

ESTETICKÁ VERSUS UMĚLECKÁ HODNOTA

Určení rozdílu s přihlédnutím k filmovému uměleckému dílu

Vlastimil Zuska

Běžně se bavíme o hodnotách a všichni si rozumíme. Problém nastane, máme-li říci, co to hodnoty jsou.

K. Aschenbrenner

Quid est tempus? Si nemo a me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio!

sv. Augustin

Otázka vztahu estetické a umělecké hodnoty, jakkoli je pro estetiku a obecnou teorii umění otázkou klíčovou, živoří v současnosti na pokraji zájmu. Poslední vážnější zkoumání u nás končí se sklonkem 70. let.¹⁾ Příčinám tohoto stavu se v kontextu marxistické estetiky dostalo dílčích analýz²⁾, dalším z důvodů může být obava před jistou formou „ideálnosti“, k níž důsledné vymezení hodnoty směřuje. Příčiny a genezi tohoto stavu sledovat nebudeme, pokusíme se navrhnout směr řešení problému, jehož součástí je i kladení vztahu uvedených hodnot jako problém.

Tak jako je lidský zrak mnohem citlivější na rozdíly v barvě či kontrast, na juxtapozici spíše než na absolutní určení, tak i rozdíly (jsou-li jaké) obou sledovaných oblastí hodnot vyvstanou plastičtěji při vzájemném srovnávání. Dosud řešené naznačuje, že estetickou a uměleckou hodnotu chápeme

1) Srov. estetické hodnotě věnované číslo čas. „Estetika“ III, 1966, č. 4, dále článek M. Jůzla, *Vztah estetické a umělecké hodnoty*. „Estetika“ XIV, 1977, č. 3, s. 162–175. Jůzl v této studii obě sféry hodnot odlišuje, přičemž ve shodě s postojem zde prezentovaným, neredukuje uměleckou hodnotu na oblast estetická a svou tezí: „... v umění se realizuje univerzální vztah člověka ke skutečnosti“ [podtrhl – VZ], zasazuje uměleckou hodnotu do existenciálního kontextu lidské zkušenosti. Šaboukovo rozlišení (*K marxisticky orientovanému pojetí umělecké informace I*. „Estetika“ XXII, 1985, č. 4, s. 201–217) estetické a umělecké informace akcentuje komunikační aspekt hodnoty.

2) Např. J. A. Zis, *Umění jako hodnota*. In: *Marxisticko-leninská estetika a vědecká kritéria uměleckých hodnot rozvinutého socialismu*. Praha 1982, s. 7–27.

jako rozdílné, ale dříve než budeme tento rozdíl specifikovat, přdestřeme možná pojetí jejich vztahu; některá hypotetická či překonaná, jiná více nebo méně skrytě žijící v přítomnosti.

I.

V zásadě může existovat mezi estetickou a uměleckou hodnotou vztah inkluze, průniku, identity nebo může jít o hodnoty disparátní. Extrémní vztah hegelovské identity nebo inkluze estetické hodnoty v hodnotě umělecké ponecháme stranou; důsledkem by bylo mimoumělecké estetické jako bledý derivát umění, vedle neudržitelnosti teze o estetické potencialitě všeho vnímatelného.

Průnik je většinou traktován jako zjištění, že umělecké dílo představuje vedle dominantní estetické hodnoty i hodnoty další (etické, poznávací, rekreační, zábavné...); tyto hodnoty jsou však ve svém souhrnu sekundární (srov. Mukařovský), případně slouží jen jako prostředek k vyjevení estetické hodnoty (srov. Ingarden a „relativní“ umělecká versus „absolutní“ estetická hodnota). Vztah inkluze umělecké hodnoty v estetické představuje tradovaný názor, mnohdy se implicitně nelišící od průniku, názor nejen v našich souřadnicích nejčastější.³⁾ Tvrdí v podstatě, že umělecká hodnota je totožná s estetickou hodnotou uměleckého díla. Toto pojetí redukuje působení uměleckého díla i jeho hodnotové „bytí“ na sféru estetická a nemůže plně vysvětlit hloubku, rozsah a osobnost vnímatele přetvářející a formující působení uměleckého díla. Jinak vyjádřeno říká např.: „Individuálně odhalené estetické hodnoty pronikají prostřednictvím uměleckého díla do společnosti. Cílem uměleckého díla je přispět k estetickým hodnotám společnosti a skrze společnost k estetickým hodnotám lidstva.“⁴⁾ Redukce samého smyslu umění je zde zřejmá. Z probíraných typů vazeb zbývá zdánlivě empirii odporující disparátnost. Předznamujeme, že námi navrhované řešení relativní disparátnost klade spolu s typem průniku (časová následnost a „vertikální“ simultaneita), který dosud uvedené členění přesahuje.

3) Srov. např. L. N. Stolovič, *Estetická a umělecká hodnota*. In: *Estetika socialistické společnosti*. Bratislava 1982, s. 79 – 119; zde je inkluze explicitní: „Druhou je činnost, jejímž hlavním cílem je vytvoření estetické hodnoty. A zvláštní druh estetické hodnoty, který touto činností vzniká, se nazývá uměleckou hodnotou.“ (s. 109.) Nebo M. Városov, *Úvod do axiologie*. Bratislava 1970, s. 244: „Zvláštní kategorií estetických hodnot jsou umělecké hodnoty.“

4) J. A. Feibleman, *Aesthetics*. New York 1968, s. 228.

II.

Prezentovaný rozbor se v různých variantách objevuje zhusta; takřka žádné schéma, pokud víme, však nezahrnuje jako zásadní (nejen pro film) časovou dimenzi. (Mluvíme přitom o uměleckém díle a hodnotových vztazích v jeho rámci, nikoli o historicitě umění.)

Položme si, v případě filmu snáze zodpověditelnou, otázku: **odkdy** vnímáme, resp. recipujeme estetickou a uměleckou hodnotu konkrétního uměleckého díla? Otázka zdánlivě triviální – pochopitelně, že od samého počátku recepce. Že estetickou hodnotu můžeme přijímat (odhalovat, spolukonstituovat, prožívat atd., jak libo) od úplného počátku potvrdí asi většina filmových diváků (připomeňme si třeba začátek Bergmanovy *Podzimní sonáty*). Můžeme ale totéž prohlásit o hodnotě umělecké? Dílo, útvar média, může mít uměleckou hodnotu nulovou nebo nule se blížící (vědecký snímek, reportáž atp.), což od samého počátku nemusíme a nemůžeme vědět, aniž by postrádalo nějakou estetickou hodnotu; zejména při vědomí, že film je estetizující médium par excellence (fokuzace pozornosti, blokování konativních složek chování, reflexe percepce atd.). Zjišťujeme tedy, že právě zde se difference rozevívá.

