

# Kjell S. Johannessen

---

## Wittgenstein og tradisjonell Kunstfilosofi

### *Innledende bemerkninger*

Hvor finner vi Wittgensteins kunstfilosofi? I de fleste tilfeller byr det ikke på problemer å avgrense hva en filosof har sagt om kunstfilosofiske spørsmål, selv om det ikke alltid er like lett å fortolke uttalelsene. Som regel er det tilstrekkelig å ta for seg de publiserte og upubliserte skrifter om emnet fra forfatterens hånd. I Wittgensteins tilfelle slipper man ikke så lett. Han har ikke etterlatt seg noe manuskript som kan sies å være en selvstendig og sammenhengende behandling av kunstfilosofiske problemer. Det betyr likevel ikke at slike spørsmål ikke optok ham. Han snakket hyppig med sine venner om musikk og andre kunstarter. Det har vi godt belegg for.

Dessuten foreleste han om estetiske emner ved to anledninger.<sup>1</sup> I *Filosofiske undersøkelser* og andre senfilosofiske arbeider griper han fra tid til annen til eksempler fra det estetiske erfaringsområdet for å belyse problemer av ulike slag i sin generelle filosofi. Det han selv har skrevet om estetiske problemer finnes i første rekke i denne formen, spredt rundt omkring i hele hans filosofiske forfatterskap. I hovedsak dreier det seg om eksempler på bruk av språket i estetiske sammenhenger hvor de ledsagende kommentarene er bestemt av den overordnede og ikke-estetiske problemstillingen. Analogien mellom det å forstå et utsagn og det å forstå et kunstverk er uten tvil det mest kjente av dem. I tillegg til dette finnes det også et betydelig antall mer eller mindre isolerte bemerkninger om kunst og estetisk erfaring i hans filosofiske forfatterskap. En stor del av dem er samlet av Georg Henrik von Wright i *Vermischte Bemerkungen*.<sup>2</sup>

Det er således ingen mangel på kildemateriale dersom man ønsker å gi en

fremstilling av Wittgensteins eget syn på sentrale kunstfilosofiske problemer. Men det har en problematisk karakter. Dels opptrer det i en estetikk-fremmed kontekst, dels forekommer det uten kontekst. Og når det gjelder forelesningene – som helt overlegent er det viktigste vi besitter når det gjelder å bedømme Wittgensteins forhold til den kunstfilosofiske tradisjonen – så har vi bare referatene å bygge på. Og deres verdi har vært trukket i tvil. Mange har for eksempel rynket på nesen av den forskningsmessige verdien av disse andrehåndskildene. Vil vi ikke her risikere å drøfte studentenes misforståelser av sin læremester, snarere enn å lytte til mesterens egne ord? Faren for dette er etter mitt skjønn forholdsvis liten. Det finnes to bemerkelsesverdige samsvarende referater av 1933-forelesningen – se sluttnote 1. Når det gjelder 1938-forelesningene eksisterer det tre versjoner av de tre første forelesningene om estetikk fra 1938 og to versjoner av den fjerde. Sammenfallet mellom dem er etter utgiverens mening ganske påfallende. Dessuten er alle større avvik angitt i form av fotnoter. Derfor slutter jeg meg helt og fullt til Richard Wollheim når han i en anmeldelse av *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* gir følgende vurdering etter å ha beskrevet utgivelsespraksisen ganske utførlig:

(V)i kan benytte teksten med stor grad av forvissning om at vi lytter til den autentiske stemmen til en stor filosof.<sup>3</sup>

Dette stemmer godt med min egen vurdering. Dersom referatene brukes med omtanke og forsiktighet, vil de kunne gi oss et innblikk i Wittgensteins egen tenkning om estetiske forhold. Om man skulle geråde i tvil på et bestemt punkt, så er jo nå hele *Nachlaß* tilgjengelig for eventuelle korrigeringer (Huitfeldt, 2001).

I denne artikkelen vil jeg i hovedsak begrense meg til å belyse Wittgensteins forhold til den kunstfilosofiske tradisjonen. Det innebærer at oppmerksomheten i prinsippet vil være rettet mot slike ting som begrepet om skjønnhet, kunstverkets ekspressive karakter, den estetiske erfaring og kunstforståelsens egenart, estetiske dommer og deres intersubjektivitet, villedende analogier og bilder, karakteristiske trekk ved bruken av estetiske begreper og begrunnelsenens særtrekk i den estetiske diskurs samt kunstforståelsens historisitet og kulturelle forankring. I en liten artikkel kan jeg selvsagt ikke gå inn på alle disse problemfeltene. Jeg må nøye meg med å se litt nærmere på hvordan han behandler begrepet om skjønnhet og logiske særtrekk ved den estetiske diskursen. Det vil være tilstrekkelig til å skaffe seg et visst innblikk i hvordan han tenker og arbeider på dette erfaringsområdet. For hans arbeidsmåte på disse to feltene vil kunne gi oss et paradigmatisk eksempel på hvordan han i almin-

nelighet angriper problemene.

Men før vi ser nærmere på hans kritiske oppgjør med den kunstfilosofiske tradisjonen, må vi foreta en betydningsavklarende manøver hva angår Wittgensteins bruk av betegnelsen ”estetikk” og det ledsagende adjektivet ”estetisk”. For disse blir faktisk benyttet på en rekke innbyrdes forskjellige måter. For det meste vil konteksten gi tilstrekkelige holdepunkter for å få tak i den rette menningen. Men i noen sammenhenger blir disse uttrykkene benyttet i en avvikende betydning som kan bidra til å skape forvirring.

### *Hva er estetikk for Wittgenstein?*

I *Tractatus* brukte Wittgenstein betegnelsen ”estetikk” i en meget spesiell betydning i den parentetiske bemerkningen ”Ethik und Ästhetik sind eins” (*Tractatus*, 6.421). Den brukes som en benevnelse på en bestemt anskuelsesmodus – å anskue kunstverket under evighetens synsvinkel.<sup>4</sup> Og det har lite å gjøre med tradisjonell kunstfilosofi, selv om vi kan spore en ganske betydelig innflytelse fra Schopenhauer i synet på den estetiske erfaringens erkjennelsesmessige status hinsides den begrepsmessige erkjennelse. I et tidlig arbeid har Allan Janik undersøkt denne relasjonen.<sup>5</sup>

*Tractatus*-betydningen av ”estetikk” blir ikke videreført i senfilosofien. Derimot blir denne betegnelsen og dens adjektiviske avledning benyttet i minst fire forskjellige betydninger. Den første er indirekte til stede når han åpner 1938-forelesningene med å si at ”(e)mnet er svært omfattende og fullstendig misforstått så vidt jeg kan se”. Her er det uten tvil tale om estetikken eller den tradisjonelle kunstfilosofien, noe utgiveren, Cyril Barrett, også mener idet han parentetisk tilføyer ”aesthetics” etter ”emnet” i åpningsreplikken. Og estetikk i denne betydningen er selvsagt gjenstand for brorparten av den kritikk som Wittgenstein utvikler i løpet av de fire forelesningene.

