

# **Sekundære uttrykk**

*Ordenes ansikt og estetisk ekspressivitet*

Steinar Bøyum

Man møter ofte den oppfatning at store deler av vår tale om kunstverk er metaforisk.<sup>1</sup> Dette gjelder særlig ekspressive egen-skaper. I omgang med kunst sier vi instinktivt at musikken er "trist", bildet "melankolsk" eller skulpturen "sjelfull". Da kan det også falle oss naturlig å si at kunstverk "taler til oss" eller til og med at de "ser på oss". Men når vi reflekterer over slike uttrykk, tar vi et forbehold: Følelser kan ikke *bokstavelig talt* bli synlige i kunstverk. Det må være ment i overført, utvidet eller billedlig betydning. Lyder, lerret og bokstaver har ikke stemme eller sjel – det er bare *som om* de har det. Å tillate noe annet ville vært en regresjon til førvitenskapelig antropomorfi. Slike resonnement er velkjente, men de reiser selv presserende spørsmål: Hvis det å tale metaforisk er å gi et billedlig uttrykk for det vi egentlig mener, hva er det så vi *egentlig* mener? Verket ser, musikken taler, følelser kommer til syne – hvis dette er bilder, hva er de bilder *på*, hva er de metaforer *for*?

Dette problemet vil jeg nå ta opp gjennom et av de begrepene som Ludwig Wittgenstein lanserte i del II av *Philosophische Untersuchungen*, nemlig 'sekundær betydning'. Artikkelen starter derfor med å utvikle et begrep om *sekundær ytring*, basert på Wittgensteins bemerkninger. Jeg vil her argumentere for nødvendigheten av å skille mellom metaforer og sekundære ytringer, men også mellom to typer av sekundære ytringer, nemlig de som inngår i en etablert og intersubjektiv praksis ("sekundær praksis"), og de som representerer et sprang ut fra etablerte praksiser ("sekundære sprang"). Mens 'sekundære praksiser' gir oss et teoretisk verktøy for å forstå "vanlige" uttrykkstilskrivelser ("musikken er trist"), så viser begrepet om sekundære sprang hvordan estetiske uttrykk har et mer omfattende begrep om fysiognomi som horisont. I artikkelens siste del vil jeg så skissere Wittgensteins begrep om meningserfaring. I likhet med artikkelen for øvrig har denne delen et dobbelt siktemål: Å belyse både hvordan vi taler *om* kunst og hvordan vi anvender språk innad *i* en kunst- art, nemlig poesien. Man kan derfor si at artikkelens tema er den kunstneriske tale om kunsten, nærmere bestemt den ekspressive tale om estetisk ekspressivitet.

## 1. Sekundære ytringer

Mot slutten av sin behandling av aspektpersepsjon sier Wittgenstein at betydningen av begrepet om aspektblindhet ligger i forbindelsen til noe han kaller "opplevelse av mening".<sup>2</sup> Ordene i språket, sier han, fremtrer som *fylt av sin betydning*. Men har han

1 Se f.eks. George Dickie, *An Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach* (New York: Oxford University Press, 1997), kap. 12; Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), kap.2–3; Ernst Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse* (Chicago: University of Chicago Press, 1963), kap. 4–5.

2 PU, s. 215–216. "PU" henviser til Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations* (Oxford: Blackwell, 1953). Oversettelsene er fra *Filosofiske undersøkelser* (Oslo: Pax, 1997), overs. Mikkel B. Tin. Ellers bruker jeg følgende forkortelser for Wittgensteins skrifter: "B1", "B2": *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*. Band 1. Band 2, Werkausgabe Band 7 (Frankfurt: Suhrkamp 1999/1984); "L1": *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*, Werkausgabe Band 7 (Frankfurt: Suhrkamp, 1999/1984); "Z": *Zettel*, Werkausgabe Band 8 (Frankfurt: Suhrkamp, 1999/1984); "FK": *Filosofi og kultur. Spredte bemerkninger* (Oslo: Cappelen 1995), overs. Knut Olav Amås.

