

Krzysztof Lipka

Przedmiot intencjonalny w ponowoczesnej pułapce

1.

Twórczość artystyczna czasów ponowoczesnych stoi w obliczu tak wielu nowych praktyk, że liczne sformułowania teoretyczne, czy wręcz całe koncepcje dzieła muzycznego i nie tylko muzycznego, stanęły, jeśli nie pod znakiem zapytania, to przynajmniej wobec konieczności poważnych przeformułowań lub dopracowań. Sama definicja dzieła sztuki (muzycznej) wymaga w zasadzie reinterpretacji (o ile w ogóle kiedykolwiek mieliśmy jego zadowalającą definicję).

Kilka wątpliwości: Na przykład, czy koncepcja dzieła sztuki (muzycznej) jako przedmiotu intencjonalnego daje się pogodzić z kompozycjami digitalowymi lub z teatrem instrumentalnym? Mamy w takich wypadkach do czynienia przynajmniej z krzyżowaniem się sztuk dawniej rozłącznych, co musi zaowocować także podobnym przenikaniem się w teorii. A jak się ma płynący naprzód czas (jako niedźwiękowy składnik dzieła muzycznego) do utworów aleatorycznych, gdzie dowolnie wybiera się lub przemienia fragmenty? Czy momenty estetyczne dzieła muzycznego zawierają się także w kompozycjach stawiających sobie za cel antyestetykę? Jak je wyłonić i opisać?

Te i zbliżone wątpliwości ostatnimi czasy bardzo niepokoją i jasno wskazują na to, że między współczesną praktyką artystyczną a teoriami estetycznymi coraz silniej daje o sobie znać pogłębiający się rozdział. Nie potrafimy udzielić zadowalających odpowiedzi na tego typu pytania, gdyż nie dysponujemy odpowiednimi narzędziami teoretycznej analizy dzieł epoki ponowoczesnej.

To, że raz po raz będę się krytycznie odwoływać do Ingardenowej koncepcji przedmiotu intencjonalnego, nie wynika bynajmniej z mojej niechęci do tej znakomitej teorii, na której sam jestem wychowany, lecz stąd, że właśnie koncepcja Romana Ingardena jest wciąż najpowszechniejsza wśród muzykologów i teoretyków muzyki.

2.

Formułując pytania bez odpowiedzi, już kilkakrotnie starałem się wykazać, że – ciągle uważana za najdoskonalszą – koncepcja Ingardena nie spełnia wielu rudymenarnych wymagań w stosunku do dzieła muzycznego. Jak mi się wydaje, doskonale przystająca do twórczości literackiej, w wypadku muzyki więcej nasuwa wątpliwości niż daje rozwiązania. Odnosi się to nie tylko do dzieł współczesnych, ale także do najbardziej klasycznych.

Ingardena koncepcja przedmiotu intencjonalnego w dziedzinie muzyki¹ dotyczy – używając określenia Hansa Eggebrechta² – muzyki opusowanej, czyli nie ogarnia dzieł zbyt powiązanych z pozamuzycznymi treściami, zbyt dawnych i zbyt nowych, zbyt odległych w przestrzeni, zbyt użytkowych, zbyt nieprofesjonalnych, zbyt rozrywkowych; krótko mówiąc, obejmuje swym zasięgiem sztukę zachodnioeuropejską mniej więcej od Arcan-gela Corellego do Sergiusza Rachmaninowa, a ściślej, zajmuje się w zasadzie ich ontologią. Ingarden tego ograniczenia zasięgu swojej teorii bynajmniej nie ukrywa, ale jednocześnie zaznacza kilkakrotnie, że jego koncepcja dzieła muzycznego wymaga rozwinięcia i uzupełnienia.