Takto položená otázka nechce naznačit, že neexistují estetické hodnoty vyšších řádů, komplexní hodnoty, které se realizují v průběhu vnímání díla, včetně celkové estetické hodnoty. Stejně tak nenaznačuje, že pro osvojení umělecké hodnoty není dílo relevantní od začátku prezentace. Chce ale poukázat na fakt, že estetická hodnota „vzniká“ od samého počátku recepce kontinuálně a jako svou inherentní součást zahrnuje časovou dimenzi (rytmus).

U celkové, globální estetické hodnoty se rozkyv jejích hierarchicky nižších složek pohybuje od plusu (dílní pozitivní estetické hodnoty) do mínusu (dílní negativní estetické hodnoty). Uměleckou hodnotu naproti tomu lze umístit pouze na škálu od nuly po plus, což mimo jiné napovídá, že její bází a nezbytnou podmínkou její syntézy je hodnota estetická. Obě hodnoty, jak celková estetická, tak i umělecká, pak vykazují charakter emergentních kvalit, tj. kvalit, vynořujících se v průběhu recepce, ale hodnota umělecká se ukazuje jako emergentní kvalita vyššího řádu. Poukážeme dále na odlišný průběh realizace a „bytí“ obou těchto hodnot, a to ze tří hlavních aspektů:

1. z hlediska rozdílu v časové struktuře;
2. z hlediska recipujícího vědomí, tzn. z hlediska závislosti hodnot na vědomí, harmonie, jednoty a tenze vědomí;
3. z hlediska transcendence subjektu v procesu recepce uměleckého díla.

Právě pro rozestup obou hodnotových oblastí byl zvolen jako exemplifikační umělecký druh a médium film; v jiných uměleckých druzích není rozdíl tak zjevný, což souvisí právě se zřetelností dimenze času, resp. s projevy časové perspektivy v recepci děl příslušného uměleckého druhu.

III.

Z empirie odvozenou a tradovanou tezi, že vše se může stát předmětem estetického zájmu, a tedy v posledku estetickou hodnotou či jejím nositelem, nelze verifikovat, ale doposud ji nikdo nefalzifikoval (příčemž „vše“ v tomto kontextu znamená vše, co může vstoupit do vědomí, a postupme ještě o krůček - co může být tematizováno).

Zároveň estetická se od Kanta výše přesouvá na vnímající subjekt. Z kontinuity každodenního vnímání vystupuje diskontinuitní fragment reality, reality v jiném, tj. estetickém modu vnímání, aby se rozepjal a obsáhl celý horizont aktuálního vědomí subjektu. Vzniká tak nová kontinuita, významotvorné pozadí - estetický region.⁵⁾ Přijmeme-li, pro zjednodušení, členění aktuální zkušenosti, recepčního prožitku, na „datum“, zakoušející subjekt a subjektivní formu recepce⁶⁾, představuje to, co je „dáno“, svět v estetickém modu jako estetický region; subjektivní formou osvojování je pak estetické zaměření nebo, abychom použili kontroverznější pojem, estetický postoj. Esencí, jádrem estetického regionu je pak (z fenomenologického hlediska, např. Ingarden, Geiger aj.) estetická hodnota.

5) Pojem „region“ volíme záměrně a ve fenomenologickém smyslu. (Viz E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I*. The Hague 1960, § 33.) Podrobnější rozbor by nám umožnil objasnit Ingardenův postoj (např. v dílech: *O poznávání literárního díla*. Praha 1967; *O struktuře obrazu*. Bratislava 1965) v otázce absolutnosti estetické hodnoty (jádra estetického regionu). Pro náš výklad je nutná připomínka, že v Husserlově pojetí je region koncept zkušenostní, nikoli prostorový nebo kvaziprotorový, tedy je to „prostor“ zkušenosti, vytvářený intencionální orientací subjektu (srov. subjektivní formu prehenze u Whiteheada - viz pozn. 6). Primární skutečností naší zkušenosti jsou pak mody bytí, způsoby, jimiž věci pro nás jsou. Estetický region, resp. pobyt v něm, je způsob, jakým se subjekt konfrontuje s realitou, jaké její aspekty odkrývá; nikoli tedy pouhý „subjektivní dojem“, zakrývající „skutečnou“ realitu.

6) Viz A. N. Whitehead, *Process and Reality*. Corrected Edition. New York 1979, s. 23. Tato a další odvolávky na Whiteheadovu filozofii nejsou náhodné; jeho analýzy procesu, sebeutváření subjektu, vstupu nového do zkušenosti atd., obsahují řadu hlubokých vhledů, které estetika dosud plně nevyužila. Překvapivě i jinak důkladný a citlivý badatel Q. Morpurgo-Tagliabue „odbyvá“ Whiteheadův přínos nálepkou „estetický naturalismus“ a dvěma stránkami jinak obsáhlého díla (*Současná estetika*. Praha 1985, s. 181 - 183). Jedním z důvodů je pravděpodobně fenomenologická orientace Q. M.-T., v naší studii se pokoušíme mimochodem poukázat na některé styčné body.

Pohyb vědomí v tomto modu (rámci), sama podstata estetického zaměření, směřuje k nalezení, dosažení a syčení (osvojení) estetické hodnoty. Navzdory polemikám o právoplatnosti kategorie „estetického postoje“ (např. G. Dickie) můžeme na základě horizontového charakteru estetického vnímání považovat za prokázané, že vnímáme-li něco (třeba růži) esteticky, vnímáme ve stejném modu v té chvíli i celý „zbylý“ svět (obdoba percepčního jevu „figura – pozadí“).

V případě uměleckého díla se horizont estetického vnímání omezuje na jeho strukturu; zbylý svět mizí a umělecké dílo nabývá charakteru „možného světa“, alternativní reality, se všemi důsledky z toho plynoucími. Pro vstup do světa uměleckého díla je tedy nezbytný a primární vstup (vznik) estetického regionu do aktuálního horizontu recipientova vnímání. To platí bez výjimky pro všechny umělecké druhy; u dramatického umění si tuto nutnost uvědomoval O. Zich.⁷⁾

První fází estetického zaměření a předpokladem dosažení estetické hodnoty je zájem vyvolaný nějakou kvalitou v percepčním poli, přičemž tento zájem, tato situace, se opakováním a zvykem dostavuje takřka automaticky (podvědomě) v analogických situacích. Jednou z těchto habitualit je např. zvyk chodit do kina.

