

## VNITŘNÍ HODNOTA, KONTEXT, SUPERVENIENCE

Abychom představili pojem vnitřní hodnota, obraťme se k Sibleyho poznámkám o gramatice umělecké kritiky v souvislosti s tvrzeními Davida Huma.<sup>117</sup> Klíčový problém v Humově článku je tento: jedna intuice říká, že všechny vkusy jsou si rovny – pravdu lze popírat; vkus nikoli: měřítkem naší soudnosti je to, co existuje v povaze věcí; měřítkem citového stanoviska je to, co každý člověk cítí uvnitř sebe sama; věty geometrie lze dokázat, systémy fyziky vyvrátit; ale harmonii verše, jemnost hnutí myslí, oslnivost vtipu, to vše musí skýtat bezprostřední potěšení. Jako by harmonie, jemnost, oslnivost byly jen nálepky přiřazované objektům zcela libovolně. Zdálo by se, že to, co je na dílech hodno ocenění, je věcí hodnocení konkrétního jednotlivce, bez jakékoli objektivní opory v díle. Tato první intuice je podle Huma v rozporu s jinou, rovněž na první pohled přijatelnou intuicí, podle níž některá díla jsou *evidentně* lepší než jiná. Humovská literatura obvykle uvádí, že cílem jeho *Of the Standard of Taste* bylo uvést do souladu tyto dvě *prima facie* neslučitelné intuice. Je však ihned jasný ontologický rozdíl: první tvrzení mluví o vkusu, tedy schopnosti individua správně esteticky soudit, zatímco druhé o vlastnostech hodnocených děl. Ve skutečnosti ty intuice rozporné nejsou. Vkus nemusí mít s vlastnostmi hodnocených objektů nic společného, podobně jako mohu chybně interpretovat matematickou formuli prostě proto, že mi chybí náležitý talent – jakýsi matematický vkus. Hume si uvědomuje, že první – subjektivistická – intuice vede k radikálnímu *anything goes* a jako taková je bezcenná proto, že nihilizuje předmět zkoumání. Upřednostňuje tedy intuici druhou a vzdává se ortodoxního subjektivismu. Díla mají určité vlastnosti, díky kterým jsou hodnotově nestejná. Tyto objektivní odlišnosti odhaluje vkus. Jak to dělá? Máme po ruce nějaký kritický etalon? Nikoli, nemáme. Protože jsou však pravdivostní hodnoty estetických soudů netriviální, hledá se objektivní korelát této nestejnosti. Co je za ní? Proč jsou vlastně některá díla lepší než některá jiná? Vždyť je jasné, že kdokoli, kdo by tvrdil estetickou rovnost nepřiměřených případů, např. že dramatické scénáře sester Bártů jsou hodnotově rovny Shakespearovým dramátům, nebo že U2 jsou stejně hudebně sofistikovaní jako Mozart, by se mýlil stejně, jako kdyby tvrdil, že rybník a oceán mají stejnou rozlohu. Jistě, jsou i případy „z okraje množiny“, kdy jde o díla co do estetické hodnoty téměř rovná – např. Mozartovo a Beethovenovo – to však nic nemění na tom, že tvrdit takovou rovnost

---

117 HUME, DAVID. *O měřítku vkusu*. Vizte zde Dodatek. SIBLEY, FRANK. *Estetické pojmy*, In: Niederle, R., *Estetika*. Brno: Vutium, 2004.

v jasně nesouměrných případech je „absurdní a směšné“. Měřítkem hodnoty musí být objektivní vlastnosti děl.

