

Arthur C. Danto

# Preobražaj svakidašnjeg

*Filozofija umjetnosti*

Prijevod i pogovor

Vanda Božičević

Izdavanje ove knjige potpomogla je  
Zaklada Otvoreno društvo – Hrvatska

KruZak

Zagreb, 1997.

Recenzenti  
MILIVOJ SOLAR  
ANDREA ZLATAR

Izdavač  
"KRUZAK", Zastavnice 29, 10251 Hrvatski Leskovac, Hrvatska  
tel. (99 385 1) 777-565  
e-mail: kzakar@public.srce.hr  
www-stranice: <http://jagor.srce.hr/~kzakar>

Za izdavača  
KRUNO ZAKARIJA

Tisak  
"GRAFOMARK" – ZAGREB

Naslov izvornika  
Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1981 (sixth printing, 1994)

Copyright © 1981 by Arthur C. Danto  
© za hrvatski prijevod: KRUZAK

CIP – Katalogizacija u publikaciji  
Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb

UDK 111.852

Danto, Arthur Coleman

Preobražaj svakidašnjeg : filozofija  
umjetnosti / Arthur C. Danto ; prijevod  
i pogovor Vanda Božićević. – Zagreb :  
Kruzak, 1997. – XXII, 326 str. ; 21 cm

Prijevod djela: *The transfiguration of the commonplace.* / Arthur Coleman Danto.  
– Kazalo.

ISBN 953-96477-2-X

970429056

ISBN 953-96477-2-X

SVEUČILIŠNA KNJIŽNICA RIJEKA	
V.BR.	KCM120/2016
SIGNATURA	142.323 R
980422001	

Za Dicka i Peggy Kuhns

Pri jukstapoziciji stadija iste planine, pa tako i pri usporedbi Mont Blanc *jeune* [mladog] s onim što bismo isto tako mogli nazvati "Mont Blanc *jeune*" javljaju se metafizičke kao i praktičke teškoće. No mi ih možemo zamisliti kao nerazlučive do kojeg god stupnja poželimo. Od početka ovog ispitivanja bio sam opsjednut parovima slučajeva kod kojih je samo jedan član para umjetničko djelo. Svakako, ima teoloških gledišta prema kojima je Viollet-le-Duc bio blagonaklon, u skladu s kojima je Bog umjetnik, a Mont Blanc je jedno od njegovih remek djela. No pretpostavimo da je to lažno: Mont Blanc je logički nijem, koliko god rapsodija Viollet-le-Duc i Ruskin izvodili pred njim, dok "Mont Blanc *jeune*" daje iskaz o veličanstvenim vidovima prirode. Veličanstvena zamisao Viollet-le-Duca daje nam dramatičku mogućnost da pomno razmislimo o onom zgodnom pitanju bi li naše reakcije, estetički govoreći, na izvana potpuno iste predmete bile iste, kad bi jedan od tih predmeta bio umjetničko djelo dok bi drugi, koliko god bio spektakularan, bio tek puki predmet. Takvo pitanje potiče druga ozbiljna filozofska pitanja, jer ako se naše reakcije *razlikuju* – a ja ću dokazivati da se moraju razlikovati – bit će krajnje teško pretpostaviti da je estetska reakcija imalo nalik nekom obliku osjetilne zamjedbe, tim više ako naše znanje da se radi o umjetničkom djelu unosi razliku u načinu na koji na nj reagiramo. U tom slučaju estetska reakcija mora biti pojmovno posredovana na način koji bi bilo uputno utvrditi.

To ima još jednu posljedicu, koja je za nas možda i značajnija. Ako znanje o tome da je nešto umjetničko djelo unosi razliku u način na koji estetski reagiramo na neki predmet – ako imamo različite estetske reakcije na nerazlučive predmete u slučaju kad je jedan od njih umjetničko djelo, a drugi prirodna stvar – onda će postojati opasnost od cirkularnosti u svakoj definiciji umjetnosti u kojoj referiranje na estetsku reakciju namjerava igrati određujuću ulogu. Tada naime ne bi samo estetska reakcija pripadala umjetničkim

djelima za razliku od one vrste reakcije koja pripada prirodnim stvarima ili *blasé* [ravnodušnim] artefaktima poput Brillo kutija (kad one nisu umjetnička djela), već bismo prvo morali biti u stanju razlikovati umjetnička djela od prirodnih stvari ili pukih artefakata da bismo definirali odgovarajuću vrstu reakcije. To znači da tu vrstu reakcije ne bismo mogli upotrijebiti da definiramo pojam umjetničkog djela.