Estetické vnímání, aspektové vidění, vyžaduje ale nutně vnímatelovu sebereflexi, uvědomění modality vlastního aktuálního postoje a modu světa (regionu). Toto uvědomění, ego-perspektiva (jsem to Já, který vnímám tuto esteticky relevantní kvalitu a prožívám její působení) je zájmem o percepční zajímavost, zájmem na vlastní percepci neboli reflexí vlastního vnímání; snad není třeba dodávat, že toto uvědomění nemá většinou explicitní podobu ve smyslu vnitřního dialogu: „Teď právě vnímám esteticky“, explicitní je ale vědomí o estetickém regionu, vím, že vnímám svět esteticky.

Otázka sebereflexe při estetickém zaměření je pochopitelně složitější; intencionální analýza by přinesla odhalení prázdné intence estetického regionu, předchůdné vlastnímu vstupu, spolu s primární neutrální modifikací vědomí, formou eidetické redukce, a tím i s aktivizací eidetické imaginace, a postihla by, jak ještě poukážeme dále, na základě reflexe průběhu atencionálních modů, vhléd, který Kant označoval jako nezainteresovaný zájem, tzn. – zjednodušeně řečeno – nemáme v estetickém zaměření zájem o intendovaný předmět (situaci), ale zajímáme se, jak se jeví pro nás, v naší percepci, jakým způsobem předmět je pro nás.

Tato reflexe spolu s primárním průběhem percepčních zaměření činí z každé recepce uměleckého díla unikátní prožitek a unikátní (protože

⁷⁾ „Musí tedy začátek [dramatického díla – pozn. VZ] býti takový, aby dovedl vzbudit náš zájem a uvést nás v žádanou náladu, což není snadné, protože nás musí vytrhnouti z všedního života a jeho dojmů ...“ O. Z i c h, *Estetika dramatického umění*. Praha 1931, s. 222.

neopakovatelnou i pro téhož vnímatele) konstituci hierarchie estetických hodnot. Komplexní estetická hodnota je tak v jistém rozsahu závislá na individuálním vědomí, a tedy relativní. Naproti tomu, předběhneme, hodnota umělecká je nutně závislá na vědomí také, ovšem na vědomí vůbec, nikoli na individuálním vědomí, a je tedy intersubjektivní či transcendentní vzhledem k individuálnímu vědomí a v tomto smyslu relativní není – je opakovatelná.

Vnímání uměleckého díla je, a to nejen u tzv. „časových“ uměleckých druhů, procesem. Každý proces začíná–probíhá–končí; sama jeho podstata, struktura, tedy zahrnuje časový rozměr. Neboli, podle Husserla: „Naše vědomí plynutí času – nebo vědomí časového plynutí našeho trvajících vědomí – je samo součástí naší percepce jakéhokoli procesu.“⁸⁾

Ve svých analýzách vnitřního časového vědomí dospívá Husserl k závěru, že pocit časového plynutí je tvořen vědomím naší vlastní měnící se časové perspektivy zakoušených událostí (kontinuální plynutí živé přítomnosti složené z trojsložkové intence: retence–imprese–protence).

Aplikaci tohoto náhledu (časovou perspektivu) využil Ingarden při rozboru literárního uměleckého díla a není náhodné, že se D. W. Griffith bránil útokům na své zacházení s časem (distorze) poukazem na obdobné postupy u Dickense. Časová perspektiva percepčního procesu má za své milníky jednotlivé akty zaměření, atencionální mody. Při vnímání každodenním, při běžném a lineárním plynutí času je časová perspektiva v pozadí prožitku. Co se ale děje při estetickém zaměření, při reflexi percepce, s časem? Časování recepčního procesu vystupuje do popředí, ustanovuje se nová časovost a nová jednota vnímání (vědomí).⁹⁾

Tato jednota je ale jednotou „nadstavbovou“, jednotou estetického sjednocování. Jednota běžně plynoucích atencionálních modů, běžně plynoucího vědomí, je založena na vnitřním vědomí času, na „kontinuitě vědomí o kontinuitě našeho vědomí“ neboli „zážitek času spočívá primárně v aktech naší pozornosti vůči následnosti distinktních prezentací“.¹⁰⁾ Reflektujeme-li na průběh atencionálních modů, na průběh naší primární pozornosti, reflektujeme-li naši percepci v estetickém regionu, získaná jednota je jednotou časového vědomí vnímaného procesu (tj. recepce uměleckého díla), které sjednocuje recipované estetické kvality (dílní hodnoty) do (harmonického) celku. (K pojmu harmonie se ještě vrátíme.)

8) E. Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha 1970, s. 13.

9) „Co znamená reflektovat na moment 'zaměření na'? Jednou plynou atencionální mody 'naivně': jsem v jejich průběhu zaměřen na v nich se jevící předmět; jindy je zpředmětující pohled zaměřen na řadu modů samých ... a tato řada má jakožto taková svou jednotu.“ E. Husserl, *c. d.*, s. 74. [Podtrhl – VZ.]

10) G. J. Whitrow, *The Natural Philosophy of Time*. London 1963, s. 37.

„Film, jako žádné jiné umělecké médium, má absolutní kontrolu nad naší pozorností,“ zjišťuje Stanley Cavell.¹¹⁾ I když budeme opatrnější s používáním adjektiva „absolutní“, zejména po zkušenostech s širokoúhlou projekcí a polyekranem, je jisté, že film řídí a limituje naši pozornost (zaměření) v míře, jíž se ostatní umělecké druhy jen blíží. Kdo z diváků si např. povšimne, že ve slavné scéně rozřezávání oka v *Andaluském psu* jde o oko srnky? Toto takřka absolutní ovládání pozornosti, přesunů ohniska zaměření, atencionálních modů, ale v souladu s výše uvedeným vnucuje divákovi i specifický rytmus, specifické časování procesu recepce filmového díla, specifický čas(prostor) možného světa konkrétního filmového díla. Přijetí tohoto času, času filmu, ale znamená i přiznání statutu reality, jakkoli reality odvozené od reality „přirozeného světa“.¹²⁾