Men etter å ha gitt et særdeles kompakt eksempel på noen av misforståelsene forbundet med ordet ”skjønn” – vi skal vende tilbake til det nedenfor – går han direkte over til å beskrive sin egen arbeidsmåte hvor siktemålet er å kunne gi ”grammatiske” forklaringer som bidrar til å oppløse problemene (L&C, II, § 18). Da dreier det seg om en ganske annen virksomhet enn den som bedrives i den tradisjonelle kunstfilosofien. Det var en virksomhet Wittgenstein var ganske stolt av. For allerede tidlig på 1930-tallet understreket han hyppig at en ny metode var funnet – ”a ’new method’ had been discovered” (Moore, s. 322). Når dette perspektivet legges til grunn blir det snakk om å se estetikken som en art logisk grammatikk. Og det er i hovedsak denne betydningen av ”estetikk” som blir *praktisert* i forelesningene uten at den som sådan

blir tematisert. Den blir bare løselig beskrevet som *metode* i kontrast til den tradisjonelle filosofiens arbeidsmåte: ”Vi tar ikke utgangspunkt i visse ord, men i visse anledninger eller aktiviteter” (L&C, I, § 6).

Den tredje betydningen av ”estetikk” forbinder Wittgenstein med den scientistiske holdningen i filosofien hvor man tenker seg at estetikken kan etableres som en selvstendig vitenskapelig disiplin – ifølge Wittgenstein en ”exceedingly stupid” idé (Wittgenstein, 1966, II, § 35). Ikke desto mindre bruker Wittgenstein en god del av II. og litt av III. forelesning til å imøtegå idéer som er forbundet med denne oppfatningen av estetikken. Det finnes flere gode grunner til det. For det første må vi ikke glemme at det var den logiske positivismen som dominerte det intellektuelle klimaet i filosofien på denne tiden (1938). For det andre utgjør den scientistiske oppfatningen et godt utgangspunkt for å belyse den logisk-grammatiske karakteren til det Wittgenstein kaller ”forklaring” og ”begrunnelse” i estetikken.

Den fjerde og litt overraskende betydningen av ”estetikk” er tilstede i hele senfilosofien, noe som blant annet fremgår av de bemerkningene som von Wright har stilt sammen i *Vermischte Bemerkungen*. For der er det gjengitt en passasje hvor Wittgenstein setter fingeren på ”den selsomme likheten mellom en filosofisk undersøkelse .... og en estetisk” (VB, s. 60). Her fremhever han altså en type undersøkelser som han kaller ”estetisk”, og den kontrasteres med den slags undersøkelser som bedrives i filosofien. Ikke desto mindre sies altså de estetiske undersøkelsene på et merkelig vis å være nært beslektet med filosofiske undersøkelser, slik han tenker seg dem, dvs. logisk-grammatiske undersøkelser. Den analogien skal vi avslutningsvis se litt nærmere på.

Denne betydningen av ”estetikk” er også virksom i begge forelesningsreferatene. I 1933-forelesningen sier f. eks. Wittgenstein: ”Hva estetikken prøver å gjøre .... er å gi *grunner*, f. eks. for å ha dette ordet i stedet for det i et dikt, eller for å ha denne musikalske frasen snarere enn denne på et bestemt sted i et musikkstykke” (Moore, s. 314). Litt senere samme sted heter det at ”alt estetikken gjør er å ’henlede din oppmerksomhet på en ting’, å ’plassere ting side om side’” (Moore, s. 314). Og i andre forelesning i 1938 heter det at ”(k)anskje det viktigste i forbindelse med estetikk er hva som kan kalles estetiske reaksjoner, dvs. misnøye, avsky, ubehag” (L&C, II, § 10).

Å ta stilling til om et ord er riktig plassert i et dikt eller hvordan vår misnøye med et kunstverk uttrykkes, er selvsagt ingen *filosofisk* virksomhet. Men ifølge Wittgenstein er det hva man driver med i estetikken. Men det han da legger i betegnelsen ”estetikk” går i retning av en slags estetisk primærdiskurs, dvs. den bruk av kommunikative midler – verbalspråklige, gestiske, ekspressive, holdningsmessige – som forekommer i vår umiddelbare omgang med individuelle kunstverk.

Går vi til *Nachlaß* kan vi finne ytterligere belegg for denne litt spesielle bruken av "estetikk" og "estetisk". I manuskript 156a fra 1932-34, opprinnelig nedtegnet i en notisbok, gjør Wittgenstein seg noen betraktninger omkring det han beskriver som en "estetisk undervisning". Den foregår på den måten at "man viser noen en mesters skisse og hvordan han deretter endrer den" (s. 53-4). I denne sammenhengen bruker han uttrykket "ästhetische Kritik". Og hva utretter denne form for kritikk? Jo, det beskriver Wittgenstein slik: "Den estetiske kritikken av et kunstverk retter vår oppmerksomhet mot viss trekk idet den innplasserer det blant andre, beskriver det ved å sammenligne med andre hendelser (Vorgänge), etc., etc. den sier noe i retning av: gi akt på dette høydepunktet" (s. 54-5). Her turde det være ganske tydelig at begge forekomstene av "estetisk" i Wittgensteins egen tekst er forbundet med vår umiddelbare og kvalitativt bedømmende omgang med individuelle kunstverk.

Helt mot slutten av sitt liv (1949) benytter han nok en gang motsetningen mellom det filosofiske og det estetiske til å si noe om det som virkelig opptar ham. Han ordlegger seg slik: "Vitenskapelige spørsmål kan interessere meg, men aldri virkelig fengsle meg. Det gjør bare begrepsmessige og estetiske spørsmål" (VB, s. 152). Det begrepsmessige er her et utvetydig uttrykk for filosofisk aktivitet og den holdes klart adskilt fra "estetiske spørsmål". Estetiske spørsmål dreier seg rimeligvis om den slags virksomhet som knytter seg til den kvalitative bedømmelsen av individuelle kunstverk og begrunnelsen av slike dommer. Vi har derfor å gjøre med noe som nærmest må kalles en *kunstkritisk* betydning av uttrykket "estetikk".

Å bedrive estetikk i denne forstand faller selvsagt utenfor filosofiens doméne. Derimot kan det være en filosofisk oppgave å se nærmere på den bruk av språket som forekommer i vårt møte med individuelle kunstverk. Og det er den oppgaven Wittgenstein kaster seg over i estetikkforelesningene både i 1933 og i 1938. Hans oppmerksomheten er da i første rekke rettet mot den slags bruk av språket og andre kommunikative midler som forekommer i slike møter. La oss for enkelthets skyld kalle det enkelte menneskets møte med partikulære kunstverk for *den estetiske grunnsituasjonen*. I denne slags situasjoner er vi innstilt på å forstå kunstverket best mulig. Og vi reagerer med ord, fakter, gester og andre slags ekspressive uttrykk. Denne språkbruken kan vi passende kalle *den estetiske primærdiskursen*. Å bli oppøvd i omgang med kunstverk er blant annet å lære å beherske et slikt repertoar av meddelelsesmåter, noe jeg har undersøkt ganske utførlig i studien *Kunst, språk og estetisk praksis* (Johannessen, 1994a). Men det står ikke på dagsordenen her. La oss istedet se på hva vi konkret finner av tradisjonsoppgjør i referatene fra disse estetikkforelesningene og tidsmessig beslektet materiale.