U svakom slučaju, o estetskim se razmatranjima uvijek vjerovalo da imaju prirodno mjesto u raspravama o umjetnosti, a ovo je mjesto, kao uostalom i bilo koje drugo, pogodno da se upoznamo s tom jednostavnom vezom. Pitanje glasi: pripadaju li estetska razmatranja definiciji umjetnosti? Ako ne pripadaju, onda će ona pripadati onim stvarima koje prate pojam, a da ne spadaju u njegovu logiku te tako ustvari neće biti filozofski značajnija od nebrojeno drugih stvari, kao što su dragocjenost umjetničkih djela ili njihovo skupljanje koje su, mada ne pripadaju pojmu umjetnosti, predstavljale dio umjetničke prakse.

U definiciji umjetnosti što ju je formulirao George Dickie u svojoj utjecajnoj raspravi o institucijskoj teoriji umjetnosti jedan je estetski uvjet proglašen nužnim. Umjetničko je djelo "kandidat za prosudbu", što je status koji nekom artefaktu pridaje "umjetnički svijet", kako Dickie se koristi tim terminom, naime institucijski ovlaštena grupa ljudi koji služe, da tako kažemo, kao opunomoćenici poopćenog *musée imaginaire* [imaginarnog muzeja] u kojem su smještena umjetnička djela svijeta. "Ako nešto ne može biti cijenjeno", piše Dickie, "to ne može biti umjetničko djelo." Dickie poriče da on pod tim podrazumijeva posebnu *estetsku prosudbu*, no tako ga je bio shvatio istaknuti kritičar Ted Cohen, čiji argument, ako je pouzdan, ima određeno značenje za nas. Radi se o tome da postoje neki predmeti koje ne možemo cijeniti te koji stoga, prema kontrapoziciji Dickieove vlastite formule, ne mogu biti umjetnička djela. Građani umjetničkog svijeta sputani su dakle ograničenjem podobnosti za prosudbu pa ne mogu bilo što

putem nekog *fiat* proglasiti umjetničkim djelom. Postoje stoga barem negativni uvjeti da nešto bude umjetničko djelo, a oni očito nisu u toj mjeri svar institucija kao što se Dickie gradi da jesu. Navodno, predmeti nepodobni za prosudbu bili bi oni koji ne podržavaju tvrdnju da se svaki predmet može promatrati bilo praktički bilo estetički. Takvi se predmeti ne mogu postaviti na psihičku udaljenost, pa stoga ta primjedba prekoračuje Dickievu teoriju i ima posljedice od vidljivog filozofskog značaja.

Unatoč svemu, ta pozicija u obliku koji brani Cohen susreće se s dvije teškoće. Među predmetima koji su navodno imuni na estetsku prosudbu Cohen navodi "obične naprstke, jeftine bijele omotnice, plastične vilice koje se dijele u nekim *drive-in* restoranima" te, što je najčudnije – "pisoari". Ne znam samo tvrdi li se ovdje da se ti predmeti ne mogu prosuditi, ili jednostavno to da se ne mogu povoljno prosuditi. Terminu poput "jeftin", "običan", "plastičan" izrazi su neukusa, a čak ni prema Dickievu kriteriju nije očito da se svaki predmet koji umjetnički svijet uzdiže do statusa umjetničkog djela mora *ipso facto* prosuditi povoljno. Iz teksta proizlazi da Dickie uistinu govori nešto slično ovome: "Kažem da svako umjetničko djelo mora imati neku minimalnu *potencijalnu* vrijednost ili valjanost". No estetske kvalitete ustvari, kako mi izgleda, obuhvaćaju negativne značajke; neka umjetnička djela nas odbijaju, gade nam se, čak nam je i zlo od njih. Ograničavanje primjene epiteta "umjetničko djelo" samo na povoljne slučajeve bilo bi paralelno vjerovanju da moralne primjedbe bivaju pobuđene samo u vezi s osobama i radnjama koje imaju neku "minimalnu potencijalnu vrijednost ili valjanost". No, mada je uistinu moguće da u svemu bude nečeg dobrog, moralnoj bi teoriji bilo bolje da uklopi i svinju, i zločestog, moralno lijenog, lošeg, zlog, odbojnog i prosječnog. Tako "prosudba", barem kad je riječ o estetskoj prosudbi, može biti i negativna, a samo korištenje pridjeva kojima se Cohen služi govori nam puno o načinu na koji Cohen