Jelikož ale čas filmového díla, čas filmového diváka, probíhá v estetickém regionu, tedy sebereflexí, vystupuje z pozadí prožitku, stává se a je inherentní součástí estetické hodnoty filmového díla. Což mimo jiné naznačuje, že z procesuální tkáně uměleckého díla lze sotva vypreparovat estetickou hodnotu mimočasovou, nerytmickou. Neboli, jak poznamenává Stefan Morawski: „Každé umělecké dílo se mnohem více ‘děje’ nežli ‘je’.“¹³⁾

Již naznačená estetizující potence filmu se tak ukazuje zakotvená právě ve změně časovosti, ve změně časového vědomí. Reflexe přesunů pozornosti, zaměření na průběh atencionálních modů, zvýznamňující vědomí času, a tedy časovou perspektivu zakoušených událostí, tak utužuje estetické zaměření v rámci recepce filmového díla a posiluje „strukturovaný kontrast“ (základ estetického prožitku – o tom viz dále) na základě časové dimenze a oscilace časování, na základě časových distorzí, přítomných ve většině filmů. (Neznamená to, že by filmy s lineárním časem bez „skoků“, např. Hitchcockův *Provaz* nebo *Cléo od 5 do 7 A*. Vardové estetickou hodnotu postrádaly; chybí jim pouze tato vrstva v celkové struktuře estetické hodnoty a nadto, jako výjimky, je chápeme na pozadí „deformované“ časovosti

11) S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. New York 1971, s. 156.

12) Výkladu pojetí času a časového vědomí jako báze lidské reality by mohla být věnována obsáhlá studie, s námětem např. Heideggerova „Dasein“ a času pouze pro člověka: „... čas není věčnost a vytváří se jakožto čas pouze jako lidský, historický pobyt.“ (M. Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*. New Haven 1974, s. 84.) Několik dalších poukazů: Moritz Schlick si při budování své teorie poznání položil otázku: „Co jsou to ‘objekty’, ‘fakta’, ‘věci’, jimž odpovídají v procesu poznání naše znaky? Co tyto znaky označují? Co je to realita?“ Po pečlivém zkoumání odpovídá: „Skutečně typickým rysem, který zcela splňuje požadavky na žádoucí kritérium, je temporalita.“ (M. Schlick, *General Theory of Knowledge*. New York 1974, s. 172, 188. Podobně A. Schütz, *Collected Papers I*. The Hague 1966.)

13) S. Morawski, *Inquiries Into the Fundamentals of Aesthetics*. Cambridge, Mass. 1974, s. 124.

širokého kontextu „normálních“ filmů, takže jejich lineární časování nabývá specifického, „divadelního“ charakteru.¹⁴⁾

IV.

Jakkoli je význam času a časového vědomí diváka pro pochopení podstaty filmového díla zásadní, není naším současným tématem, a proto se omezíme jen na rytmus a harmonii, tedy na vlastní konstitutivní faktory estetické hodnoty. Problém rytmu je ovšem obdobně komplikovaný: jako východisko stručného ohledání přijmeme Whiteheadův závěr, že „podstatou rytmu je fúze stejného a nového“.¹⁵⁾ Stefan Morawski nalézá v rytmu specifiku uměleckého díla: „Každé umělecké dílo získává svůj autentický prostor díky své specifické struktuře, svému vnitřnímu rytmu, který je evokován prostorovými, časovými nebo časoprostorovými dominantami.“¹⁶⁾

Ve filmu jde o časoprostorové dominanty, ovšem dominanty (kontrasty) specifického filmového časoprostoru.¹⁷⁾ Tyto dominanty, které vytvářejí vnitřní rytmus, jsou strukturovány do „figur kontrastů“, které představují stavební bloky (dílní estetické harmonie) estetického procesu. Ve filmové teorii se tak Ejzenštejn zmiňuje o „atrakcích“ a Tarkovskij prohlašuje v souvislosti s celistvostí filmového obrazu: „V každém detailu se tu projevují tytéž vlastnosti, jež má ucelené dílo. A charakter těchto vlastností vzniká ze vzájemného působení protikladných principů, jež jsou ve stavu neustálé rovnováhy.“¹⁸⁾ (Srov.: „Jev je krásný, když kvality, které ho tvoří, jsou propojeny do uspořádaných kontrastů tak, že pojetí celku vytváří nejuplnější harmonii vzájemné podpory.“¹⁹⁾)

Estetický prožitek, proces vnímání v estetickém regionu, má tak oscilační charakter; osciluje mezi mnohým a jedním, mezi mnohostí a mnohoznačností stimulů a vydělujícím, jednotícím vědomím, jednotou vědomí. Je tak

14) „Vlastní dominantou filmového obrazu je rytmus, vyjadřující tok času uvnitř obrazu.“ (A. Tarkovskij, *O filmovém obrazu*, „Panoráma“ 1980, č. 3, s. 27.)

15) A. N. Whitehead, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*. Cambridge 1919, s. 198.

16) S. Morawski, *c. d.*, s. 103.

17) Srov. např. „temporální gestalt“ (viz: M. Merleau-Ponty, *Film a nová psychologie*. „Illuminace“ 1, 1989, č. 2; s. 12–22); „zástupný prostor“ (viz: R. P. Kolker, J. D. Ousley, *A Phenomenology of Cinematic Time and Space*. „The British Journal of Aesthetics“ XIII, 1973, s. 388–396).

18) A. Tarkovskij, *c. d.*, s. 25.

19) A. N. Whitehead, *Adventures of Ideas*. New York 1967, s. 267.

cítěným kontrastem na pozadí identity, identity jediného recipujícího Já a jeho finálním výsledkem je harmonie. Kontrast ve vnímání znamená, že vstupující „data“ nejsou pouze slučitelná, homogenizovatelná (nízká úroveň harmonie), ale vytvářejí opozici, kontrast, který zvyšuje intenzitu zážitku; následná harmonie, dílčí a přechodná, tak vzniká „navzdory“ stimulaci a jejím dílčím významům, a je to tedy harmonie aktivní a dějící se, se stálým podílem disharmonického. Neboť kontrast nevzniká jenom ani převážně přítomností distinktních prvků ve vjemovém poli, ale také „kumulací významů,“²⁰⁾ kumulací, resp. spíše superponováním dílčích recipovaných estetických hodnot. Kumulace ovšem neznamená pouhé sčítání, zahrnuje (v retenci i ve vzpomínce, v paměťovém znovuvyvolávání i imaginativní dotvorbě) objektivizování, protože minulá hodnocení, a to hodnocení, která podstoupil recipient do té doby.