### *Kritikken av begrepet om skjønnhet og beslektede begreper*

En rekke av de idéene som underkastes kritikk i Wittgensteins estetikkforelesninger er idéer som han i sine unge dager aksepterte. I *Dagbøkene 1914-16* sier han for eksempel at "... det er vel noe om den oppfatning at kunstens mål er skjønnhet" (s. 86). Dette er en av de klassiske idéene i kunstfilosofien, og den blir brukt som eksempel på filosofisk tankespinn i begge forelesningene. En annen av de klassiske idéene er å forestille seg estetikken som en art vitenskap, en idé som for eksempel fascinerte grunnleggeren av den filosofiske estetikken, Alexander Baumgarten (1714-1762). Wittgenstein var også påvirket av en slik scientistisk tankegang. I sine unge dager drev han nemlig med visse empiriske undersøkelser av rytmeopplevelser i tilknytning til musikk.<sup>6</sup> Senere levner han ikke den slags holdning mye ære.

Den eneste av de tradisjonelle kunstfilosofiske idéene som ikke blir sonderlemmet i estetikkforelesningene er den romantisk inspirerte oppfatningen at "all kunst er uttrykk" (D s. 83). Den beholder han hele livet. Men han gjør betydelige anstrengelser både i estetikkforelesningene og andre steder for å forstå kunstens uttrykkskarakter på en tilfredsstillende måte.<sup>7</sup>

Men hvordan går Wittgenstein til verks for å vise at det ikke har noe for seg å satse på begrepet om skjønnhet eller beslektede begreper som harmoni eller enheten i mangfoldet dersom vårt siktemål er å fremskaffe en rimelig adekvat forståelse av vårt forhold til kunst? Han tar i bruk de midler som står til rådighet for en som er av den oppfatning at "(a)ll filosofi er 'språkkritikk'" (I. 4.0031). Ifølge Moores referat av 1933-forelesningen

innledet han sin diskusjon av estetikken ved å ta for seg et problem vedrørende ords mening som han sa at han tidligere ikke hadde behandlet. Han illustrerte dette problemet ved å bruke ordet "spill" som eksempel. Om dette ordet sa han (1) at selv om det finnes noe som er felles for alle spill, så følger det ikke at det er dette vi mener når vi kaller et gitt spill "spill"; og (2) at grunnen til at vi kaller så mange forskjellige aktiviteter for "spill" behøver ikke å være at det finnes noe som er felles for dem alle, men bare at det finnes "gradvise overganger" fra den ene til den andre, skjønt det ikke behøver å være noe felles mellom de to ytterpunktene i serien (Moore s. 312-13).

Her går det ganske utvetydig frem at det er problemene som knytter seg til ords *mening* som betraktes som de primære. Det er der det skapes bilder som forhekser vår forstand, noe vi senere skal se litt nærmere på (PU, § 115/109).

Dersom denne tankegangen overføres til det estetiske erfaringsområdet vil

man fort innse ”at det ikke finnes noe som er felles for vår ulike bruk av ordet ”skjønn” (Moore 313.). Her står vi overfor en tidlig variant av Wittgensteins anti-essensialistiske manøver. I Ambroses referat fra samme forelesning blir den utdypet på følgende måte:

Ordet ”skjønn” benyttes om tusen forskjellige ting. Et ansikts skjønnhet er forskjellig fra skjønnheten til blomster og dyr. At man spiller totalt forskjellige spill fremgår av den forskjellen som kommer til syne i diskusjonen av hver enkelt av dem (Ambrose s. 36).

Det vesentligste for Wittgenstein synes i denne sammenhengen å være at karakteren til den enkelte type av objekter skal drøftes og påvises på *egne* premisser, dvs. de premisene som er nedfelt i konteksten for bruken av uttrykket ”skjønn” og beslektede ord. Han konkretiserer denne idéen om en betydningforskjell ved å hevde at ”(e)n betydningforskjell kan påvises ved det forhold at ’man kan si mer’ hvis man diskuterer om blomsterarrangementet i et bed er ’vakkert’ enn om man gjør det samme når det gjelder duften av syrin” (Moore s. 313). Et blomsterarrangement har betydelig større kompleksitet; der er langt mer å gå på enn når vi snakker om dufter.

I 1938-forelesningene får også begrepet om skjønnhet sitt pass påskrevet. Allerede i den innledende bemerkningen, umiddelbart etter den kraftfulle åpningsreplikken, sier han at

Bruken av et ord som ”skjønn” er enda mer utsatt for å bli misforstått enn de fleste andre ord dersom vi konsentrerer oss om formen til de utsagn hvor det forekommer. ”Skjønn” .... er et adjektiv, man er derfor tilbøyelig til å si: ”Dette har en viss egenskap, nemlig den å være skjønn” (L&C, I § 1).

Det er verd å merke seg at kategorien skjønnhet nok en gang dukker opp i sin adjektiviske form. Men nå dreier det seg ikke om å avvise jakten på det som er felles for alle skjønne ting. Kritikken går dypere og er betydelig mer implikasjonsrik. Det dreier seg om misforståelser som oppstår fordi man utelukkende konsentrerer seg om de estetiske utsagnenes *form*. Dette er velkjent for alle som nå etterhvert har gjort seg kjent med senfilosofiens behandling av meningsproblemet i filosofien. Men i forelesningen følger han opp med en generalisering som ellers ikke er å finne i hans tekster. Han sier nemlig at

Hvis jeg skulle peke på den alvorligste feilen som filosofer i vår tid begår, inklusive Moore, så ville jeg si at når de tar for seg språket, så undersøker de en utsagnsform og ikke den bruk vi gjør av denne utsagnsformen (L&C, I, § 5).

Her får vi effektivt formulert den grunnleggende motsetningen som Wittgenstein så mellom sin egen og samtidens filosofi. Beskrivelser av mulige eller faktiske språkbrukssituasjoner (språkspill) stilles opp mot analyser av utvalgte utsagns logiske *form*. Hele Kants estetikk er for eksempel bygget opp omkring utsagnsformen ”Denne X er skjønn”. Målet er å avdekke de transcendentalfilosofiske vilkårene for å kunne anvende denne utsagnsformen korrekt. Og blant de logiske positivistene på 1930-tallet var opptattheten av utsagnsformenes logiske egenskaper minst like så stor som hos Kant. Men analysene ble gjennomført i et ganske annet intellektuelt klima. Det var den verifikasjonsmessige oppfatningen av utsagnenes kognitive mening som da rådde grunnen.

I vår tids terminologi er utsagnsformen ”Denne X er skjønn” å forstå som et skjema for singulære subjekt-predikat utsagn. Ved å la *formen* til slike utsagn bestemme vår tenkning om skjønnhet og andre sentrale estetiske begreper, forledes vi til å slutte fra strukturelle trekk ved utsagn til strukturelle trekk ved saksforhold i verden. Vi fristes altså til å slutte fra språk til virkelighet. For å tydeliggjøre hva Wittgensteins resonnement går ut på, kan vi rekonstruere det slik:

Alle våre konkrete dommer om skjønnhet har subjekt-predikat form. Et predikat betegner (står for) alltid en egenskap. Altså har den aktuelle tingen den egenskap å være skjønn.