Po dvou stech letech podobně hledá estetický etalon Frank Sibley, o kterém jsme již hovořili. Při hodnocení děl na ně aplikujeme specifické pojmy. Sibley tyto pojmy nazývá *estetickými* (dále jen E) a rozlišovacím znakem pro jejich aplikaci je použití vkusu při normálních smyslových dispozicích. Je zjevné, že estetické pojmy – např. *krásné, jednotné, vyvážené, komplexní, mdlé, jasné, zádušné, silné, dynamické, svěží, křehké, dojemné, otřepané, sentimentální, tragické* – nějakým způsobem závisí na pojmech mimoestetických (dále jen ME), tedy takových, při jejichž aplikaci není nutné použití habitu vkusu (např. *čtvercové, červené, mollové* ap.). Sibley Humův problém etalonu klade do logické polohy: jaký je vztah mezi ME a E? Existují nutné a postačující podmínky pro aplikaci E? Nikoli, takové podmínky podle Sibleyho neexistují. Vždy je možné popřít, že je-li něco v mollové tónině (= ME), pak je to nutně smutné (= E). S logickým vyplýváním zde nepochodíme. Přesto však jsou pojmy estetické na mimoestetických nějakým způsobem závislé:

[Estetické pojmy] zcela postrádají ty vůdčí podmínky, jaké mají mnohé jiné pojmy. I když při *pohledu* na malbu můžeme říci, a správně, že je delikátní nebo čistá nebo uklidňující nebo bledá nebo fádňá, žádný popis pomocí mimoestetických slov nám nedovolí tvrdit, že se na onu malbu musí nutně aplikovat ty či ony estetické termíny.<sup>118</sup>

Sibley následně spojení mezi ME a E charakterizuje pomocí pojmů *typičnost* a *charakterističnost*: některé mimoestetické rysy jsou spojeny se svými estetickými korelátami toliko charakteristicky či typicky. Např. *pastelová barevnost, štíhlost, jasnost, světlost, zakulacenost* jsou pojmy charakteristické či typické pro aplikaci pojmu *půvabný*. Koneckonců jde o běžnou součást kritikova vokabuláře. Neboť jak argumentuje kritik? Tak, že své E verdikty zdůvodňuje volnými podpůrnými odkazy na ME. Např. „Ta poezie má sílu a rozmanitost (E) *dík způsobu*, jakým pracuje s metrem a jak používá césury (ME)“; „obraz je noblesně vážný (E) *dík* tomu, že má málo detailů a *dík* omezené paletě (ME)“; „Je to zacházení s metrem a césurami (ME), co je *zodpovědné* za intenzitu a rozmanitost (E)“; „ona noblesní vážnost (E) je tam *dík* absenci detailu a též *dík* použití omezené palety (ME)“; „nevyváženost (E) *plyne* z nahromadění figur na levé straně (ME)“; „mollová tónina (ME) *činí* tu skladbu velice dojemnou (E)“; „sbíhající linie (ME) tomu *dávají* mimořádnou jednotu (E)“. Vždy je ovšem možné popřít nutné spojení mezi ME a E. Sibley, podobně

118 SIBLEY, FRANK. *Estetické pojmy*. In: NIEDERLE, ROSTISLAV. *Estetika*, Vutium, Brno 2004, s. 144.

jako Hume, zkrátka poukazuje na skutečnost, že logická nedostatečnost vazby mezi ME a E činí z praxe umělecké kritiky enigmatický podnik. Z faktu neobjevení logické či jiné pravidelnosti mezi ME a E však neplyne libovolnost vztahu mezi ME a E.

Historickou lekci stran hledání kritického etalonu lze shrnout do několika bodů.

1. Existují lepší a horší díla.
2. Kvalita děl vyjádřená estetickými vlastnostmi (E) je závislá na mimoestetických vlastnostech (ME).
3. Vazba mezi ME a E nemůže být libovolná.
4. E logicky nevyplývá z ME.
5. Jakou pravidelností či závislostí charakterizovat vztah mezi ME a E?

Je zřejmé, že odpověď na 5. otázku je popisem něčeho, co bychom mohli nazvat logikou umělecké kritiky.