Jinými slovy, určitá fáze B recepčního procesu (příslušná mentální přítomnost) je tvořena bezprostředním prožitkem v čase t_B , spolu s časovou perspektivou zpět na dosavadní průběh prožitku (hodnocení), spolu s aktuálním hodnocením dřívějších hodnocení dílčích estetických hodnot. (Pro zjednodušení pomíjíme časovou strukturu mentální přítomnosti.) Mezi těmito složkami prožitku vzniká průběžně napětí, kontrasty, které se opět syntetizují v novou harmonii. V estetickém regionu se pak uplatňuje i subjektivní cíl prožitku, dosažení jádra regionu – estetické hodnoty, a to tak, že esteticky relevantní kvalita se chápe také jako příslib hodnoty; dílčí osvojená hodnota pak jako příslib (součást) celkové hodnoty.

Vidíme opět, že tok času, „objektivní život minulého [tj. v našem případě minulého hodnocení – pozn. VZ] a budoucího [tj. příslib hodnoty, subjektivní zaměření na odkrytí celkové estetické hodnoty – pozn. VZ] je nevyhnutelným prvkem rozrušování harmonie.“²¹⁾

Celková estetická hodnota konkrétního uměleckého díla pak tkví v procesu, v čase rozvinuté oscilaci harmonizovaných kontrastů (a to v řadě úrovní: vjemové pole, imaginativní prodloužení percepce, na úrovni hodnotové v syntézách pozitivních a negativních estetických hodnot), tedy v procesu s esteticky relevantní časovou hodnotou a vyúsťuje, je novou harmonií, novou jednotou vědomí.

Tento proces můžeme také popsat jako rozklad (ovšem kontrolovaný) stimulujícího kontinua (filmové projekce v našem případě) na dílčí uspořádané kontrasty, harmonické figury a opětovné sjednocování do kontinua

20) Mukařovský mluví o „významové kumulaci“ ve větě, kdy každá následující jednotka významu se vnímá již na pozadí všech dřívějších a nakonci věty je ve vědomí čtenáře simultánně přítomen celý soubor významových jednotek. Naše použití pochopitelně překračuje verbální rovinu. (J. M u k a ř o v s k ý, *O jazyce básnickém*. In: *Studie z poetiky*. Praha 1982, s. 127.)

21) A.N. Whitehead, c.d., s. 226.

harmonické oscilace (vzor☉) kontrastů na bázi kontinuity vědomí. Oscilace probíhá tedy i ve „vertikálním“ směru, tzn. mezi póly „kontinuita – diskontinuita“ a oblastmi syntéz různých hierarchických úrovní.

Ze strany časového vědomí recipienta by pak bylo možné určit další složku celkového procesu recepce (celkové estetické hodnoty) jako proměnlivou, heterogenní kontinuitu živých přítomností, mentálních „Nyní“, jejichž rozpětí v průběhu recepčního procesu kolísá v závislosti na charakteru stimulu (novost, komplexnost, výraznost aj.), na zaměření subjektu, množství právě přijímané informace atd. Tento bod by si zasloužil větší pozornost, zde se musíme omezit na poukaz, že průběh těchto proměnlivých „Nyní“ posiluje oscilační charakter jak procesu recepce, tak i estetické hodnoty uměleckého díla.

V.

Při rozboru estetické hodnoty a její strukturace se nelze vyhnout otázce narativní struktury. Její závažnost ve filmovém díle se projevuje třeba i ve stále užívaném dělení filmů na hrané (syžetové), tedy s příběhem, a ty ostatní. Již z existence filmů bez vyprávění vyplývá, že explicitní narativní struktura není pro film podmínkou nutnou, na druhé straně je ale málo filmů, označovaných za velká umělecká díla, které by byly bez příběhu.

Tak jako každému jednotlivému obrazu (záběru) přiřítáme také kontextuální význam, tak také intendujeme a anticipujeme tento kontext sám, tzn. že přiřítáme nebo se snažíme přiřít jakémukoli řetězci obrazů (významů) status příběhu. Musíme zdůraznit, že narativní struktura je oproti celkovému estetickému procesu užší a v provázané struktuře kontrastů a sjednocení, v oscilaci harmonií a disharmonií tvoří pouze jednu, i když závažnou linii, jako rytmus díla. Vyprávění harmonizuje sled významů a v tomto smyslu funguje stejně jako rytmus díla. Dochází tak k interferencím mezi vyprávěním jako „syntézou heterogenního“²²⁾ a syntézou zaměření v estetickém regionu, protože rytmus dílčích harmonizací, dílčích estetických

22) „Vyprávění je syntézou heterogenního, v níž se disparátní prvky lidského světa... spojují a harmonizují.“ (P. Ricoeur, *Temps et récit*. Tomé I. Paris 1983, s. 101). V souvislosti s Ricoeurovými názory si připomeňme výše uvedené pojetí alternativní reality, možného světa uměleckého (filmového) díla, neboť Ricoeur chápe fungování fiktivního vyprávění jako rozšířenou metaforu, která „nabízí čtenáři možný svět, aby do něj vstoupil a prošel jím“. Nebo na obecnější rovině, F. Miko, *Hodnoty a literárny proces*. Bratislava 1982, s. 111: „O čo tu teda ide v rytme a rýme, je 'stretnutie' rôznosti a rovnakosti, ich konfrontácia a zjednotenie, tj. prekonanie lexikálno-syntaktickej rôznosti rytmickou či rýmovou rovnakosťou; teda o 'homogenizáciu heterogenného'.“

hodnot, není totožný s rytmem vyprávění. (To neznamená, že existují odděleně; rytmus estetického procesu má rytmus vyprávění začleněn, integrován do své struktury, ale kvůli popisu vyprávění ho z estetické struktury vydělujeme.)

Pro naše zkoumání ilustrativní popis principu vyprávění podává Tzvetan Todorov; uvádíme delší citát v hlavním textu, protože strzuje nejen oscilační charakter procesu recepce, ale nepřímou i koncepci harmonie a jednoty vědomí, jak je prezentována v této studii.

„Každé vyprávění je pohybem mezi dvěma stavy rovnováhy, které si jsou podobné, ale nejsou identické. Na začátku je vždy vyvážená situace; postavy tvoří sestavu, která může být v pohybu, ale která si nicméně zachovává jisté množství základních vlastností beze změny ... pak se přihodí cosi, co naruší klid a vytvoří nerovnováhu ... rovnováha se pak znovu obnoví, ale není tatáž jako na začátku. Základ vyprávění tedy zahrnuje dva typy epizod: epizody, které popisují stavy rovnováhy nebo nevyváženosti, a epizody, které líčí přechod od jednoho stavu k druhému. První typ kontrastuje s druhým obdobně jako stabilita se změnou, jako adjektivum se slovesem.“²³⁾

Povšimněme si v této souvislosti i paralely s definicí rytmu uvedenou výše (fúze stálého a nového) a dále principu reality, který se uplatňuje, na základě reference, jak ve filmu, tak i ve vyprávění. Oba typy procesů své obsahy „zeskutečňují“²⁴⁾ tím více, spojí-li své síly.