vrednuje vilice za jednu upotrebu, obične omotnice i naprstke (za razliku od jastučića za igle?). Jako bi me začudilo kad bi negativna estetska prosudba podrazumijevala da predmeti koji su je pobudili ne mogu biti umjetnička djela.

Ta se pitanja očito ne mogu riješiti bez rasprave o estetskoj prosudbi – ili prosudbi *tout court* [naprosto] – no postoji i druga, opasnija teškoća koja bi ostala čak i da spomenuta pitanju budu razriješena na način koji bi Cohenovu primjedbu ostavio neuzdrmanom. Čak i kad bismo dopustili da se običan naprstak ne može estetski vrednovati (pozitivno ili negativno), odatle ne bi slijedilo da naprstak ne može biti umjetničko djelo. Naravno, naprstak koji jest umjetničko djelo morao bi se na neki način razlikovati od naprstka koji nije umjetničko djelo, mada mu inače u svakom izvanjskom pogledu nalikuje. To smo vidjeli još u početku (sjetite se otvarača za konzerve). No u tom je slučaju daleko od očitog kako bi stvar stajala s prosudbom. Čak i kad bismo dopustili da je naprstak sam po sebi nedostojan prosudbe, odatle ne bi slijedilo da neko umjetničko djelo, koje bi u materijalnom pogledu bilo poput pukog naprstka, ne bi moglo biti cijenjeno; a ono što bi pobudilo našu reakciju vrednovanja bila bi svojstva umjetničkog djela koja ne bi nužno bila i svojstva naprstka. Svakako, veza između ta dva predmeta mogla bi biti teško shvatljiva, možda tako zamršena kao veza između osobe i njezina tijela. Možda ćemo to moći jasnije vidjeti ako se zadubimo u slavan primjer Duchampove *Fontane* i Dickievu vlastitu analizu tog primjera.

Dickie postojano naglašava da ne postoji takva stvar kao što je "posebna vrsta estetske svijesti, pozornosti ili zamjedbe". I nastavlja tvrdeći: "Razlika između prosudbe umjetnosti i prosudbe neumjetnosti postoji samo u tom smislu što se prosuđuju različiti predmeti." Po svoj prilici pod "različitim predmetima" on ne podrazumijeva razliku između umjetničkih djela i pukih stvari, jer tada bi definicija bila cirkularna: on bi definirao prosudbu umjetnosti putem njezinih predmeta,

dok je status kandidata za prosudbu po pretpostavci trebao ući u objašnjenje toga zašto je nešto umjetničko djelo. Tako razabirem da je on pokušavao reći da u umjetničkim djelima cijenimo isto ono što bismo cijenili u predmetima koji to nisu, kad bi oni nekim slučajem bili materijalno jednaki, kao što je *Fontana* jednaka nebrojenim pisoarima raspoređenim za udobnost gospode gdje god da se skupljaju. "Zašto se", govori Dickie, "ne bi mogla cijeniti obična svojstva *Fontane* – njezina sjajna bijela površina, dubina koja se otkriva kad se u njoj odražavaju okolni predmeti, njezin ugodan ovalan oblik? Ona ima svojstva slična onim djelima Brancusija i Moorea o kojima se mnogi ne ustručavaju reći kako ih cijene". To jesu svojstva spomenutog pisoara, kao i svojstva bilo kojeg pisoara izrađenog od bijelog porcelana, koja uistinu sliče izvjesnim svojstvima *Ptice u letu*.<sup>\*</sup> No ovdje se postavlja pitanje je li umjetničko djelo *Fontana* uistinu istovjetno tom pisoaru te odatle jesu li te sjajne površine i duboki odrazi uistinu svojstva umjetničkog djela. Cohen je pretpostavio da Duchampovo djelo uopće i nije pisoar, već sama gesta njegova izlaganja; a gesta, ako je ona uistinu istovjetna djelu, nema sjajnih površina o kojima bi se moglo govoriti i razlikuje se od onog što su uradili Moore i Brancusi otprilike kao što se geste razlikuju od komadića mjedi i bronce. No izvjesno je da samo djelo ima svojstva koja nedostaju pisoarima po sebi: ono je smjelo, drsko, omalovažavajuće, duhovito i pametno. Duchamp bi, vjerujem, bio potaknut na ludilo ili umorstvo, kad bi ugledao estete kako se naginju nad sjajnim površinama porcelanskog predmeta što ga je ugrao u izložbeni prostor: "Kako je sličan Kilimanjaru! Koliko je samo nalik bijelom zračenju Vječnosti! Koja arktička tankočutnost!" (Gorak smijeh u *Club des artistes* [Klubu umjetnika].) Ne: predmet odložen u umjetnički svijet dijeli svoja svojstva s većinom predmeta industrijske proizvodnje porcelana [*porcelaine*], dok će svojstva