Jednak czas płynie i muzyka opusowana coraz wyraźniej staje się sztuką historyczną, a nas otacza muzyka współczesna, w tym także – ponowoczesna. Nie powinniśmy pozwolić na to, by obowiązująca teoria estetyczna odnosiła się wyłącznie do obszaru historycznego. Żeby – od początku zamknięta w elitarnym kręgu arcydzieł – stawała się coraz mniej pojemna i przydatna.

Terminem *sztuka ponowoczesna* określam wszelkie utwory o nieswoistym z punktu widzenia tradycyjnego dzieła muzycznego kształcie. Przykłady tego rodzaju dzieł, gdzie w zasadzie koncepcja góruje nad całą resztą, nad treścią i formą, co jest typowe dla sztuki ponowoczesnej, można odnaleźć nawet w bardzo dawnych epokach; na przykład obraz z gatunku *trompe-l'oeil* Cornelisa Guysbrechta, ukazujący ramę i oprawione w nią płótno od odwrotnej strony, albo, w muzyce, madrygał Adriana Banchieriego *Contrappunto bestiale alla mente*, utkany w całości z głosów różnych zwierząt. Są to typowe, choć bardzo wczesne i wyprzedzające swe czasy przykłady takiego myślenia o sztuce, w którym wszystko w zasadzie dzieje się już na poziomie koncepcji. Tyle tylko, że w wieku XVI (Banchieri) i XVII (Guysbrecht) należały one do żartów, obecnie zaś stanowią większość najnowszych dzieł sztuki – samo to przeniesienie akcentu z utworów zabawnych na poważne jest symptomatyczne dla ponowoczesnej epoki.

¹ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

² C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przekł. D. Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

3.

Ponieważ, jak mogę sądzić, rozważane dotąd przeze mnie przypadki ze świata muzyki okazują się (niewątpliwie z mojej winy) zbyt mało czytelne, tym razem pragnę wyjść od przykładu z dziedziny malarstwa, i to najbardziej tradycyjnego, by uzmysłowić niektóre trudności, z jakimi nie radzi sobie koncepcja przedmiotu intencjonalnego. Bowiem przemiany w myśleniu o sztuce nie dotyczą bynajmniej wyłącznie dzieł ponowoczesnych, ale rzucają także wstecz.

Wyobraźmy sobie, że spalił się najstynniejszy obraz świata, *Mona Lisa*. Czy należy przyjąć, że wraz ze zniszczeniem materialnego przedmiotu całkowicie przepadło dzieło Leonarda? Takie stanowisko wydaje się trudne do zaakceptowania. *Mona Lisa* w dalszym ciągu będzie istnieć jako dzieło, choć pozbawione swego oryginału. Pozostaną oczywiście liczne kopie, fotografie, reprodukcje, opisy, analizy, odbicia w pamięci i wyobraźni wszystkich, którzy kiedykolwiek sam obraz lub jedną z jego niezliczonych drukowanych czy elektronicznych wersji oglądali. Niektórzy nawet będą myśleć, że na pierwowzorze Leonardo przedstawił swą modelkę z wąsami. Żeby *Mona Lisa* jako dzieło przestała całkowicie istnieć, musiałyby zaginać wszystkie jej wizerunki i zemrzeć ostatni człowiek, który ją pamiętał.

Dzisiaj, w dobie ponowoczesnego funkcjonowania przedstawień wizualnych, w dobie kultury obrazkowej, internetowej biblii *pauperum*, taka sytuacja wydaje się wręcz nie do pomyślenia. Jeżeli zatem spalenie oryginalnego obrazu nie spowoduje jego kompletnej likwidacji jako dzieła sztuki, pytanie, co jest w takim razie właściwą *Moną Lisą*, dziełem sztuki samym w sobie, wydaje się wciąż pytaniem, na które żadna z aktualnie znanych odpowiedzi nie daje pełnego zadowolenia. Także dzieło jako przedmiot intencjonalny wydaje się kalekie bez Leonardowego oryginału. Idzie nie tylko o to, co oczywiste: że sztuka ponowoczesna zmieniła sposób bytowania *Mony Lisy*, lecz o to przede wszystkim, że uświadomiła nam ona (sztuka ponowoczesna) i uwypukliła braki naszych estetycznych teorii nie tylko w stosunku do samej siebie, ale też – może przede wszystkim – w stosunku do dzieł najbardziej tradycyjnych.