VI.

Výsledkem celkové, konečné estetické syntézy je nová harmonie, nová jednota vědomí. Výsledkem osvojení nové, komplexní estetické hodnoty je rozšíření recipientova osobního estetického horizontu. Na toto sjednocení jednotě vědomí lze pohlížet jako na podstatu estetického prožitku.²⁵⁾ Zá-

²³⁾ F. T. Todorov, *The Fantastic in Fiction*. „Twentieth Century Studies“ 3 (May 1970), s.88. K tomu srov.: „Pro skutečnou podstatu věcí jsou základní dva principy, které se stále znovu opakují v jednotlivých ztělesněních při zkoumání kterékoli oblasti reality – princip změny a princip stálosti. Nic reálného se bez nich neobejde.“ (A. N. Whitehead, *Science and Modern World*. New York 1975, s. 238.)

²⁴⁾ Srov. názor H. Whitea, podle něhož přisuzujeme vyprávění referenční charakter proto, že si představujeme, že ve vyprávění k nám promlouvá sám svět. Viz H. White: *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. In: *On Narrative*. Ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1981.

²⁵⁾ „Navrhují, aby se říkalo, že nějaká osoba má v průběhu daného časového úseku estetický zážitek tehdy a jen tehdy, jestliže větší část její mentální aktivity je v tomto období sjednocena a stala se příjemnou proto, že je spjata s formou a kvalitami smyslově prezentovaného nebo imaginativně intendovaného objektu, na nějž se soustřeďuje její přímá pozornost.“ (M. C. Beardsley, *Aesthetic Experience Regained*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism“ XXXIV, 1978, č.1, s. 5.)

kladem syntéz všeho druhu („i rozpory jsou útvary syntéz“) je pak, nejen podle Husserla, „všeobšáhle vnitřní vědomí času“.²⁶⁾ Kdy a jak dochází k syntéze celkové estetické hodnoty a kdy ke vzniku a završení hodnoty umělecké, vlastního poselství a smyslu uměleckého díla? Sotva postačí mechanicky odseknout, že na samém konci vnímání nebo popřípadě ve fázi estetické responze, až dílo „dojde“. Situace je mnohem složitější a v zužujícím se prostoru můžeme podat jen náčrt.

Klíčovým pojmem zde bude „transcendence“, a to transcendence reality, času, personálního Já a estetického regionu. Navzdory tomu, že tento proces transcendence uskutečňujeme mnohokrát za život při adekvátní recepci velkých uměleckých děl, jeho popis a exaktní výklad je záležitostí spleitou, a proto si vypomůžeme:

a/ deskripcí z několika prolínajících se hledisek;

b/ využitím některých názorů nebo názorových systémů jako explikačních pomůcek.

Chápání umění, uměleckého díla jako alternativní reality, jako možnosti (možný svět), která má konkrétní charakter a není proto pouhou konceptuální schematizací reálného, ale alternativou (modelem) s postavením reality, má řadu zastánců.²⁷⁾ Přijetí tohoto hlediska, což činí a pro adekvátní recepci uměleckého díla také činit musí každý vnímatel, představuje jednu z podob transcendence každodenní reality. Mohli bychom pojednat další formy transcendentních aktivit, od vjemových dat po figury významů, od hmotného nosiče uměleckých sdělení po imaginativní dotváření (s důležitým posunem ke kvazičasovosti imaginace bez pevného časového řádu běžné percepce); naším tématem je však především rozdíl estetické a umělecké hodnoty.

Heidegger v návaznosti na Husserla zjišťuje, že „...aby člověk poznal, co existující realita je, musí tuto realitu transcendovat – včetně sebe sama – a vejít ve vztah k realitě v rámci kontextu bytí. Člověk musí transcendovat sebe sama, aby si uvědomil své možnosti a musí transcendovat věci kolem sebe, aby si uvědomil jejich bytí.“²⁸⁾ (Tímto úryvkem chceme zdůraznit moment transcendence a existenciální kontext uměleckého díla, nikoli „otázku bytí“.) Návaznost na Husserla se projevuje v implicitním gnoseologickém akcentu na eidetickou imaginaci, která dospívá k uchopení pod-

26) E. Husserl, *Karteziánské meditace*. Praha 1968, s. 44.

27) Srov.: „Umělecké dílo je imaginativním výhledem z reálného. Vstup do kontemplace uměleckého díla znamená opuštění kontextu reálného a chápání konkrétní alternativy jako možnosti.“ (D. Walsh, *The Cognitive Content of Art*. „The Philosophical Review“ LII, 1943, č. 5, s. 451.) Zcela obdobně filmový teoretik S. Cavell: „Nedíváme se ani tak na svět [při vnímání filmu – pozn. VZ], jako z něj vyhlížíme ven, zpoza sebe.“ (c. d., s. 101.)

28) Citováno podle R. B. Stulberg, *Heidegger and the Origin of the Work of Art: An Explication*. „JAAC“ XXXV, 1979, s. 258 – 265.

stavy viděním téže věci (což může být i svět, život, samotné Já atd.), viděním reality v mnoha perspektivách, v mnoha kontextech a v mnoha možnostech. Což je činnost a funkce, v níž je umění nenahraditelné.

VII.

Při recepci uměleckého díla jsme však zprvu omezeni estetickým regionem; i alternativní reality vnímáme v jeho rámci, v modu estetického zaměření. Má-li umělecké dílo splnit svoji funkci, tzn. rozšířit celkový horizont svého recipienta, prohloubit poznání reality (zahrnující subjekt) v rozšíření existenciálního kontextu (přičemž „poznání“ je zde míněno v nejširším možném smyslu, dalece přesahujícím „kognitivní funkci“), musí přesáhnout estetický region, rozrušit harmonii estetické hodnoty, jednotu vědomí. Jak? Předznačíme, že na křídlech estetické hodnoty a díky popudu, který vzniká transcendencí časového toku, primární časovosti uměleckého díla.

