowe” poetyki*. Przeł. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski. Kraków 2012, s. 165.

mologią wyrazów), natomiast Ball, pisząc, oparł się na zasadzie przypadkowości³¹.

Działania dadaistów wzbogaciły sztukę o doświadczenie przypadkowości tak silne, że wiązało się niejednokrotnie z porzuceniem sztuki rozumianej jako tworzenie dzieł na rzecz uprawiania sztuki jako żywiołowego działania. Antydzieła dadaistów, na pozór absurdalne i irracjonalne, niejednokrotnie stanowią pewne graniczne twory sztuki. „Są to [...] — jak zauważa Umberto Eco — przykłady krańcowe, których wartość eksperymentalna polega właśnie na ustaleniu nieprzekraczalnych granic”³². Są też historycznym świadectwem początków świadomych zmagañ artystów z materią przypadku.

Początkowo dadaści posługiwali się techniką przypadku do obalania uznanych kanonów sztuki, później skostniałego sposobu istnienia i jej biernej recepcji przez społeczeństwo. Przypadek stosowany jako technika twórczości był zapowiedzią stopniowej rezygnacji artystów z dominującej roli, jaką odgrywali w sztuce, zaproszenia wykonawców i odbiorców do aktywnego uczestnictwa, wspólnej gry, co pod hasłem „śmierci autora” w 1968 roku obwieścił Roland Barthes. To, co rozpoczęło się od, właściwie niewinnej acz bulwersującej wówczas widzów, żonglerki materią sztuki, apologii bezsensu i irracjonalności, doprowadziło do wielkiej debaty na temat tego, czym sztuka jest. Debata, którą rozpoczął konceptualizm pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku. Na jej skutek przestano utożsamiać sztukę z wytworzonymi przez artystów przedmiotami, podkreślając jej racjonalny rdzeń. Dadaizm był zapowiedzią serii eksperymentów prowadzących do twierdzenia, że w sztuce liczy się idea, zamysł, który — w skrajnych sytuacjach — może pozostać bez fizycznej realizacji, nie o nią bowiem chodzi³³. Dadaistyczny przypadek, traktowany jako kwintesencja irracjonalności, paradoksalnie ukazuje racjonalność sztuki, odkrywa drugie dno, „podskórny” związek przypadku z racjonalnością.

³¹ Wśród twórców poezji fonetycznej wyprzedzających pisarstwo Balla prócz Chlebnikowa można wymienić: Paula Scheerbarta (autora wiersza fonetycznego *Kikklokú!* z 1897 roku) i Christiana Morgensterna (*Das Grosse Lalula* z 1905 roku).

³² U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1994, s. 126.

³³ Zob. G. Dziamiński: *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*. Poznań 2010, s. 143.

Bibliografia

- Arp H.: *List do Jana Brzękowskiego*. W: „L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna”. Nr 3. Red. N.W. Chodasiewicz-Grabowska, J. Brzękowski. Paris 1930.
- Arystoteles: *Metafizyka*. Przeł. K. Leśniak. Warszawa 1984.
- Arystoteles: *Metafizyka*. Przeł. T. Żeleźnik. Lublin 1996.
- Benjamin W.: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Przeł. J. Sikorski. W: W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975.
- Bohm D.: *Przyczynowość i przypadek w fizyce współczesnej*. Przeł. S. Ruppert. Warszawa 1961.
- Chlebniok W.: *O wierszach*. W: Idem: *Włamanie do wszechświata. Poezja i proza*. Przeł. A. Kamińska, J. Śpiewak. Kraków 1972.
- Dziamski G.: *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*. Poznań 2010.
- Eco U.: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1994.
- Heller M.: *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i coda*. Kraków 2012.
- Huelsenbeck R.: *Manifest dadaistyczny (1918)*. Przeł. Z. Klimowiczowa. W: E. Grabska, H. Morawska: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Warszawa 1969.
- Jacobson R.: *Magia dźwięków mowy*. Przeł. M.R. Mayenowa. W: R. Jacobson: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. T. 1. Warszawa 1989.
- Jacobson R.: *Memoris*. In: Idem: *My Futurist Years*. Ed. by B. Jangfeldt, S. Rudy. New York 1997.
- Kołmogorow A.N.: *O matematyce*. Warszawa 1955.
- Kołmogorow A., Prochow A., Żubrienko I.: *Wstęp do rachunku prawdopodobieństwa*. Przeł. E. Korczak. Warszawa 1993.
- Ostasiewicz W.: *Myślenie statystyczne*. Warszawa 2012.
- Petloff M.: *Modernizm wieku XXI. „Nowe” poetyki*. Przeł. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski. Kraków 2012.
- Platon: *Ion*. W: Idem: *Dialogi*. T. 1. Przeł. W. Witwicki. Kęty 2005.
- Platon: *Faidros*. Przeł. L. Legner. Warszawa 1993.
- Richter H.: *Dadaizm*. Przeł. J.S. Buras. Warszawa 1986.
- Sanouillet M.: *Dada 1915—1923*. Przeł. H. Kęszycka. Warszawa 1978.
- Tatarkiewicz W.: *Historia estetyki*. T. 1. Warszawa 1985.