Vi ser at resonnementet har form av en slutning; og slutninger av dette slaget forekommer bare i et tradisjonsmessig formidlet *rom av forutsetninger*. Det har derfor et poeng å bringe frem i lyset de viktigste av disse forutsetningene. I Wittgensteins innledende bemerkning går resonnementet litt fortere enn det gjorde i 1933-forelesningen. Der tok han seg tid til å situere og utdype problemets karakter, slik vi så ovenfor i sitatet fra Moores referat. Det dreide seg om ”et problem vedrørende ords mening som han sa at han tidligere ikke hadde behandlet”. I 1938-forelesningen tar han den kunnskapen for gitt hos sine tilhørere. Han kaster seg rett ut i *medias res* og bruker som premiss i sitt resonnementet at ”’skjønn?.... er et adjektiv’”.<sup>8</sup>

Men om vi skal få noe som minner om en gyldig slutning, må vi også uttrykkelig gjøre en annen viktig forutsetning som inngikk i forelesningenes intellektuelle horisont. Den er markert i formuleringen av den andre premissen, som



slår fast at et predikat i logisk forstand alltid betegner eller står for en egenskap. Dette er en av formallogikkens mest implikasjonsrike forutsetninger av *meningsteoretiske* art. Og den må brettes ut i to trinn: (a) hvordan fastlegges en formulerings mening når den betraktes isolert? og (b) hvordan fastlegges et språklig uttrykks mening?

Disse forutsetningene blir pakket ut og kritisert i de første 64 paragrafene av PU. Og de er ifølge Wittgenstein forbundet med en variant av det han kaller ”en primitiv idé” (PU, § 2) om ordenes mening i det menneskelige språk. Han tenker her på idéen om at ”hvert ord har en betydning. Betydningen er tilordnet ordet. Den er den gjenstanden som ordet står for” (PU, § 1). I det rekonstruerte resonnementet dreier det seg om egenskapsord og det de står for, nemlig *egenskaper* ved tingene. Og det er her vi finner de filosofisk problematiske antagelsene. For det er verifikasjonsteorien om utsagns mening som dikterer hvordan en formulerings mening skal fastlegges når den betraktes isolert. Om språklige uttrykk sier den samme teorien at deres mening lar seg fange og fastlegge ved å beskrive det gjeldende settet av vilkår for uttrykkets bruk. Det siste kravet innebærer at samtlige begreper som *legitimt* skal kunne benyttes i filosofi og vitenskap må kunne artikuleres i en definisjon hvor det enkelte bruksvilkår er logisk nødvendig og hvor hele settet av vilkår er det *eneste* tilstrekkelige.

Vi befinner oss altså i et for ettertiden – og for hans studenter – velkjent wittgensteiniansk landskap. For idéer av dette slaget omtales gjerne av Wittgenstein som *bilder* som holder oss fanget og styrer vår oppmerksomhet (PU, § 115). Slike *bilder* skapes og gjentas uopphørlig av språket selv. Gjennom dem forhekser språket vår forstand når vi bedriver filosofi (PU, §109). Å tro at skjønnhet er en egenskap ved tingene er altså resultatet av å ha blitt forhekset av et forenkende bilde av forholdet mellom språk og virkelighet hvor ethvert adjektiv forutsettes å stå for (betegne) en egenskap ved det objektet (den klassen av objekter) som benevnes av uttrykket på subjekts plass i et *subjekt-predikat* utsagn. Og forståelsen av slike utsagn er i sin tur forankret i de skisserte antagelsene av meningsteoretisk art. Det er derfor utsagnets *form* kan blende og forlede den tradisjonelle estetikens utøvere i deres bestrebelse etter å komme til klarhet over hvordan man skal oppfatte skjønnhet så vel som alle de øvrige grunnkategoriene i estetikken.

Wittgenstein karakteriserer dette som ”den alvorligste feilen som filosofer i vår tid begår” (L&C, I, § 5). Hans alternativ er jo i våre dager velkjent. Men det får en interessant vri i 1938-forelesningene. Vi inviteres naturlig nok til å se estetiske dommer i lys av de situasjoner hvor de benyttes. Men selve den verbalspråklig artikulerte dommen, dvs. selve utsagnet og dets logiske form, blir nedtonet på en nærmest påfallende måte. Ikke noe annet sted i senfilosofien blir det gjort så markant som her. For han benytter følgende vendinger for å formidle sin posisjon til studentene:

(v) i konsentrerer oss .... om de anledningene hvor de (dvs. ordene ”skjønn” og ”god”) uttales – om den enormt kompliserte situasjon hvor det estetiske uttrykket har en plass, hvor uttrykket har en ganske ubetydelig plass (L&C, I, § 5).

Her er det selve brukssituasjonen og dens komplekse karakter som vektlegges og fremheves. Det som imidlertid er litt spesielt for denne passasjen er den tre-foldige markeringen av kontekstens rolle i hans undersøkelser. Det dreier seg om (a) den kraftige nedtoningen av det verbalspråklige uttrykket; (b) fremhevingen av brukssituasjonenes ”enormt” komplekse karakter og (c) det implisitt antydende *samspillet* mellom utsagn og situasjon som betydningskonstitutiv faktor. I beskrivelsen av dette samspillet kan vi se konturene av Wittgensteins *alternativ* til den ”primitive” idéen om ords mening i språket. En form for betydningskonstitutiv relasjon mellom utsagn og brukssituasjon vil selvsagt alltid være nærværende i et gjennomført pragmatisk perspektiv. I denne sammenhengen får den likevel en spesiell vekt fordi Wittgenstein understreker så kraftig at det dreier seg om brukssituasjoner som er ”enormt kompliserte”. Denne kompleksiteten blir imidlertid aldri systematisk utredet eller analysert av Wittgenstein – forøvrig helt i tråd med hans syn på filosofiens natur. Men han antyder at den alltid er med som en *horisont* for språkbruken i den estetiske grunnsituasjonen. For det å beskrive et estetisk språkspill innebærer å beskrive en hel kultur (L&C, I, § 25). Å felle dommer om individuelle kunstverk er altså noe man bare kan gjøre om man er fortrolig med den ”begrepsverden som hører til disse situasjonene” (Z, § 165). Man må ha ervervet seg de *kunstrelevante handlemåtene* (estetiske praksisene) som bestemmer vår omgang med individuelle kunstverk. Og da dreier det seg om å utvikle en form for estetisk følsomhet og erverve seg fortrolighet i omgangen med de objekter som er sentrale i det estetiske feltet – nemlig kunstverkene. Personer som har tid og anledning til å gjøre dette, skaffer seg det fornødne grunnlag for å bedømme kunstnerisk kvalitet. Vi sier gjerne at de har tilegnet seg en viss dømmekraft i estetiske spørsmål.

Når det gjelder dømmekraftens plass og oppgave på det estetiske erfaringsområdet, ordlegger Wittgenstein seg på følgende måte i 1938-forelesningene:

Innenfor det vi kaller kunsten har det vokset frem hva vi kaller ”smaksdommere”, dvs. personer som har dømmekraft. Dette betyr imidlertid ikke en person som bare beundrer eller ikke beundrer. Vi har å gjøre med et fullstendig nytt element (L&C, I, s. 6, fotnote).

En person som har dømmekraft må ifølge Wittgenstein ”reagere på en konsistent måte over lang tid. Må ha kjennskap til alle slags forhold” (*ibid.*). En slik

kyndighet er altså i hans øyne ”et fullstendig nytt element”. Men den estetiske dømmekraften lar seg ikke utforske på et immanent eller formelt grunnlag. Den må gripes i sin konkrete utfoldelse. Derfor sier han i den umiddelbart etterfølgende bemerkningen at ”(d)et ordet vi bør snakke om er ’verdsetting’. Hva innebærer det å verdsette noe?” (L&C, I, § 18). Her har vi da en forholdsvis utvetydig kobling mellom en sentral del av det estetiske erfaringsområdet – vår omgang med kunstverk – og ett av dets særtrekk, noe som peker i retning av den estetiske primærdiskursen og dens eiendommelige karakter. Det skal vi ta for oss i neste avsnitt.