Vztah mezi E a ME, supervenienci, lze charakterizovat jako relaci determinace.<sup>119</sup> Jedna rodina vlastností (E) supervenuje na jiné rodině vlastností (ME) v tom smyslu, že dvě věci podobné s ohledem na druhou rodinu se musí podobat s ohledem na první rodinu. Posledně zmíněná rodina je báží superveniencie je pro tu první rodinu. Vztáhneme-li tuto relaci k našemu tématu, pak je zjevné, že nemáme-li chápat kritiku jako nikoli pouhou rétoriku, potřebujeme modalitu: chceme znát „stupeň nutnosti“ kritických verdiktů. Formulace musí být nosná, musí být možné odvodit, že kdyby mělo dílo stejné ME vlastnosti, pak by mělo i stejné E vlastnosti. Proto formulace obsahuje pojem možný svět,  $w$  ( $x$  a  $y$  běží přes individua, ME a E přes monadické atributy, tedy vlastnosti)<sup>120</sup>:

(Sup1) Pro jakékoliv objekty  $x$ ,  $y$  a pro jakékoliv svět  $w$  platí, že mají-li  $x$ ,  $y$  ve  $w$  stejné ME, pak *musí* mít také stejné E ve  $w$ .<sup>121</sup>

Tato formulace je však modálně stále slabá. Nezaručuje, že má-li objekt ME vlastnosti ve  $w$ , bude je mít i v jakémkoliv jiném světě  $w_i$ .<sup>122</sup>

119 Z důležité literatury o supervenienci srov. DAVIDSON, DONALD. Mental Events. In: Davidson, D. (ed.): *Essays on Actions and Events*, 1980, s. 207–225; KIM, JAEGWOD. Concepts of Supervenience. *Philosophy and Phenomenological Research* 45, s. 153–176.

120 Možný svět zde chápeme jako maximální množinu faktů: dva světy jsou totožné, jsou-li množiny propozic v nich pravdivé totožné. K modalitám: nutně pravdivá propozice = pravdivá v každém možném světě; pravdivá propozice = pravdivá alespoň v jednom možném světě; propozice pravdivá *simpliciter* = pravdivá v aktuálním světě.

121 Formálně:  $\forall x \forall y \forall w (x \text{ a } y \text{ mají stejné ME ve } w \supset x \text{ a } y \text{ mají stejné E ve } w)$ .

122 To je zaručeno pouze v případě konstantních, triviálních vlastností, a ty jsou nezajímavé.

Rozdílné E vlastnosti musí být nutně vyvolány rozdílnými ME vlastnostmi. Verdikty umělecké kritiky chceme ale nejspíš tvrdit něco silnějšího: totiž to, že má-li dílo určitou hodnotu, pak dílo tu hodnotu má *vždy*, nebo *nikdy*, tedy že je daná hodnota v tom nejsilnějším smyslu imunní vůči modálně-temporálním změnám. Svými verdikty chceme říci, že např. Picassova Guernica má estetickou hodnotu asensitivní vůči stavu světa. Že je zkrátka hodnotná *ve všech světech (a časech)*, že je „uměleckou tautologií“. Tento zesílený pojem superveniencí mezi ME a E formulujeme takto:

(Sup2) Pro jakékoliv objekty  $x, y$  a jakékoliv světy  $w_1$  a  $w_2$  platí, že má-li  $x$  ve  $w_1$  stejné ME jako  $y$  ve  $w_2$ , pak  $x$  musí ve  $w_1$  mít stejné E jako má  $y$  ve  $w_2$ .<sup>123</sup>

Estetická hodnota díla je podle (Sup2) jakousi silnou funkcí ME vlastností: supervenuje na nich, nezávisle na tom, které individuuum je dané vlastnosti nahodilou instancí. Čili, estetická hodnota díla je určena jistými *vlastnostmi*.<sup>124</sup>

Je zjevné, že (Sup1) vyplývá ze (Sup2), nikoli naopak.<sup>125</sup> Umělecký kritik podle (Sup2) přiřazuje jednotlivým ME vlastnostem jejich E pandány. Podnik je to partikulární: ne každá ME musí mít svoji E hodnotu (to je ona Kulkova umělecká vata, esteticky irelevantní části děl: ME vlastnosti nedeterminují E vlastnosti). Všechny uvedené formalizace naznačují, v čem spočívá kritikův *raison d'être*: totiž ve správném „výpočtu“ funkce z ME do E, a v pokusu o stanovení, zda je dané dílo senzitivní vůči kontextu (a pak je charakterizováno slabou superveniencí Sup1), nebo je jeho hodnota stálá (a pak je charakterizováno silnou superveniencí Sup2).<sup>126</sup>

123 Formálně:  $\forall x \forall y \forall w_1 \forall w_2 (x \text{ má stejné ME ve } w_1 \text{ jako } y \text{ ve } w_2 \supset x \text{ má stejné E ve } w_1 \text{ jako má } y \text{ ve } w_2)$ .