Są i inne przesłanki powyższych wątpliwości. Na przykład, o czym właściwie mówią odbiorcy sztuki, którzy nigdy nie widzieli oryginału, a potrafią dość dokładnie i całkiem sporo o nieoglądanym i spalonym obrazie opowiedzieć? Nie mówią przecież o znanej sobie konkretnej reprodukcji (której zresztą nawet niepodobna nazwać), bo niewątpliwie musieli widzieć tysiące reprodukcji *Mony Lisy*, w tym na przykład o bardzo różnych wymiarach. Innym aspektem tej sytuacji jest to, że epoka ponowoczesna zrobiła z *Mony Lisy* w masowym odbiorze tak zwaną ikonę, czyli absolutny wizualny bubel. Jak on się ma do dzieła sztuki? Czy odbiorcy będą mówić o tymże bublu, czy o samym dziele wziętym z wyobraźni? Do czego będą tę osobistą wizję odnosić i przymierzać? Czym będzie to, co pozostanie po spaleniu *Mony Lisy*? Czy ten byt idealny – ślad w powszechnej świadomości – nie będzie przypadkiem odzwierciedleniem innego bytu

idealnego, wizji obrazu, którą Leonardo wziął z własnej głowy i wszystkim nam przekazał?

Tak więc nawet dzieła najbardziej tradycyjne, i tak bardzo – w porównaniu z muzyką – konkretne jak obraz, oglądane w kontekście teorii przedmiotu intencjonalnego, mogą być poważnym źródłem ontycznego niepokoju. Co dopiero dzieła muzyczne, już w klasycznej postaci ulotne i wymykające się estetycznej analizie, a w czasach ponowoczesnych jeszcze kapryśniejsze i bardziej efemeryczne niż plastyka?

4.

Mimo że Ingarden sam zachęcał do tego, by teorię przedmiotu intencjonalnego rozszerzać i udoskonalać, to, powiedzmy otwarcie, postulat ten nie jest realny w stosunku do twórczości ponowoczesnej. Przyjrzyjmy się słynnemu przypadkowi ekstremalnemu, utworowi Johna Cage'a 4'33", który rozpatrywany z punktu widzenia swojej koncepcji jest klasycznym, choć wczesnym, dziełem ponowoczesnym. Jeżeli zechcemy rozpatrzeć jego „momenty i składniki – jak powiada Ingarden – dźwiękowe i niedźwiękowe”³, to do dźwiękowych należy zaliczyć niezadowolenie sali („zdarzenia” w ciszy), a jako niedźwiękowe zakwalifikować cztery momenty milczące – pianistę, zegarek, fortepian i stołek. Przy tym ta właśnie kompozycja Cage'a udowadnia w zasadzie najbardziej dobitnie, że w sztuce ponowoczesnej tylko i wyłącznie koncepcja twórcza zasługuje na miano dzieła samego. Bo cokolwiek by myśleć o tym utworze, jednemu zaprzeczyć trudno: poza autorskim pomysłem dzieła samego w sobie w ogóle nie ma. Wszystko, co pozostaje z powyższego przedmiotu intencjonalnego, z utworu Cage'a, to intencjonalność bez przedmiotu.

Można jednak tę samą sytuację odnieść do dzieł tradycyjnych; podobnie bowiem w wypadku spalonej *Mony Lisy*, choć dzieła nie ma, pozostaje po nim jego jądro: zapisana w powszechnej świadomości koncepcja. Można by więc zaryzykować stanowisko, że tak w sztuce dawnej, jak i ponowoczesnej właśnie koncepcja stanowi zasadniczy punkt odniesienia w różnoraki sposób realizowanych artystycznych bytów.