Det turde nå være klart at Wittgensteins behandling av begrepet om skjønnhet ikke gir det noen sentral plass i omtalen av kunstverk. Tvertimot blir det plassert på sidelinjen som ubrukelig vrakgods. I stedet er det en helt annen type ord som dukker opp og blir sentrale i estetikkforelesningene både i 1933 og i 1938. Det dreier seg om ord som ”korrekt”, ”ukorrekt”, ”riktig”, ”feilaktig”, etc. (Ambrose s. 36). I Moores versjon heter det

(H)an sa at selve ordet ”skjønn” knapt blir brukt i estetiske kontroverser: at vi er mer tilbøyelige til å bruke ord som ”riktig”, som f. eks. i ”Det ser ennå ikke helt riktig ut”, eller når vi sier om et forslag til akkompagnement til en sang ”Dette passer ikke; det er feil” (Moore s. 313).

I 1938-forelesningene blir denne observasjonen gjentatt med litt andre eksempler og et utdypende tillegg. Der peker han nemlig på at når estetiske dommer blir benyttet i *det virkelige liv* – i motsetning til de eksempler filosofer konstruerer i sine tekster – forekommer det nesten aldri at adjektiver som ”skjønn”, ”nydelig”, ”herlig”, ”fin”, etc. blir anvendt. Strengt tatt er det bare de estetisk ukyndige som benytter seg av den slags utsagn (L&C, I § 9). Derimot forekommer det ofte at man f. eks. sier: ”Denne passasjen er usammenhengende” eller ”Hans bruk av bilder er presis” (L&C, I § 8). Wittgenstein markerer her meget tydelig forskjellen mellom sin egen og tradisjonens angrepsmåte. Det dreier seg altså om motsetningen mellom den estetiske diskurs slik den faktisk utfolder seg i det virkelige liv i vår umiddelbare omgang med kunstverk og det parodisk forenklede bildet av den som konstrueres i den tradisjonelle estetikkens tekster.

### *Særtrekk ved den estetiske primærdiskursen*

Wittgensteins metodiske programmerklæring forelå allerede da 1938-forelesningene ble holdt. I PU sier han at de filosofiske problemene genereres av språket og at de kan oppløses ved at ordene tilbakeføres fra sin metafysiske til sin

dagligdags bruk (PU, § 116). Ideelt vil det innebære at den kunstfilosofiske tradisjonens bestrebelse kun har vært luftslott – illusjoner som er skapt fordi språkets former har forhekset filosofenes forstand. Med dette utgangspunktet kan vi selvsagt ikke forvente at han gir et bidrag til kunstfilosofien i tradisjonell forstand. Hans primære siktemål er jo å få problemene til å fordampe. Ikke desto mindre finner vi iallfall tre konstruktive bidrag allerede i den første av 1938-forelesningene. Han fremhever der, som vi allerede har streift, at våre estetiske reaksjoner kanskje er det viktigste i estetikken og at det vi må undersøke er verdsetting av kunstverk. Dessuten slår han fast at våre estetiske dommer ikke bare er mangfoldige, de brukes også hyppig for å gi uttrykk for en bedømmelse av at noe er riktig eller feilaktig. Det er her ”riktig”, ”feil”, ”korrekt”, ”ukorrekt” kommer inn i bildet: ”De ordene vi bruker er mer beslektet med ”riktig” og ”korrekt” (slik disse ordene benyttes i dagligtalen) enn med ”skjønn” og ”nydelig”” (L&C, I, § 8).

Disse iakttagelsene er imidlertid ikke spekulative utsagn som skal danne fundamentet i en kunstfilosofisk teoridannelse. For teorier vil ikke Wittgenstein vite av i filosofien i det hele tatt: ”... vi må ikke oppstille noen form for teori” (PU, § 109). De er derimot å forstå som klargjørende resultater av å anvende en logisk-grammatisk analyse på et felt hvor språkbruken er særdeles uoversiktlig og stadig vekk ”spiller oss helt nye puss” (L&C, I, § 5). Ikke desto mindre gir disse iakttagelsene oss visse hint om hva det kan være fruktbart å undersøke nærmere. Et slikt område er allerede blitt utpekt for oss – den estetiske primærdiskursen. Dette kan vi da tillate oss å betrakte som Wittgensteins *alternativ* til den kunstfilosofiske tradisjonen i den forstand at en logisk-grammatisk undersøkelse av primærdiskursen vil kunne gi oss innsikt i den *plass* kunsten har i våre liv. For den er orientert mot det Wittgenstein kaller ”fenomenenes »muligheter?» (PU, § 90). I 1938-forelesningene kommenterer han selv karakteren av sine logisk-grammatiske undersøkelser. Der bemerker han nemlig at den skisserte angrepsmåten ”bringer oss langt bort fra normal (tradisjonell) estetik” (L&C, I, § 6). Og det er uten tvil riktig. Men det forhindrer ikke at den kan være fruktbar.

I første hovedavsnittet i denne artikkelen belyste jeg Wittgensteins litt aparte bruk av uttrykket ”estetikk” hvor utgangspunktet var noen sitater fra Moores referat av 1933-forelesningen. Der sier nemlig Wittgenstein at estetikkenes eneste oppgave er å ”henlede din oppmerksomhet på en ting” og å ”plassere ting side om side” (M, s. 314). Men jeg kunne like gjerne ha benyttet referatet til Alice Ambrose. I hennes versjon heter det at

Estetikken er beskrivende. Det den gjør er å *rette ens oppmerksomhet* mot visse trekk, å plassere ting side om side for å fremvise disse trekkene (Ambrose s. 38, A's utheving).

I begge tilfeller er det snakk om å skape oppmerksomhet omkring visse trekk ved et kunstverk. Å foreta seg slike manøvrer er ifølge Wittgenstein å *begrunne* den oppfatning man har av et kunstnerisk uttrykk. ”Disse, de estetiske begrunnelsene, blir gitt ved å plassere ting side om side” (Ambrose, s. 39). Begrunnelser av dette slaget har ifølge Moore ”karakter av ytterligere beskrivelser”. Moores referat inneholder dessuten ett moment som ikke gjenfinnes hos Ambrose. Det har å gjøre med disse begrunnelsenes fundamentale karakter. Dersom vi ikke får vår samtalepartner til å ”se hva vi ser”, har vi ikke noe annet å gripe til og diskusjonen er over. Og han føyer til at ”den samme slags begrunnelser ble gitt ikke bare i etikken, men også i filosofien” Moore s. 315).

Slektskapet mellom estetiske og filosofiske begrunnelser skal vi gå litt nærmere innpå klingen i det avsluttende avsnittet. For øyeblikket skal vi reflektere en smule over de iakttagelsene som er gjengitt her. For fra Wittgensteins side er de åpenbart ment som et bilde av visse typiske trekk ved den språkbruken som utfolder seg i den estetiske grunnsituasjonen. Etersom det finnes flere påfallende trekk i denne skissen, kan det ha et poeng å begynne med den.