124 Zůstává ovšem stále problémem: jak určit,  *které*  ME vlastnosti takto silně ovlivňují, určují uměleckou hodnotu díla? O funkci z ME do E máme k ruce svědectví autorů. Nejslavnější je nejspíše Poeova *Filosofie básnické skladby*. Z výtvarné oblasti viz např. Kandinského *O duchovnosti v umění*.

125 John Bacon se pokusil ukázat, že slabá a silná superveniencí jsou ve skutečnosti pojmy ekvivalentní, viz BACON, J. Superveniencí, Necessary Coextension, and Reducibility. *Philosophical Studies* 49, 1986, s. 163–176. Graham Oddie a Pavel Tichý následně dokázali, že Baconovy předpoklady vedou k vyloučení intuitivně platných superveniencí a k přibrání superveniencí intuitivně neplatných. Podle jejich výsledku tedy asymetrie mezi silnou a slabou superveniencí platí. Viz ODDIE, GRAHAM; TICHÝ, PAVEL. Resplicing Properties in the Superveniencí Base. *Philosophical Studies* 58, 1990, s. 259–269.

126 Známy je příklad André Gida hodnotícího první díl *Hledání ztraceného času*. Nějaký čas poté, co Proustovo dílo odsoudil (nalezl možný svět, v němž ME, ale ne E, podle Sup1), se autorovi omluvil s tím, že se mu do verdiktu vloudila chyba ad hominem (hodnotil nikoli *text Hledání*, ale *text pařížského floutka*), a že dílo je třeba soudit dle

Z formulace (Sup2) plyne, že v kritickém verdiktu by měly být brány v úvahu pouze smyslově vnímatelné vlastnosti hodnocených děl. To je v souladu s baumgartenovskou zakladatelskou doktrínou estetiky vyjádřenou v následujícím souhrnu:<sup>127</sup>

1. zdrojem estetiky je smyslové poznání;
2. smyslové poznání není podřízeno deduktivní logice, je autonomní;
3. náplní estetiky je překlad obskurního smyslového vjemu do jasného komunikátu;

Všimněme si, že (Sup2) přesně vyhovuje 1. – 3. Bod 3. je v souladu s pojmem funkce z ME do E, autonomie tvrzená v bodu 2. je založena v pojmu superveniencie, senzualnost celého estetického podniku z bodu 1. je zjevná: hodnotit lze pouze to, co jsme tak či onak vnímali – apriornost kritického soudu je *contradictio in adiecto*.

Kendall Walton předložil protipříklad k (Sup2) založený na popření bodů 1. a 3. uvedené baumgartenovské doktríny<sup>128</sup>. Walton uvažuje Picassův obraz Guernica. Dílo má v našem světě ME vlastnosti tvořící bázi pro supervenující E: namátkou – Picassova Guernica je mj. zneklidňující, vitální, živočišná, dynamická, hluboká. Nazvěme Picassův obraz v našem světě  $G_{@}$ . Nyní Walton uvažuje možný svět  $w$ , v němž existuje jen jedna umělecká kategorie, Guernica, zkráceně  $G_w$ .  $G_w$  je jednoduchá a spočívá v tom, že všechna díla  $G_w$  mají ve  $w$  stejné E jako  $G_{@}$  až na to, že všechna díla  $G_w$  jsou basreliéfy.  $G_{@}$  je ve  $w$  považována za prvek kategorie  $G_w$ , za plochou variantu téhož. Předpokládá se, že množina ME vlastností je u  $G_{@}$  a  $G_w$  podobná. Zatímco je ale E obrazu  $G_{@}$  množina {zneklidňující, vitální, živočišné, dynamické a hluboké}, je možné, že ve  $w$  bude jako prvek  $G_w$  populace E neslučitelně odlišná: {poklidné, mrtvolné, strnulé, statické, mělké}. Důvodem radikální změny je příslušnost k jiné kategorii, v jejímž kontextu se dané dílo dle Waltona hodnotí. Samozřejmě lze daný obraz hodnotit postupně jako  $G_{@}$  i jako prvek  $G_w$ . Pak bude hodnocení variovat v čase mezi oběma neslučitelnými množinami podle toho, ke které kategorii kritik dílo právě řadí. Podle toho by byla příslušnost ke kategorii pro konečný kritický verdikt o hodnotě relevantní. Současně je třeba říci, že kategorie je něco, co nelze přímo vnímat, ale s čím je třeba se obeznámit. Kategorie tedy nepatří mezi ME, ale spíše mezi vlastnosti souhenně nazývané *historické*. Současně ale má