Názornou představu o typu časové transcendence, který máme na mysli, podává rozbor Gabriela Marcela, týkající se hudebních útvarů: „Postupně, jak přecházíme od tónu k tónu, vynořuje se jisté uspořádání, ustavuje se forma, kterou jistě nelze redukovat na organizovanou následnost stavů. Pravou podstatou této formy je, že se projevuje jako trvání, a přesto svým vlastním způsobem transcenduje čistě temporální řád, v němž se manifestuje.“²⁹⁾

Husserl, na obecnější úrovni, dovozuje při analýze konstituce transcendentálních časových objektů, že prožitek objektu tohoto typu je sám intencionálním aktem, který probíhá a je zakoušen jako imanentní časový objekt.³⁰⁾ V případě filmového díla snadno odvodíme, že proces recepce, oscilace uspořádaných kontrastů, je také imanentním časovým objektem, komplexním aktem, který intenduje transcendentální časový objekt – celkovou estetickou hodnotu.

Zde je důležité si uvědomit, že vždy intendujeme více, než je posléze vypiněno, že intendujeme estetickou hodnotu (srov. příslib hodnoty, uvedený výše) a tato intence je vyplňována, konkretizována, ale nikdy ne zcela

²⁹⁾ G. Marcel, *Bergsonism et musique*. „Revue Musicale“ VII, č. 3, s. 223; cit. dle: S. K. Langer, *Feeling and Form*. London 1953, s. 116.

³⁰⁾ E. Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, zejména §§ 44, 45.

(úběžníkem intence je idealita). Zapamatujme si pro další postup toto nikdy-ne-zcela-dosažené, protože tentýž moment se uplatňuje v přítomnosti Ega, v samém základu a zdroji subjektivity.

Celková estetická hodnota se tak kontinuálně vytváří, „houstne“ v průběhu recepcce; má jisté trvání, ale nemá přesnou časovou lokalizaci (což vyplývá z jejího charakteru transcendentálního časového objektu).

Pro znázornění si její vznikání můžeme představit jako proces vyvolávání fotografie: latentní obraz přechází do viditelného, nejprve v podobě nejasných kontur, pak jako plný tvar až po precizaci detailů. Celková estetická hodnota tak žije „nad“ probíhajícím, rozvíjejícím se časovým objektem – recipovaným uměleckým dílem.³¹⁾

Tato transcendence časovosti, vynořující se celková estetická hodnota, vytváří „dopředný časový popud“³²⁾, který se šíří „vertikálně“ i „horizontálně“. V horizontálním směru se integruje s časovostí uměleckého díla (srov. kumulaci významů a časovou perspektivu výše), s odvíjejícím se procesem oscilací; vertikálně je hybatelem transcendující intence. Zdůrazňujeme tento moment (ve významu „momentum“) proto, že umožňuje objasnit vlastní přechod z estetického regionu do „horizontu všech horizontů“, do „žitého světa“, ovšem v modu „žitých potencialit“, v rozšíření a hloubce, dalece přesahující „každodenní“ zkušenost.

Vynořující se estetická hodnota tak představuje „vektor“, který transcenduje časovou strukturu díla a vede „ven“ z estetického regionu.

VIII.

Naplňovaná intence estetické hodnoty, realizace celkové estetické hodnoty, představuje finální syntézu, harmonii, která však chová v sobě samé zdroj nestability; jednak vlivem popudu transcendujícího pohybu, jednak vlivem „principu přenosu“, se „vektor“ estetické hodnoty mění, rozšiřuje, na „skalár“ hodnoty umělecké, na uchopení reality v novém, expandovaném

31) Dynamiku této hodnoty, pohyb, který transcenduje primární časovost, jsme neoznačili jako „houstnutí“ náhodou. Při pohledu na recipienta lze, v souladu s H u s s e r l e m , rovněž mluvit o houstnutí: „Já, jakožto personalita, není antropologickou transcendentální entitou, ale hustotou transcendentální přítomnosti.“ (E. H., *Ideen ... I.*, příloha XII.)

32) „Proces, se svým vynořováním vzorce, struktury, je ve svém konkrétním průběhu vždy třífázovou záležitostí. Jistá vstupní, počáteční akce, událost, střet, rozrušuje dosud danou strukturu a přispívá dopředným časovým popudem, vytvářejícím nestabilitu.“ [Podtrhl-VZ.] (R. S. B r u m b a u g h , *Unreality and Time*. Albany 1984, s. 24). Srov. k tomu dynamiku vyprávění – viz T. T o d o r o v výše.

modu, v extenzi, která je současně hloubkou vzhledu. Estetická hodnota přítom nemizí, ale integruje se do hodnoty umělecké.³³⁾

Proces recepce, vytvářející vlivem vynořující se celkové estetické hodnoty impuls, může pokračovat dvěma směry: buď destrukcí harmonie směrem „dolů“, poklesem amplitudy oscilace, setrváním v estetickém regionu a retencionálním propadáním uchopené estetické hodnoty, nebo může expandovat (ve vertikálním směru, transcendujícím časovost), rozrušit harmonii estetické hodnoty a umožnit tak „vizi“ potencialit reality, vizi „podstaty“ žitého světa.

Poněkud abstraktní výklad můžeme „uzemnit“ konfrontací se zkušeností, připomeneme-li si stav, kdy nás nějaké umělecké dílo skutečně zasáhlo. I při pocitech výrazně kladných lze málokdy mluvit o harmonii, a když, tak nikoli o harmonii estetické (tou není ani tradiční katarze). Příznačné pro „skalární“, globální charakter umělecké hodnoty je, že její prožitek je sotva kdy verbalizovatelný, popsateľný z hlediska obsahu a také že si v paměti udržujeme většinou jen intenzitu pocitu (skalární kvantitu), s jakou nás dílo oslovilo.

IX.