Kompozycja Cage'a 4'33", już historyczna, okazuje się dzisiaj niczym innym jak wstępem do modnej ostatnio w sztuce koncepcji artysty bez dzieła. Z tego punktu widzenia Cage okazuje się prekursorem lub nawet pierwszym w historii artystą bez dzieła (można by złośliwie dodać: tak klasycznym, że aż szkoda, iż pozostawił inne). Formuła artysty bez dzieła tym się różni od znanych nam dotąd wizerunków artysty, że jako byt tradycyjne dzieło musiało zawierać w sobie także własną koncepcję; w dobie ponowoczesnej zamiast całości dzieła sztuki wystarcza koncept (pamiętajmy przy tym o różnicy pojęciowej pomiędzy koncepcją a konceptem). Teoria jednak nie zajmuje się samymi artystami. Estetyka i filozofia sztuki są obo-

³ R. Ingarden, op. cit., rozdział V.

jętne w stosunku do artysty bez dzieł, zajmują się natomiast chętnie dziełami bez artystów. Artysta bez dzieła nie nadaje się do analizy estetycznej rozumianej *stricto*. Ale to nie oznacza, że estetyka czy filozofia sztuki może przejść obok zjawiska artysty bez dzieła obojętnie.

Czy to autorzy instalacji, które likwiduje się wraz z wystawą (w tym często wstydliwie, na przykład osławione obieranie kartofli w Zachęcie), czy to twórcy rozmaitych artystycznych i pseudoartystycznych akcji, które kończą się wraz ze swym przebiegiem (czasem nawet bez awantury), czy też zwykli internauci, produkujący rozmaite rozsypane w przestrzeni wirtualnej obrazki i filmiki – wszyscy oni są ponoć artystami bez dzieł.

Wiadomo, że wiele współczesnych interesujących artystycznych pomysłów zupełnie nie sprawdza się w realizacji; to oczywista konsekwencja wyczerpania środków i poszukiwania nowych. Ale niektóre nowe produkcje artystyczne są w swym idealnym zamyśle tak frapujące, że byłoby znacznie lepiej, gdyby poszukiwanych środków realizacji przedmiotowej nigdy nie znalazły. Wówczas optymalna wizja artysty bez dzieła nie zostałaby zabrudzona mniej idealną materią. Skoro każdy może być artystą, to im mniej kto stworzy, tym większym będzie artystą bez dzieł. Do mechanizmów tego procesu należy w dużej mierze typowa zazdrość artystów o własne dzieła, ta mianowicie, że to one miast nich skupiają na sobie uwagę publiczności.

5.

Osobny problem niosą ze sobą dzieła wykonywane na własnym ciele. Nie mam tu na myśli rozmaitych tatuaży czy innych malunków i dodatków, lecz daleko posunięte ingerencje, odkształcenia i przetransponowania pewnych naturalnych elementów, głównie na twarzy, jak u słynnej Orlan, będącej zarazem własnym warsztatem i dziełem. Podobnie prezentują się jeszcze dawniejsze zdobycze słynnej grupy akcjonistów wiedeńskich (Hermann Nitsch, Arnulf Reiner i inni), dokonujących na swych ciałach, a co gorsza i na zwierzętach, działań przywołujących raczej skojarzenia z praktykami sado-maso, choć bywają one traktowane jak najpoważniejsza sztuka.