---

(Sup2) jako dílo, jehož hodnota je asenzitivní vůči vnějšímu kontextu. Příkladů chybných soudů tohoto druhu lze nalézt celou řadu.

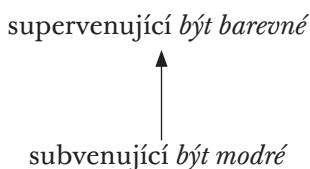
127 BAUMGARTEN, GOTTLÖB, ALEXANDER. *Aesthetica*. Frankfurt 1750/58.

128 WALTON, KENDALL. *Categories of Art*, PR, 79, s. 334–67. Český Kategorie umění. In: Zuska, V. (ed.): *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, s. 49–76. Parafraze Waltonova protipříkladu viz český překlad na s. 58.

kategorie být pro kritický verdikt relevantní. Walton z příkladu soudí, že silná supervenience (Sup<sub>2</sub>) je pro popis práce kritika neadekvátní, že bychom měli spíše akceptovat supervenenci slabou (Sup<sub>1</sub>), která pro hodnocení připouští i kontextuální rysy – intenci autora, okolnosti vzniku díla, příslušnost díla ke kategorii apod.

Vraťme se ještě k výše uvedené otázce 5. Teze supervenience postuluje závislost podobnou logické nutnosti. Nemá však být případem logického vyplývání. Jaká je to tedy závislost? Znamé vlastnosti vyplývání jsou reflexivita, antisymetričnost a tranzitivita. Má tyto vlastnosti supervenience? Pokud jde o reflexivitu: pro libovolnou množinu vlastností platí, že změna v E implikuje změnu v E. Je supervenience také tranzitivní? Ano, supervenují-li E vlastnosti na ME<sub>1</sub> vlastnostech, a ME<sub>1</sub> vlastnosti na ME<sub>0</sub> vlastnostech, pak E supervenují na ME<sub>0</sub>.<sup>129</sup> Je i antisymetrická, protože jsou případy, kdy změny v ME vlastnostech nezpůsobují změny v E vlastnostech. Jednosměrnost supervenience je zjevná z faktu mnohočetné realizovatelnosti E na ME bázi. Současně existuje množství věcí, kde supervenience E na bázi ME je totožná, totiž nulová – to jsou esteticky inertní objekty typu skvrn, kamenů, artefaktů jako jsou třeba kartáče, krabice atd. ad libitum. Čili pokud jde o tři zmíněné základní vlastnosti, sdílí je supervenience s vyplýváním.

Rozdíl mezi nimi je, zdá se, hlubší. Vyplývá-li totiž vlastnost *Q* z vlastnosti *P*, pak toto vyplývání není ani nutnou, ani postačující podmínkou supervenience *P* na *Q*.<sup>130</sup> Uvažme banální příklad vyplývání vlastností *být barevným* a *být modrým*. Prvá vlastnost jistě vyplývá z druhé: neexistuje svět, v němž by *modré* nebylo současně *barevné*. Vše, co je *modré*, je nutně *barevné*. Z hlediska supervenience je vlastnost *být modré* subvenující bází supervenující vlastnosti *být barevné*.