Závažnost a sílu, s níž „dvojtakt“ estetická – umělecká hodnota působí, můžeme objasnit i na základě rozboru „živé přítomnosti“, zdroje tempora-

33) „Princip přenosu“ uvádí R. W. Lind na percepční úrovni v rámci estetického vnímání jako „tendenci vyšších stupňů ohniskové excitace k 'bočnímu' rozšiřování na ostatní jevy, prezentované současně. Čím živější je zájem o stimul, tím rozpínavější jsou odstředivé vlny zájmu, šířící se od ohniska.“ (R. W. Lind, *Attention and Aesthetic Object*. „JAAC“XXXVI, 1980, č. 2, s. 138.) V našem pojetí jde o vyšší, hodnotovou sféru procesu, o explikaci principiálního pohybu, přechodu od estetické hodnoty k umělecké. Podobně se tohoto pohybu dotýká Whitehead při analýze formální konstituce aktuální události (skládající se ze tří fází: recepce, doplnění a uspokojení): „Druhý stupeň [tj. doplnění – pozn. VZ] se řídí soukromým ideálem, který se vytvoří postupně v procesu samém. Tím se mnohá 'cítění', sekundárně pocíťovaná jako cizí, transformují v jednotu estetického ocenění, které se vnímá bezprostředně jako soukromé, osobní. Je to vstup 'žádostivosti', kterou v případě vyšších úrovní označujeme jako 'vize'. Rečeno jazykem fyziky, 'skalárová' forma překonává původní 'vektorovou' formu: zdroje se podřizují individuální zkušenosti. Vektorová forma se neztrácí, ale skrývá se jako báze skalární superstruktury.“ (A. N. W., *Process and Reality*, s. 212.) Souvislost a simultánnost extenze s intenzitou (hloubkou), kterou popisujeme v rámci přechodu od estetické k umělecké hodnotě, obecně doložil Hegel. (G. W. F. Hegel, *Logika ako veda I*. Bratislava 1985, s. 248.) O nestabilitě finální harmonie srov.: „Z důvodů esenciální individuality mnoha věcí existují konflikty konečných realizací. Souhrn mnohého v jedno a sekundární odvozování závažnosti z tohoto jednoho pro mnohé, zahrnuje konflikt, neuspořádanost, nespokojenost.“ (A. N. Whitehead, *Modes of Thought*. Cambridge 1938, s. 70 – 71.)

lizace a přítomnění Já. Pro stručnost odkazujeme na Derridovu kritickou analýzu Husserlova pojetí absolutní subjektivity:

„Smysl, ve své podstatě temporální, není nikdy jednoduše přítomný, je vždy již vázán na pohyb ‘stopy’.[...]Živá přítomnost tryská z neidentity se sebou samým a z možnosti retencionální stopy (trasy). [...] ‘Vstup do světa’ je primordálně implikován v pohybu temporalizace.“³⁴⁾ Tento proces zvnějšňování (připomeňme si výše uvedený poukaz na intenci estetické hodnoty) znamená v případě recepce uměleckého díla onu expanzi „ven“ z estetického regionu. Lze tedy říci, že umělecká hodnota zasahuje recipující subjekt v „neuralgickém“ bodě, v samém zdroji subjektivity a díky tomu může dosahovat tak pronikavých účinků. Transcendence časovosti, subjektivity, tak posiluje inherentní intersubjektivní složku subjektu a zbaňuje tak uměleckou hodnotu subjektivní relativnosti.

Opět ne náhodou se na tento bod, neidentitu se sebou samým v živé přítomnosti, zaměřují zkoumání vzniku a tvorby významů a po ruce je oblast, kde se tato neidentita projevuje patologicky – schizofrenie. Gilles Deleuze tak o významu ve schizofrenním diskursu zjišťuje:

„Jde o význam, který nemůže být fixován ani ve slovech, ani v totalitě diskursu, ale který je předzobrazen v procesu transformace kodifikovaného diskursu do diskursu uhýbaného, subjektivizovaného.“³⁵⁾ Zdůrazňujeme zde opět princip přechodu, transformace, v našem případě transcendence estetické hodnoty (která „dodává energii“) směrem k hodnotě umělecké – smyslu uměleckého díla.

Vlastní umělecká hodnota tak tkví v dynamice a intenzitě této transcendence reality, času, ego-centrického Já a parciálního Já estetického regionu, ve vizi „superjektu“ – plně potencializované reality, jejíž součástí (poznávanou a uchopovanou) je transcendující subjekt sám.

Umělecké dílo tak před člověkem odhaluje klíčem estetické hodnoty propasti, aby se jim mohl vyhnout, i výšiny, aby se k nim mohl povznést.

34) J. Derrida, *Speech and Phenomena And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston 1973, s. 86.

35) G. Deleuze, *The Schizophrenic and Language: Surface and Depth in Lewis Carroll and Antonin Artaud*. In: *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralistic Criticism*. Ed. J. V. Harari, Ithaca 1979, s. 277 – 295.

SUMMARY

Aesthetic vs. Artistic Values: Determining the Difference with Respect to a Film Work of Art

1. the introductory part, the author summarizes potential concepts of the relation between aesthetic and artistic values – identity, inclusion, penetration, separation. His subsequent analysis is rather in favour of the separation of the two areas of values mentioned above, the author proving that identifying artistic and aesthetic values of a work of art is an untenable reduction, detrimental as far as understanding the role of art is concerned. Subsequent considerations are based on incorporating the time factor into examining both values, which permits the author to distinguish between the overall aesthetic value and the artistic value of a work, although the two values are similar in that they represent emerging, visible qualities. Furthermore, the realization and existence of both values are examined from three viewpoints, namely:

- a) difference in the time structure,
- b) from the viewpoint of receiving consciousness,
- c) from the viewpoint of the subject's transcendence during the process of the perception of a work of art.

First, the aesthetic value is examined in general, the author making use of concepts such as interest, aspect seeing (seeing as ...) and aesthetic region in a phenomenological sense. An important section is dedicated to the reflection and self-reflection of the receiving party. Using a film as an example, the author proves that the time of a co-constituted film work of art, the film spectator's time within the aesthetic region, is an inherent part of the aesthetic value of the work.

The analysis of the time component of the aesthetic value transpires into concepts such as rhythm and harmony, the author arriving to partial conclusions concerned with an oscillating character of aesthetic experience, especially in connection with internal time awareness and the mental „now“. An important part of a work of art, namely its narrative structure, is briefly mentioned, the author carefully differentiating between the rhythm of partial harmonizations, partial aesthetic values and the narrative rhythm.

From his observations on the result of the final aesthetic synthesis as a new unity of consciousness, the author proceeds toward an analysis of the artistic value, which is based on the concept of transcendence. A work of art is conceived here as an alternative reality, „the possible world“. The author's attention is focused mainly on the time transcendence and the overall aesthetic value is then conceived

as a transcendental time object in a Husserlian sense. The time transcendency produces a „forward time impetus“ which allows to proceed beyond the time horizon of perception. The time transcendency affects the subject in the sensitive point of the live present, in the source of subjectivity–non–identity with oneself. The conclusion defines the artistic value as dynamics and intensity of the transcendency of reality, time, egocentric „I“ and partial „I“ of the aesthetic region, as a vision of Whiteheadian superject.