Tego gatunku działania wywołują niezwykle interesujące problemy ontyczne, estetyczne i – może przede wszystkim – etyczne. Ale abstrahując od tych problemów, a traktując tego typu sztukę ciała podobnie do innych sztuk, należałoby zapytać o sam tryb trwania takich dokonań. O to, czy podlegają one podobnym kwalifikacjom jak przedmioty artystyczne, skoro ani ich bytowanie w przestrzeni, ani w czasie nie jest podobne do innych dzieł. Czy na przykład zmieniają się co siedem lat, jak ponoć człowiek? Czy przeobrażają się z każdą nową komórką lub cząsteczką? A może wcale? Czy są w ogóle żywe, czy tylko ich bytowy substrat jest żywy? Traktując tę twórczość poważnie, nie znajdziemy odpowiedzi na podobne pytania. A jednak jakoś trzeba ją jako zjawisko kulturowe potraktować, choćby ze względu na wszelkie pozaartystyczne konsekwencje.

Czy wolno nam te żywe dzieła porównać z tradycyjnym dziełem muzycznym? Utwór muzyczny wydaje się – paradoksalnie – znacznie bardziej

żywy niż przemieszczony nos Orlany, ponieważ życie dzieła muzycznego toczy się poprzez różnorodność wykonania. Muzyka zawsze była w tej sytuacji, że unikała skostnienia, gdyż zmienia się z interpretacji na interpretację. Ale przy wszelkich możliwych przejawach najdalej posuniętej tolerancji widać od razu, że zestawiane tu zjawiska w ogóle nie nadają się do porównywania, podczas gdy estetyka i teoria sztuki domagają się podciągnięcia ich pod jakiś wspólny mianownik. I z punktu widzenia ponowoczesnej kultury – słusznie.

6.

Kolejnym przykładem twórczości odbiegającej od tradycyjnych standardów jest tak zwana sztuka digitalowa: istnieje tylko w Internecie; w jednym egzemplarzu czy w milionach egzemplarzy – rzecz nie do ustalenia; jest niematerialna, jest ulotna, trwa chwilę; jest sama w sobie konceptem i niczym więcej; nie ma żadnych zadań funkcjonalnych poza zabawą odbiorcy; nie jest nawet przyjemnością, lecz mgnieniem czegoś niejasnego: podziwu, zaskoczenia, humoru (?), nie wspominając już o estetycznych walorach tego procederu, a raczej ich braku. Jest przejawem przelotnego, iluzorycznego porozumienia na linii twórca – odbiorca, a w zasadzie raczej tylko samoszukiwaniem się co do jakiegoś pseudoporozumienia czy kontaktu.

Wszystkie przytaczane przykłady zupełnie nie nadają się do opracowania wewnątrz nawet najbardziej i najelastyczniej poszerzonej koncepcji przedmiotu intencjonalnego. Można mi zarzucić, że wybrałem tendencyjnie przykłady paradoksalne; oczywiście, ale ogólną diagnozę potwierdzają przykłady najbardziej powszednie. W epoce ponowoczesnej coraz więcej słuchamy nagrań płytowych, które przynajmniej w połowie, a zapewne znacznie więcej, zastąpiły nasz kontakt z „żywą” muzyką. Jak to się dzieje, że przy każdym odsłuchaniu tej samej płyty konstytuują się w odbiorcy nieraz krańcowo odmienne przedmioty estetyczne? Co więcej, im bardziej ekspresyjny jest świat wokół nas, tym bardziej nasze wewnętrzne reakcje na tę samą płytę są rozbieżne. Jaki jest zatem w tym procesie udział owych ingardenowskich jakości emocjonalnych i estetycznych, które ponoć bytują w samym utworze? Taki oto, że nasz chwilowy nastrój od razu je przeważa. Coraz dynamiczniejsza rzeczywistość powoduje coraz bardziej krańcowe nastroje u odbiorcy, a wspaniale rozwijająca się technika manipuluje brzmieniem i coraz silniej minimalizuje wpływ jakości estetycznych zawartych w samym dziele (o ile w ogóle tam one są). Najnowsze aparaty odsłuchowe proponują taką jakość brzmienia, że najlichszy produkt muzyczny m u s i zachwycić nadzwyczajną urodą dźwięku.