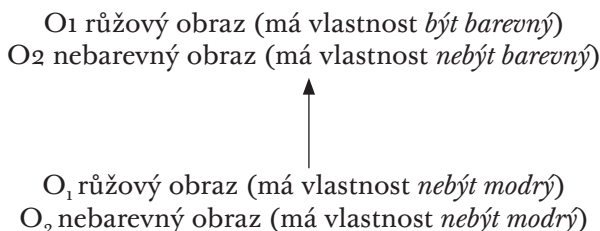


Silná podmínka supervenience stanoví, že jakákoliv změna v subvenující bázi nutně způsobuje změnu v supervenující „nadstavbě“. Ukazuje se ale, že je to podmínka pro supervenenci příliš silná a nelze ji splnit. Za tohoto předpokladu totiž vlastnost *být barevné* na vlastnosti *být modré* nesupervenuje. Neboť uvažme identickou změnu v subvenující bázi,

129 Supervenuje-li smutek (E) na modré skvrně (ME<sub>1</sub>) a modrá skvrna na molekule pigmentu (ME<sub>0</sub>), pak E supervenuje na ME<sub>0</sub>. Zde se připouští různé domény relace (E – ME).

130 Pojem vyplývání vlastností je – provizorně – tento: vlastnost *Q* vyplývá z *P* tehdy a jen tehdy, neexistuje-li svět ani individuum *x*, v němž *P* (*x*), ale ne *Q* (*x*).

kteřá způsobí rozdílné změny v bázi supervenující. Představme si obraz  $O_1$ , který je růžový, a obraz  $O_2$ , který sestává jen z nahozené kresby bez jakéhokoliv barevného náznaku. Pak  $O_1$  a  $O_2$  sdílejí na subvenující bázi identickou vlastnost *nebyť modrý*, ovšem v supervenující „nadstavbě“ mají důsledek neidentický:  $O_2$  má vlastnost *nebyť barevný*, zatímco  $O_1$  má vlastnost *být barevný*.



Zde je možná logické jádro Humovy i Sibleyho obtíže. Kritik na základě mimoestetických vlastností „vyvozuje“ vlastnosti estetické (až po krásu jako celkový gestalt daného díla). To, že tak činí vágně a své soudy podpírá argumenty, které nejsou *knock down*, má logické pozadí: supervenience není logická relace.

Přestože nelze supervenienci vyložit jako vyplývání vlastností, bylo by přehnanou reakcí na tyto explikační obtíže zcela na supervenienci rezignovat. Zajímavě lze nahlédnout prokázanou vágnost ME a E ze zorného úhlu uměleckého školství. Neplatí-li logická, jasně definovatelná relace mezi mimoestetickými vlastnostmi a vlastnostmi estetickými, pak tvorbu *nové krásy* nelze naučit. Z umění (tradičně chápaného) můžete naučit patrně jen nutné podmínky: techniku, řemeslo, bázi. Podmínky postačující jsou známy vždy až *ex post*, pro ty apriorní recept neexistuje. Na otázku tedy, co přesně tedy činí umění uměním, má estetik v této situaci romantickou odpověď: *Je ne sais quoi*. Tímto frankismem míní podle všeho právě poněkud obskurní relaci estetické supervenience.

Jak už bylo naznačeno, proti silné supervenienci lze postavit námitku založenou na bázi pojmu *repräsentace*. Obsahuje-li např. obraz tvar podobající se Churchillovi, pak lze říci, že tento tvar odkazuje na skutečného Churchilla, reprezentuje ho. Řekneme, že dílo tím nabývá repräsentální vlastnosti v tom smyslu, že odkazuje na osobu skutečného světa. Skutečný svět je však jen jeden z možných, jsou jiné světy, v nichž je stav věci jiný. Pak za předpokladu, že identifikace Churchilla v tom obraze jako skutečné osoby je součástí vnitřní hodnoty obrazu, je tato vnitřní hodnota obrazu vázána na danou znalost aktuálního světa.