For det første kan vi merke oss at det er *arten* av begrunnelsesforholdet i den estetiske primærdiskursen som for Wittgenstein utgjør det bemerkelsesverdige. I denne type kontekst sies vi å begrunne noe ved å gi ytterligere *beskrivelser*. Slike grunner anvendes når vi utvikler eller forsvarer en bestemt oppfatning av noe. I begge tilfeller har vi behov for å anføre det belegg vi mener å ha for vår posisjon. Men Wittgenstein er mest opptatt av hvordan språket fungerer når *uenighet* oppstår om estetiske spørsmål. Hvis vårt synspunkt blir trukket i tvil, er det naturlig å anføre de grunner vi mener å ha for å innta det. I slike sammenhenger det gir god mening å snakke om *grunner*. Der har de en utvilsom jobb å gjøre. Men det har de selvsagt også når vi utvikler et synspunkt på et estetisk forhold av en viss kompleksitet. For vi betrakter for eksempel en kunstkritiker som en person som blant annet ”uttrykker en *begrundet* oppfatning om noe (et kunstverk), hvor det inngår en bedømmelse av dets verdi, ekthet eller riktighet”.<sup>9</sup> Fra tid til annen blir således kunstkritikere angrepet for å ha slurvet med sin begrunnelse.

For det andre er det ikke snakk om å beskrive, tolke og vurdere kunstverk, slik den tradisjonelle estetikken pleier å fremstille hovedtrekkene i den estetiske diskurs. I stedet sier Wittgenstein at det først og fremst dreier seg om å ”henlede din oppmerksomhet på en ting” eller ”plassere ting side om side”. Han fremhever således at det primære i vår omgang med kunstverk er å skjerpe vår oppmerksomhet overfor det de måtte ha av *ibøende* kvaliteter. Her kan vi erindre Wittgensteins egne ord i forbindelse med det han kalte ”ästhetische Kritik”: ”gi akt på dette høydepunktet”. Våre kommunikative meddelelser vil

naturlig nok også være tilpasset denne hovedoppgaven. De vil i første rekke ha som mål å utføre *henvisende* ("henlede" vår oppmerksomhet på noe) og *sammenlignende* ("plassere ting side om side") kommunikative handlinger.

Nå er det åpenbart at vi kan benytte mange forskjellige slags midler for å henlede andres oppmerksomhet på noe. Vi trenger faktisk ikke engang å benytte verbalspråklige midler. En enkel pekegest som ledsages av et ekspresivt ansiktsuttrykk kan ofte være tilstrekkelig. Heller ikke det å "plassere ting side om side" trenger å bli oppfattet som en karakteristikk av en særlig slags språkbruk. Å spille en gitt passasje på flere forskjellige måter etter hverandre eller helt bokstavelig å plassere et maleri ved siden av et annet, kan nettopp være det som skal til i et gitt tilfelle. Da skaper vi nemlig muligheten for å gjøre den forløsende sammenligning. Ikke desto mindre er det god grunn til å tro at Wittgenstein med denne beskrivelsen mente å si noe om typiske trekk ved bruken av språk i vår omgang med kunst.

For det tredje vil henvisende eller sammenlignende språkbruk alltid ha et moment av *overtalelse* ved seg. Den inviterer nemlig til å betrakte tingene på andre og nye måter. I PU bruker han blant annet formuleringen "Du må se det *slik*, det er slik det er ment" (s. 202, W's egen utheving) som et typisk eksempel på hvordan vi ordlegger oss i den estetiske primærdiskursen. Dette er en formulering som neppe kan benyttes på annen måte enn til å overtale samtalepartneren om at det finnes en annen og riktig måte å betrakte et kunstnerisk uttrykk på. Ikke desto mindre vil den selvsagt kunne bety ulike ting alt etter karakteren av den sammenheng hvor den blir brukt.

Det fjerde momentet som streifes i 1938-forelesningene vedrørende språkbruken i den estetiske grunnsituasjonen er det forhold at vi noen ganger søker å gi kunstverket en bestemt karakter, en helhetlig gestalt, noe Wittgenstein uttrykker analogisk ved å snakke om at vi gir kunstverket et "ansikt". En slik vending dukker opp i følgende passasje:

Hvis jeg sier om et stykke av Schubert at det er melankolsk, så er det som å gi det et ansikt. (Jeg uttrykker ikke aksept eller avvisning.) Jeg kunne i stedet ha brukt gester eller danset (L&C, I, § 10).

Wittgenstein peker altså på at en beskrivelse i en estetisk kontekst er å betrakte som et redskap som blant annet brukes for å profilere et kunstverk, dvs. la det stå frem for oss med en bestemt karakter. Ved å velge å karakterisere kunstverket på en gitt måte inviterer vi vår samtalepartner til å betrakte (lytte til) det på en av flere mulige måter. Det dreier seg altså ikke om en rent passiv gjengivelse av et foreliggende saksforhold, men en *aktiv* og *perspektiverende* handling fra vår side. Dens gyldighet ligger derfor i det forholdet at den blir *godtatt* som dekk-

ende eller treffende eller *avvist* som søkt eller sær, noe forøvrig er karakteristisk for alle former for estetiske begrunnelser ifølge Wittgenstein.

En femte iakttagelse angår visse kvalitative *bedømmelser* som vi foretar overfor kunstverk. Vi streifet dette momentet ovenfor da vi nevnte at Wittgenstein fremhever at den estetisk kyndige persons dommer om kunstverk ikke innbefatter ord som ”skjønn”, ”nydelig”, etc., men snarere er karakterisert ved at de er i slekt med ord som ”riktig”, ”uriktig”, ”korrekt” og ”ukorrekt”. Det dreier seg om utsagn av typen ”Det ser ennå ikke helt riktig ut”, ”Dette passer ikke; det er feil” og lignende (Moore s. 313). Vi kan for eksempel si om et bestemt prøveinnspilling av et musikkstykke at ”Bassen dominerer for mye”. Det vi da gjør er å ”forsøke å bringe bassen nærmere et gitt ideal, skjønt vi ikke har et ideal for oss som vi prøver å kopiere” (Moore s. 314).

Dette snakket om ideal dukker opp igjen i 1938-forelesningene som en drøfting av *reglens* rolle i vår bedømmelse av kunstverk og andre estetiske forhold. Ifølge Wittgenstein kan vi sies å ha to forhold til regler i estetikken (den estetiske primærdiskursen): (1) Vi kan tilegne oss de gjeldende reglene og bedømme alt utfra dem – bortsett fra ”de *overveldende* tingene i kunsten” (L&C, I, § 23, W’s egen utheving). (2) Vi kan utvikle en viss følsomhet for reglene og ”fortolke” dem. Det svarer til å utvikle ”en mer og mer forfinet dømmekraft” (L&C, I, 15).

Her ligger det mange spennende ting begravet. Men det har jeg ikke anledning til å forfølge dem i denne sammenhengen.<sup>10</sup> Vi må her nøye oss med å ha påvist at det for Wittgenstein finnes et slikt aspekt ved språkbruken i den estetiske primærdiskursen.

De omtalte trekkene – det *oppmerksomhetsledende*, det *sammenlignende*, det *overtalende*, det *karaktergivende* og det kvalitativt *bedømmende* – er åpenbart å forstå som vesentlige for den slags diskurs som utfolder seg i den estetiske grunnsituasjonen. For ifølge Moores referat er dette ”alt” estetikken gjør. Men samtidig blir det klart at det dreier seg om fundamentale manøvrer i en *analogisk* tenkemåte.<sup>11</sup> Det finnes faktisk hos Wittgenstein en gjennomgående insistering på at sammenligninger ikke bare er uunnværlige, men også *konstitutive* for den slags diskurs som vi fører når vi samtaler om karakteren til bestemte kunstneriske uttrykk i den estetiske grunnsituasjonen. For poenget med å plassere ting side om side i denne type situasjon er nettopp å skape et godt grunnlag for å foreta *sammenligninger*.