\* Brancusijeva skulptura – op. prev.

koja *Fontana* posjeduje kao umjetničko djelo ona dijeliti s Michelangelovim *Grobom pape Julija II* i s Cellinijevim *Velikim Perzejem*. Da su *Fontanu* umjetničkim djelom činila samo svojstva što ih ona dijeli s pisoarima, javilo bi se pitanje što je to što nju čini umjetničkim djelom, a njih ne – bila bi to uvreda egalitarizmu istovjetna onoj koja je pokrenula J-ov politički gnjev nekoliko poglavlja unazad. Da li bi trebalo doći do masovnog preobražaja, poput masovnog obraćenja na budizam svih nedodirljivih u Kalkuti? Ono što je Dickie previdio bila je dvosmislenost izraza "čini", koja se javlja u pitanju: što neku stvar čini umjetničkim djelom? On je naglašavao pitanje kako nešto postaje umjetničko djelo, što može biti institucijska stvar, dok je, u ime estetskih razmatranja, zanemario pitanje koja svojstva sačinjavaju umjetničko djelo kad nešto već jest umjetničko djelo.

Moje je gledište da umjetničko djelo ima puno svojstava, uistinu jako puno svojstava potpuno različite vrste od onih koja pripadaju od njih materijalno nerazlučivim predmetima koji sami nisu umjetnička djela. Neka od tih svojstava mogu uistinu biti estetska, ili pak svojstva koja se mogu estetski doživjeti ili smatrati "vrijednima i valjanima". No da bi čovjek estetski reagirao na ta svojstva, on prije mora znati da je taj predmet umjetničko djelo, pa se stoga pretpostavlja da razlikom između onog što jest umjetnost i onog što nije raspolažemo prije no što je moguća različita reakcija na tu razliku u identitetu. Naposljetku, mi smo još otpočetak pod dojmom Aristotelova uvida da zadovoljstvo što nam ga pružaju djela koja oponašaju pretpostavlja znanje da se radi o imitacijama, budući da nam njihovi izvornici ne bi pružili to zadovoljstvo, koliko god razlika između originala i imitacije bila nerazlučiva. I Diderot je izvanredno dokazivao da nam reprezentacije stvari mogu izmamiti suze, dok nas te stvari po sebi uopće neće ganuti, ili će nas se dojmiti drugačije. Možda ćemo se rasplakati nad prikazom majčina očaja zbog smrti djeteta, no bio bi tvrda srca onaj tko bi nad



odgovarajućom stvarnošću samo plakao; radi se o tome da se pruži podrška i utjeha. Ono što bih želio reći jest, dakle, da postoje dva ranga estetskih reakcija, ovisno o tome radi li se o reakciji na umjetničko djelo ili na puku realnu stvar koju od njega ne možemo razlikovati. To znači da se ne možemo pozvati na estetska razmatranja da dodemo do naše definicije umjetnosti, baš kao što nam je definicija umjetnosti potrebna da identificiramo onu vrstu estetske reakcije koja pripada umjetničkim djelima za razliku od estetske reakcije na puke realne stvari. Istina, nešto ne može biti umjetničko djelo, a da, kako kaže Dickie, nema minimalni potencijal za estetsku vrijednost. No pitam se postoji li uopće ijedna stvar o kojoj to ne bi bilo istinito? Sam Cohen dopušta da "naprsci, omotnice i plastične vilice imaju svojstva koja je moguće cijeniti ako čovjek uloži napor da se na njih usredotoči." Pa što onda ne može imati ta svojstva? Pa ipak, kao što ću nastojati dokazati, postoji posebna estetika za umjetnička djela, te uistinu poseban jezik prosuđivanja, pa mada oboje izgledaju povezani s pojmom umjetnosti, uputno bi bilo obratiti se nekim značajkama estetskog i umjetničkog iskustva, čak i ukoliko nam to neće posebno pomoći pri pronalaženju definicije za kojom tragamo.