Jeżeli jednak mamy do czynienia z kompozycją digitalową, to w ogóle nie ma miejsca na wielość i różnorodność wykonania, na każdorazowe dookreślenie zapisu, które stanowi cechę kluczową dzieła muzycznego. Nie jest to sytuacja porównywalna z nagraniami płytowymi, bo nagrań jednego utworu może być nieskończona liczba, zaś realizacja digitalowa jest jednostkowa, przy czym każda z nich pod względem wielości hipotetycz-

nych odtworzeń przewyższa wszystkie kompozycje muzyczne razem wzięte – typowy przykład przewagi ilości nad jakością, czyli zaprzeczenie sztuki w rozumieniu tradycyjnym.

Nawet jeżeli zdarzają się wśród twórców utworów ponowoczesnych prawdziwi artyści, może również wybitni artyści, to jak ich odróżnić i ocalić ich dorobek w zalewie wszelkiego śmiecia pretendującego do miana sztuki, skoro nie mamy do przeprowadzenia takich rozróżnień żadnych gotowych kryteriów?

Czy na dzieło składają się wszelkie potencjalne możliwości jego realizacji? A w wypadku dzieła aleatorycznego czy teatru instrumentalnego – wszelkie nieprzewidziane ruchy? Dosłownie wszystko? Zatem jeśli następny wykonawca, który ma w założeniu elementy dowolnie improwizowane, wyskoczy z okna, owo salto też będzie należało do dzieła. Mówiąc wprost, potrzebne jest chyba pewne ogólne opamiętanie. Trudno je nawet nazwać opamiętaniem twórczym. Nie wiem w ogóle, czy epoka ponowoczesna operuje takim właśnie pojęciem: opamiętanie. Ciekawe, jak by wyglądała jego ponowoczesna charakterystyka.

7.

Co zatem jest dziełem samym w sobie? W epoce ponowoczesnej zdezaktualizowały się wszelkie odpowiedzi na to pytanie. Bo jeśli odpowiedź ma brzmieć: dziełem jest całość złożona z koncepcji, aktu twórczego, partytury, wykonania i odbioru, to nie jest to rozwiązanie zadowalające, gdyż od razu widać, że zbyt wiele różnych rzeczy znalazło się w jednym worku, do którego inne się już nie zmieszczą (nos Orlany). Nazwanie tego worka zbiorem przedmiotów intencjonalnych jest dzisiaj tylko słownym wybiegiem.

8.

Warto byłoby te utyskiwania zakończyć konkluzją o bodaj pozorach konstruktywnej propozycji. Wróćmy zatem do *Mony Lisy*. Leonardo, malując obraz, notował swoją własną, autorską wizję tego dzieła; miał pewien zamysł twórczy, koncepcję przedstawienia czy ideę. Oryginał, czyli pomalowana deska z Luwru, stanowi tylko realizację owego pierwotnego punktu wyjścia. Czy rzeczywiście powinniśmy to, co jest tylko odtworzeniem wyobrażonej już wcześniej koncepcji konterfektu, traktować jako dzieło pierwotne i właściwe? Czy może lepiej, a choćby tylko wygodniej, byłoby uznać, że ów punkt wyjścia, owa pierwotna koncepcja, już była dziełem samym w sobie, choć jeszcze w stanie niegotowym?

Takie postawienie sprawy nieuchronnie kierowałoby nas ku stwierdzeniu, że dzieło samo w sobie jest bytem idealnym, które to stwierdzenie zostało swego czasu uznane za niezadowalające.