I *The Brown Book* – som ble diktert til noen av Wittgensteins studenter i 1935 ”for at de skulle ha noe i hendene om ikke i hodet” – kommer et litt annet aspekt ved sammenligninger i fokus. For der diskuterer Wittgenstein hva man kan og ikke kan uttrykke i ord vedrørende spillemåten av en gitt passasje i et bestemt musikkstykke. Her er det ganske begrenset hva vi kan uttrykke ved

hjelp av etablerte og tilgjengelige begreper. Vi kan si at passasjen skal spilles ved å ”gjøre en crescendo her og en diminuendo her, og et brudd på dette stedet, etc.”. Men ”det kan være alt jeg kan si om det” (BB, s. 166).

Vi er likevel ikke helt rådløs i en debatt hvor det gjelder å begrunne eller forsvare et bestemt valg av uttrykksmåte, noe Wittgenstein slår fast i en bemerkning med direkte relevans for hans syn på den estetiske diskursens egenart.

I visse tilfeller kan jeg, ved en *sammenligning*, begrunne, forklare det uttrykket som jeg anvender for å spille passasjen, som når jeg sier ”På dette punktet i temaet er det så å si et kolon”, eller ”Dette er, så å si, svaret på det som gikk forut for den”, etc. (Dette viser forøvrig hva en ”begrunnelse” og en ”forklaring” er i estetikken.) (BB, s. 166, min utheving).

Begrunnelsen antar en *analogisk* karakter. Og det er et moment som ikke bare forekommer i estetikforelesningene og i BB. Vi finner det også i PU i tilknytning til hans diskusjon av analogien mellom utsagnsforståelse og kunstforståelse (se § 522-533). Han ordlegger seg der på følgende måte:

Hvorfor beveger styrke og tempo seg nettopp i *dette* variasjonsmønsteret? Man er fristet til å si: ”Fordi jeg vet hva det hele dreier seg om”. Men hva dreier det seg om? Det ville jeg ikke være i stand til å si. Som ”forklaring” kunne jeg sammenligne det med noe annet som hadde den samme rytme (jeg mener det samme mønster) (PU, § 527).

Nok en gang henviser han til et *analogisk* relasjon når det blir snakk om å forklare eller begrunne et estetisk forhold. Og da er en ny spennende problemstilling like rundt hjørnet: den særegne likheten mellom filosofiske og estetiske undersøkelser. I denne sammenhengen får vi imidlertid nøye oss med noen få iakttagelser.

### *Den seltsomme likheten mellom filosofiske og estetiske undersøkelser*

Å foreta sammenligninger er en vesentlig del av Wittgensteins *generelle* arbeidsmåte. Når han ønsker å frigjøre oss fra det bildet av forholdet mellom språk og virkelighet som forleder oss til å tro at det alltid og overalt må tenkes som et representasjonsforhold, sier han f. eks. at det å ”forstå et utsagn er langt mer beslektet med det å forstå et tema i musikk enn man skulle tro” (PU, § 527). Og det han vil minne oss om er at det finnes en type mening eller tanke som ”bare kan uttrykkes av disse ordene i disse posisjonene. (Å forstå et dikt)” (PU,



§ 531). Denne særegne forståelsesmåten – Wittgenstein kaller den *intransitiv* ved en anledning i mellomperioden (1929-1936) – er altså noe vi forutsettes å være fortrolig med fra vår omgang med kunstverk. Det samme forholdet inngår som en forutsetning i hans bemerkning i 1938-forelesningene vedrørende relasjonen mellom utsagnsmening og bedømmelse av kunst. For der sier han at ”et utsagns mening er svært lik (very similar) verdsetting av kunst” (L&C, IV, § 2).

Dette er typisk for Wittgensteins arbeidsmåte i filosofien. Han sier f. eks. i L&C at han ofte henleder tilhørernes oppmerksomhet på andre ting enn de man tradisjonelt er opptatt av. Slike manøvrer er etter hans egen mening å anse som overtalelser. ”Hvis en eller annen sier: ”Det er ingen forskjell”, og jeg sier ”Det er en forskjell”, så bedriver jeg overtalelse; jeg sier: ”Jeg ønsker ikke at du ser på det på den måten .... I en viss forstand gjør jeg propaganda for én tenkemåte fremfor en annen. Jeg rett og slett vemmes over den andre.”<sup>12</sup>

I 1938-forelesningene blir den sammenlignende manøveren ved to anledninger fremhevet som et grunntrekk ved den diskurs som utfolder seg i den estetiske grunnsituasjonen. I begynnelsen av fjerde forelesning understreker han at ”det vi egentlig trenger for å kvitte oss med ubehaget som ledsager det å være i villrede om et estetisk forhold, er visse sammenligninger – sammenstilling av visse tilfeller” (IV, ? 2).<sup>13</sup> Og i den tredje forelesningen slår han kort og godt fast at ”den slags villrede jeg snakker om kan bare elimineres ved hjelp av særegne typer av sammenligninger” (III, ? 9). Det ligger i kortene – slik jeg ser relasjonen mellom filosofi og estetikk hos Wittgenstein – at de ”påminnelser” som det er filosofens oppgave å gi ”for et bestemt formål” (PU, § 127) faktisk har karakter av *sammenlignende* beskrivelser. For da gir det god mening også i senfilosofien å hevde at ”den samme slags begrunnelser ble gitt ikke bare i etikken, men også i filosofien” (Moore s. 315). Men å begrunne dette må stå hen til en annen anledning.

## Litteratur

- Ambrose, Alice (1979) *Wittgenstein's Lectures. Cambridge 1932-35* Oxford.
- Barrett, Cyril (1988) ”Wittgenstein, Leavis, and Literature”,  
*New Literary History*, 19. årgang, nr. 2.
- Brock, Steen &  
Schanz, Hans-Jørgen  
(utg.)(1990) *Imod forstandens forbeholdelse*, Århus.
- Huitfeldt, Claus  
et alia (2001) *Wittgenstein's Nachlaß. The Bergen Electronic Edition*, Oxford.
- Janik, Allan (1985) *Essays on Wittgenstein and Weininger*, Amsterdam

- Johannessen, Kjell S. & Nordenstam, Tore (utg.) (1981) *Wittgenstein – Aesthetics and Transcendental Philosophy*, Wien.
- Johannessen, Kjell S. (1990a) ”Intransitiv forståelse – En fellesnevner for filosofisyn, språksyn og kunstsyn i senfilosofien?”, *Norsk filosofisk tidskrift*, 25. årgang (nr. 1), Bergen-Oslo-Tromsø.
- Johannessen, Kjell S. (1990b) ”De tause innslagene i vår omgang med kunst”, *Nordisk estetisk tidskrift*, 3. årgang, nr. 5.
- Johannessen, Kjell S. (1990c) ”Wittgenstein og estetikken”, Brock & Schanz, Århus.
- Johannessen, Kjell S. (1994a) *Kunst, språk og estetisk praksis*, Uppsala.
- Johannessen, Kjell S. (1994b) *Wittgenstein and Norway*, Bergen-Oslo-Tromsø.
- Johannessen, Kjell S. (1997) *Wittgenstein and Aesthetics. Proceedings From the Skjolden Symposium*, Bergen.
- Johannessen, Kjell S. (1999) ”Det analogiska tänkandet”, *Dialoger*, nr. 50-51, Stockholm.
- McGuinness, Brian (1988) *Wittgenstein: A Life. Young Ludwig 1889-1921*, London.
- Moore, George Edward (1958) *Philosophical Papers*, London & New York.
- von Wright, Georg Henrik (1982) *Wittgenstein*, Minneapolis.
- Wittgenstein, Ludwig ([1921] 1961) *Tractatus logico-philosophicus* (=T), London.
- Wittgenstein, Ludwig ([1953] 1967) *Philosophische Untersuchungen* (=PU), Oxford.
- Wittgenstein, Ludwig (1956) *Blue and Brown Books* (=BB), Oxford.
- Wittgenstein, Ludwig (1961) *Notebooks 1914–1916* (=D), Oxford.
- Wittgenstein, Ludwig (1966) *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* (=L&C), Oxford.
- Wittgenstein, Ludwig ([1977] 1994) *Vermischte Bemerkungen* (=VB), Frankfurt am Main.