Analizi bi pogodovalo da započnemo ma i lažnom pretpostavkom da postoji, kao što je to vjerovao velik broj zaslužnih filozofa, neko estetsko osjetilo, osjećaj za ljepotu ili moć ukusa te da je to osjetilo (ili ta osjetila) tako široko rasprostranjeno među ljudima kao i takozvana vanjska osjetila, kao što su vid i sluh. Čak bih mogao pretpostaviti da je to osjetilo rasprostranjeno i šire od toga, jer ima puno razloga da pretpostavimo da su životinje vođene estetskim preferencijama kao i ljudi, pa ukoliko je to istina, imamo dokaz da se radi o nečem urođenom. Bio bih iznenađen kad bi netko predložio da postoji urođeno "osjetilo za umjetnost" – bilo bi to nalik pretpostavci da postoji neko posebno, ugrađeno

osjetilo za prepoznavanje baroknih crkvi. To međutim nije sve. Koliku god uz prilike vezanu snagu preporuke imao izraz "umjetničko djelo", razborito je pretpostaviti da je pitanje je li nešto umjetničko djelo ili nije, na kraju krajeva, činjenična stvar. Predstavljalo bi, međutim, *petitio principii* svakog relevantnog filozofskog pitanja kad bi se pretpostavilo da je isto tako činjenična stvar to da izvjesne stvari imaju estetsku vrijednost ili valjanost te da se rasprave o estetskim zaslugama nekog predmeta mogu bar malo razriješiti pozivanjem na onu vrstu dokaznog materijala koji je prikladan pri određivanju toga je li nešto umjetničko djelo ili nije. Ako, primjerice, izraz "je lijep" uzmemo kao paradigmu estetskog predikata, nije jasno ima li rečenica "x je lijep" deskriptivno značenje ili nema, u tom smislu da bude istinita ili lažna. Možda rečenice koje upotrebljavaju taj predikat pripadaju nekoj vrsti nekognitivnog diskursa, pa se njima jednostavno koristimo za izražavanje osjećaja prema naznačenom predmetu; možda mi ne opisujemo predmete, već, da tako kažemo, pomoću takvog jezika gučemo u njihovu prisustvu. Struktura prepirke koja se javlja u vezi s estetskim jezikom potpuno je podudarna onoj koja se javlja u vezi s jezikom etike. Očigledno je da sva moguća stanovišta nisu spojiva s tvrdnjom da postoji neko estetsko osjetilo, baš kao što ni sva stanovišta u metalingvistici morala ne bi bila spojiva s tvrdnjom da postoji moralno osjetilo. Bit će nam stoga bolje da se s popriličnom pažnjom udubimo u pitanje kojoj vrsti osjetila pripada osjećaj za ljepotu, ako uistinu takvo što postoji. Konačno, imati osjećaj za ljepotu sigurno nije isto što i imati nos za umjetnost.

Trebamo li takvo osjetilo razumjeti po modelu osjeta vida ili bi ono moglo biti sličnije osjećaju za humor, koji je također tako široko rasprostranjen da se zabrinjavamo zbog njegova odsustva kod neke osobe, pitanje je koje zaslužuje prethodno ispitivanje. Moguće je, naravno, dokazivati da mi ustvari nemamo dva modela i da osjećaj za humor nije nimalo