Ale przecież w epoce ponowoczesnej, obok świata rzeczywistości materialnej i rzeczywistości idealnej, mamy jeszcze trzecią rzeczywistość:

świat wirtualny. Skoro więc nie zadowala nas żadna z dwóch dawnych propozycji, ani status materialny, ani idealny dzieła sztuki, postawmy sprawę ponowocześnie, a przy tym zapewne z teoretycznego punktu widzenia najwygodniej: nazwijmy ową pierwotną wizję artystyczną ni mniej ni więcej tylko wirtualną matrycą⁴ i niechaj ona spełni nasze oczekiwania jako – niekoniecznie *stricte* istniejące, ale jasne i oczywiste pojęciowo – dzieło samo w sobie, do którego odsyłają nas wszelkie możliwe upostaciowania dzieła sztuki i wszelkie możliwe jego realizacje. Pod pojęcie matrycy wirtualnej śmiało możemy podciągnąć tak gotycką katedrę, jak i *Monę Lizę*, symfonię Beethovena, jak i *4'22"* Cage'a czy nos Orlany. Wszystkie u swego podłoża mają to samo – autorską koncepcję; nawet jeśli te dwa ostatnie przykłady mają w genezie tylko koncept, to mimo wszystko koncept jest podrzędną odmianą koncepcji. Matryca wirtualna spokojnie znieśie subsumcję pojęć, które stawiały opór wszelkim ogólnym ujęciom, a jej wirtualny byt nie będzie wchodzić w kolizje z dawną terminologią o wielowiekowych obciążeniach. Matryca wirtualna byłaby tylko jednym z przejawów użyteczności pewnych rozwiązań świata wirtualnego w bycie realnym, pewnym uniwersalnym narzędziem ułatwiającym zrozumienie trudno uchwytnych problemów ducha.

O ile duch Hegla jako samo się doskonalący i ewoluujący ku coraz to doskonalszym etapom samego siebie pozostaje bytem całkowicie idealnym, o ile duch Nicolaia Hartmanna w swych trzech przejawach, indywidualnym, zbiektywizowanym i obiektywnym, jest bytem całkowicie realnym, o tyle duch wirtualny jako system pojęciowo-operacyjny może być traktowany poza wszelkimi uzależnieniami od podziału świata na byt realny i idealny⁵.

Tak więc rzec by można, że proponowaną tu metodą również i samego ducha dałoby się schwytać w ponowoczesną pułapkę.

The Intentional Object in the Post-modern Trap

The aesthetic theory of postmodernist times cannot avoid a confrontation with the new artistic practice. Traditional ideas of a work of art, today are facing a necessity of being formulated anew. The definition of a work of art and the way its existence is perceived, need a new interpretation as well. For instance, the phenomenological idea of a musical work of art can

⁴ Michał Ostrowicki w pracy *Wirtualne „realis”*. *Estetyka w epoce elektroniki* (Universitas, Kraków 2006) wprowadził już wcześniej termin matrycy cybernetycznej. W niniejszym tekście używam pojęcia matrycy w innym sensie, choć wydaje się kuszące ewentualne przyszłe uzgodnienie relacji obu tych terminów.

⁵ W dyskusji po wygłoszeniu tego referatu na VIII Ogólnopolskim Zjeździe Filozoficznym zabrał głos prof. Władysław Stróżewski i podkreślił, że koncepcja matrycy wirtualnej przypomina pojęcie *tertia natura* Awicenny. Dostrzegam tu jednak pewną różnicę; czym innym jest średniowieczny byt *tertia natura*, zawieszony poza konkretnym polem widzenia, czym innym zaś matryca wirtualna, która jest silnie zakotwiczona w podłożu ogólnego systemu świata wirtualnego, typowego dla epoki ponowoczesnej.

not be reconciled with digital compositions or with instrumental theater. If a piece of music is made up of an idea, the act of creation, a score, execution or performance, a stage act, electronic picture, broadcasting and finally reception, then too many various entities make up this entirety for it to be ontologically coherent.

In this situation, it is worthwhile going back to the artist's initial idea, the idea which is to be taken in a modern way. It seems that a kind of virtual entity of operational character, could well play the role as the basic form of an oeuvre. Referring to Michał Ostrowicki's matrix theory, one could treat the initial creative idea as a virtual focal point for all existential components of a work of art.