## Fodnoter

<sup>1</sup> Ved den første anledningen dreier det seg om en enkeltstående forelesning. Den fant sted i vårterminen 1933 og var den siste forelesningen i en serie som Wittgenstein kalte ”Philosophy for Mathematicians”. Det finnes to referater av den. Det ene er forfattet av George E. Moore og det andre er ført i pennen av Alice Ambrose. Se George Edward Moores artikkelsamling, *Philosophical Papers* (forkortet til M i det følgende), (London: Allen & Unwin, 1963), 312-315. Ambroses referat finnes i boken *Wittgenstein's Lectures. Cambridge 1932-35* (forkortet til A i det følgende), (Oxford: Basil Blackwell, 1979), 34-40.

Ved den andre anledningen ga Wittgenstein en liten serie på fire forelesninger over estetiske emner. Det skjedde i sommerterminen 1938. Referatet fra disse forelesningene er utgitt i Wittgensteins navn under tittelen *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. (i det følgende forkortet til L&C; henvisninger til forelesningene foretas ved hjelp av romertall I-IV + nummer på paragrafen[e]), red. Cyril Barrett, (Oxford: Basil Blackwell, 1966).

Dette referatet bygger på notatene til tre av Wittgensteins studenter – Rush Rhees, Yorik Smythies og James Taylor – med unntak av fjerde forelesning hvor det bare finnes to sett av notater. Smythies' referat er det fyldeste og det er utgangspunktet for de tre første forelesningene mens notatene til Rush Rhees er basis for den fjerde. I begge tilfeller er alternative formuleringer anført i form av fotnoter.

<sup>2</sup> Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* (=VB), samlet og utgitt av Georg Henrik von Wright, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, andre omarbeidede utgave ved Alois Pichler (1994), s. 152. Dette er altså ikke et manuskript fra Wittgensteins hånd, men en samling mer eller mindre løsrevne bemerkninger som blant annet handler om kunst, kultur og filosofiens natur. De er hentet fra en hel serie av forskjellige kilder i Wittgensteins *Nachlaß* og er nedtegnet i perioden fra 1929 til Wittgensteins død i 1951. Ikke desto mindre er bemerkningene av verdi rent kildemessig i den forstand at de gir oss visse utfyllende hint om hvordan Wittgenstein forholdt seg til nevnte emnene.

<sup>3</sup> *New Statesman*, 9. september 1966, s. 367, spalte 1.

<sup>4</sup> Se min artikkel “Wittgenstein og estetikken” Brock & Schanz (1990) hvor jeg gjør visse anstrengelser for å gi god mening til dette bemerkelsesverdige utsagnet.

<sup>5</sup> Se Allan Janik, “Schopenhauer and the Early Wittgenstein”, avsnitt V: *Aesthetics and Solipsism*. Artikkelen var opprinnelig Janiks Master of Art thesis. Den er gjenoptrykket i Janik (1985).

<sup>6</sup> Da The British Psychological Society i juli 1912 arrangerte et nasjonalt symposium i Cambridge holdt Wittgenstein et innlegg som han senere beskrev overfor Bertrand Russell som “a most absurd paper on rhythms”. Aktørene i Cambridge-miljøet i eksperimentell psykologi og deres forskningsorientering er forholdsvis utførlig beskrevet i McGuinness (1988), s. 125-28.

<sup>7</sup> Se Wittgensteins bemerkninger til det han kaller “Tolstoys elendige teoretisering” om kunst i VB, s. 115-6. Cyril Barrett (1988) har gitt en interessant analyse av denne kommentaren hvor han henter frem to sentrale komponenter i Wittgensteins eget kunstsyn: et innslag av ekspresjonisme og et innslag av formalisme (390-393). I artikkelen “Wittgenstein og estetikken” (Johannessen (1990c) har også jeg tatt for meg denne viktige bemerkningen for å belyse Wittgensteins oppfatning av kunstforståelsens egenart (s. 101-103).

<sup>8</sup> Det vil mange kunne protestere på ettersom uttrykket “skjønn” i den klassiske estetiske dommen, “Denne X er skjønn”, eller i Wittgensteins eget eksempel – “This is beautiful” (I&C, I § 35) – brukes som predikatsord og ikke som adjektiv i tradisjonell grammatisk terminologi. Hvordan kan han da påstå at “skjønn” *alltid* er å anse som et adjektiv? Forklaringen er at kjennskap til elementære trekk ved formallogikkens analyser av dagligspråklige utsagn er en del av horisonten for disse estetik-forelesningene. Og der snakker man uten videre om det *logiske* predikatet “... er skjønn”. I så henseende er Wittgenstein i sin fulle rett når han i sitt forkortede resonnement slår fast at “skjønn” er et adjektiv. Det er et adjektiv i *formallogiske* forstand. Dette har jeg tatt høyde for i min mer utførlige rekonstruksjon av resonnementet.

<sup>9</sup> Min utheving. Definisjonen finnes i Webster's *New Collegiate Dictionary*, (Massachusetts: Merriam Company, Springfield, 1974) under oppslagsordet “critic”, som er avledet av gresk “kritikos” og latin “criticus”. Grunnbetydningen er egentlig: “person som har evne til å skjelne eller bedømme noe i kvalitativ henseende”.

<sup>10</sup> Cyril Barretts artikkel “Changing the Rules in Art” i Johannessen (1997). Den behandler Wittgensteins begrep om regler i estetikken på en langt grundigere måte enn noen annen filosof som har berørt dette emnet.

<sup>11</sup> Jeg har i en annen sammenheng skrevet forholdsvis utførlig om den analogiske tenkemåten

på generelt grunnlag. Se Johannessen (1999).

<sup>12.</sup> L&C, III, §§ 35 og 37. Setningen “Jeg ønsker ikke at du ser på det på den måten” har et alternativ i en fotnote: “Jeg ønsker å få deg til å se forholdet på en annen måte” (fotnote 3, s. 27). Den er mer i tråd med det aktive momentet i en overtalelse. For når vi overtaler, begår vi en form for påvirkning.

<sup>13.</sup> Her har jeg gjort bruk av en viss omskriving av uttrykket “aesthetic puzzlement” under oversettelsen. Uten den får vi ingen dekkende gjengivelse av dette litt spesielle uttrykkets mening på norsk. I originalen heter det at “(w)hat we want, to solve aesthetic puzzlements, is certain comparisons – grouping together of certain cases”.