različit od osjetila vida, odnosno da se od njega razlikuje samo na onaj način na koji se, recimo, od njega razlikuje osjet sluha, tako da se tu radi o pukim dodacima običnom repertoaru od "pet osjetila": kao da imamo šesto i sedmo osjetilo. Tako je istina da je osjetilo ukusa i osjećaj za humor moguće obrazovati i profiniti; no tome se nasuprot može tvrditi da se i osjetilo vida može uvježbati za sve finija razlikovanja, kao i osjetilo okusa čija je prirodna metafora estetsko osjetilo ukusa. Ni u kojem od tih slučajeva ne može obrazovanje nadoknaditi početni nedostatak: slijepe ne možete naučiti da vide, već biste ih prije morali iznova opremiti. Također se može dokazivati kako su osjetilo ukusa i osjećaj za humor kulturno uvjetovani, pa tako ljudi nekog plemena nalaze da su histerično smiješne stvari koje nas zastrašuju, kao na primjer samrtne muke ranjene antilope; a poznata je stvar da postoje ljudi koji smatraju estetski vrijednima stvari koje su nama odbojne: prevelike ušne školjke, mala stopala, ogromne usne, velike ožiljke, glomazne trbuhe. No tome se nasuprot može tvrditi da se čak i predikati za boje razlikuju od plemena do plemena, od kulture do kulture, tako da razlike uspostavljene na toj osnovi dokazuju vrlo malo.

Unatoč tim površinskim paralelama, vjerujem da postoji razlika između tih modela koja je dovoljno velika da proizvede razliku u našem razumijevanju spornog estetskog osjetila, pa mada to nije naš središnji zadatak, objašnjenje toga u čemu izgleda da leži razlika neće predstavljati preveliku digresiju. Ona leži u činjenici da se osjećaj za humor barem djelomično sastoji u *reagiranju* na neke stvari zato što su zabavne. Smijeh upućen nekoj stvari ili radnji zato što je ta stvar ili radnja komična dovoljno je dobar primjer onog što podrazumijevam pod reagiranjem, mada, naravno, postoje i drugi vidovi reagiranja. No to nije sve. Imati osjećaj za humor djeluje globalno na nečiji život; čovjek ne uzima sve tragično ni ozbiljno, gleda svijetlu stranu stvari, nesreću prigušuje šalama – imati osjećaj za humor gotovo je isto kao imati filozofiju.

Nešto slično tome istinito je i o estetskom osjetilu, kao i o moralnom osjećaju, budući da imamo podjednako opravdanje da ga postuliramo kao i bilo koje drugo osjetilo. "Umovi u kojima bi se preobrazbe prirode odražavale bez bilo kakvih emocija", pretpostavlja Santayana, ne bi imali nikakav moralni osjećaj. "Naime, za postojanje dobra u bilo kom obliku nije potrebna samo svijest, već emocionalna svijest. Zapažanje neće dostajati, traži se vrednovanje." No činjenica je odgovornosti ugrađena u pojam emocije i bilo bi teško doznati kakav bi bio moralni život te bi li uistinu moglo postojati nešto kao što je moralni život kad ne bi bilo reakcija poput ogorčenja, zabrinutosti, srama ili sućuti.

A ta suprotnost između zapažanja i vrednovanja sigurno je dio onog što je Wittgenstein morao imati na umu kad je tvrdio da vrijednosti nisu u svijetu. Da jesu, dokazivao je on, one ne bi imale nikakvu vrijednost, što podrazumijeva da mi jednostavno ne registriramo da je nešto vrijedno ("zapažanje neće dostajati"): vrijednosti uključuju odnos između nas i svijeta, mada može postojati prirodna sklonost da se te reakcije projiciraju natrag u svijet, pa da o njima mislimo kao da su bile tamo, kao što je Santayana pretpostavljao da ljepota predstavlja objektivaciju zadovoljstva što ga stvari u nama pobuđuju kad na njih reagiramo kao na lijepe.

Čini mi se da ta sposobnost reagiranja ne prati takozvanih pet osjetila. Istina je, doduše, da čovjek može reagirati na određene stvari koje vidi kao crvene, na način na koji kažemo da to bik čini. No reakcija tada manje proizlazi iz činjenice da je predmet doživljen kao crven koliko iz činjenice da crveno čovjeka ljuti, a ljutnja *jest* takva vrsta stvari čija bit uključuje reagiranje, kao što je divlje nasrtanje ili izražavanje razdražljivosti. Moguće je filozofsko stanovište koje dokazuje da ljutnja jednostavno predstavlja skup reakcija, a ne neko od njih odvojivo, unutarnje stanje. No samo bi krajnji verifikacionalizam smatrao da je to istinito i o doživljaju