Nejprve zavedeme pojmy. Úzké mimoestetické vlastnosti = vnitřní primární vlastnosti nebo sekundární vlastnosti (červené, kruhové, v tónině D dur, atp.). Široké mimoestetické vlastnosti = vlastnosti jiné než

úzké, např. historické či jinak kontextuální vlastnosti (vytvořené autorem  $x$ , náležející do stylu  $y$ , apod.).

K problému silné supervenience se zde vracíme, neboť se ukazuje, že Waltonův argument<sup>131</sup> je v tom, co říká o reprezentačních vlastnostech, hlubší. Nejprve malé repetitio: Walton tvrdí, že estetické vlastnosti (dále jen E) díla jsou do určité míry závislé na vlastnostech širokých mimoestetické, zejména vlastnostech spjatých s historií a okolnostmi vzniku daného díla. Reprezentační vlastnosti díla jsou závislé na konvencích zobrazení panujících v daném čase a místě (gombrichovská teze, vizte dále) tvorby díla a na reprezentačních intencích autora. Abychom tedy mohli dílu připsat reprezentační vlastnosti správně, musíme znát okolnosti vzniku díla, určitý počet širokých mimoestetických vlastností. Za druhé, není možné připsat stylistické vlastnosti dílu – ať už reprezentujícímu, nebo abstraktnímu – na základě úzkých estetických vlastností. Uvažme Borgesův příklad: Pierre Medard napíše za jistých okolností devátou kapitolu druhé knihy Cervantesova Quijota. Oba texty mají rozdílné autorské intence, jiné okolnosti vzniku. Dle Waltonovy hypotézy se oba texty – co do úzkých mimoestetických vlastností totožné – liší ve svých širokých mimoestetických vlastnostech. Úzké mimoestetické vlastnosti jsou pro určení estetických vlastností nepostačující. Opět: Waltonův argument není namířen proti pojmu supervenience, ale proti empiristické supervenienční bázi. V takovém případě nejde ovšem o problém věcný, ale terminologický: má-li Walton pravdu, pak se široké mimoestetické vlastnosti mohou v některých případech (které nelze znát a priori) počítat jako součásti nutné hodnoty, platil by tedy model napříč všemi světy. Reprezentační vlastnosti, ač se mohlo zdát, že vedou pojem vnitřní hodnoty ke kontextovému relativismu, takové de facto nejsou: mohou se podílet na konstrukci nutné krásy jako vnitřní hodnoty. Okamžitě se ale objevuje problém: reprezentovat Churchilla jako skvrnu je reprezentační vlastnost. Osoba Churchill ovšem neexistuje ve všech světech. Proto model napříč všemi světy nemůže platit a je třeba zavést omezení pro hodnotu díla reprezentující Churchilla na třídu světů, ve kterých Napoleon žil. Přirozeně je součástí této třídy náš svět. Čili znalost určitého fragmentu historie skutečného světa je nutnou součástí porozumění dílu, tedy jeho nutné hodnoty (má-li dílo takovou). Mohu hodnotit dílo bez znalosti reprezentovaného, např. bez znalosti jeho morálních činů? Jistě mohu hodnotit Riefensthalové *Triumf vůle* jako dokument o nějakém masou zbožňovaném vůdci. Bude toto mé hodnocení relevantní? Máme za to, že nikoli, že součástí kritikovy kompetence je právě znalost reprezentovaného. V opačném případě bychom byli nuceni připustit, že lze obdivovat film oslavující masového vraha. To se zdá protismyslné. Přiměřeně tedy

131 Srov. WALTON, KENDALL. Kategorie umění. In: *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003.



bude nejspíše konstruovat estetickou supervenienci podobně jako přírodní zákony, které platí v našem světě. Z takového závěru plynou určité důsledky pro estetický kognitivismus, který je pojednán níže. Ze všech druhů vlastností – formálních, expresivních a reprezentačních – relevantních pro kritický verdikt se vlastnosti reprezentační jeví jako zdaleka nejdůležitější. Proto je jejich popisu a výkladu věnována větší pozornost.