ikke akkurat brukt del I til å vise at mening ligger i anvendelsen og nettopp ikke i psykologiske erfaringer? Det er for å oppløse denne tilsynelatende motsigelsen at han skiller mellom ords *primære* og *sekundære betydning*.<sup>3</sup> Han bemerker at han er tilbøyelig til å si at onsdagen er tykk og tirsdagen tynn. Men har ordene "tykk" og "tynn" her sin vanlige betydning? De har en annen anvendelse enn den vanlige, sier han, men man kan bare forklare deres betydning på den vanlige måten, og det er akkurat disse ordene, med deres vante, fortrolige betydning, han vil anvende. Slik overføring av ord med deres vanlige betydning til radikalt nye kontekster kaller han å bruke ord i "sekundær betydning". Den implisitte konklusjonen synes å være at man i "ordene er fylt av sin betydning" bruker "betydning" i sekundær betydning. Det er derfor ingen konflikt mellom dette og det at ords mening er deres anvendelse. Det er to ulike logiske nivå, og mening som anvendelse er primær (PU, s. 215a).

Dette begrepet om sekundær betydning har vært mye brukt for å belyse nettopp estetisk ekspressivitet.<sup>4</sup> Men løser vi egentlig noen problemer ved å beskrive vårt ekspressive vokabular som tilfeller av sekundær betydning i stedet for som metaforer? Ikke uten videre, for man kan spørre på nytt: Den gule "e", tykke onsdager og ord fylt av betydning – er ikke det nettopp metaforer? Wittgenstein benekter at det dreier seg om "overført betydning", for når han vil si at bokstaven "e" er gul, kan han bare uttrykke det han vil med ordet "gul" – det kan ikke sies annerledes (PU, s. 216g). På engelsk blir "overført betydning" til "metaphor", og man har derfor gjerne bare gjentatt Wittgensteins ord for å skille sekundær betydning fra metaforer. Stephen Mulhall sier for eksempel: "En sekundær betydning er ikke-metaforisk, fordi den, i motsetning til de fleste metaforer, ikke kan parafraseres."<sup>5</sup> Spørsmålet om metaforer kan parafraseres er imidlertid altfor kontroversielt til at vi kan la det bli med dette. Innen aristoteliske erstatningsteorier oppfattes riktignok metaforer som elliptiske similer med ekvivalente bokstavelige sammenligninger. Men i forrige århundre ble dette som kjent kritisert hyppig, og metaforer ble etter hvert forstått som en måte å si noe på som ikke kan sies annerledes. Spenningen (Richards) og samspillet (Black) mellom det som bokstavelig sies og det som metaforisk menes, forsvinner i en omskriving, og av den grunn er ikke metaforer reduserbare. Hvis vi vil unngå et rent ornamentalt syn på metaforen, kan vi derfor ikke bruke parafraserbarhet som kriterium for å skille sekundær betydning fra metaforer.<sup>6</sup>

Den essensielle forskjellen mellom sekundær betydning og

3 Det er verdt å merke seg at Wittgensteins diskusjon av sekundær betydning er innvevd i diskusjonen om vår tilbøyelighet til å snakke om mening som erfaring, som jo er sentralt i hele senfilosofien.

4 Se for eksempel Oswald Hanfling, "I Heard a Plaintive Melody", i A. Phillips Griffiths, red., *Wittgenstein: Centenary Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); Stephen Mulhall, "Expression", i D.E. Cooper, red., *A Companion to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1992); Ben Tilghman, *But is it art?* (Oxford: Blackwell, 1984), kap.7; Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), 150–166. Selv om jeg står i en viss gjeld til disse forfatterene, lider deres utlegninger etter mitt syn av manglende presisjon og utførlighet.

5 Mulhall, "Expression", 147 (min oversettelse). Jeg velger å overse at Mulhall sier "de fleste metaforer", fordi det ikke er mulig å se ut fra konteksten hva "de fleste" signaliserer. Nå er riktignok "overført betydning" og "metafor" løse og rommelige begreper, og det lar seg ikke avgjøre hvorvidt Wittgenstein faktisk identifiserte overført betydning med metaforer. (I L1, 69, sammenligner han sekundær betydning med "utvidet betydning").

6 David E. Cooper antyder at Wittgensteins måte å skille sekundær betydning fra overført betydning på, kan bety at han hadde et aristotelisk metaforsyn (David E. Cooper, *Metaphor* (Oxford: Blackwell, 1986), 14 og 120.

metaforer må vi derfor lete dypere etter. Min påstand, som blir sentral i den videre argumentasjonen, er at det avgjørende trekket er å se hvordan tilfeller av sekundær betydning er hva Wittgenstein kaller *ytringer* ("Äusserungen"). Når jeg sier "Onsdagen er tykk", er dette et verbalt uttrykk for en erfaring av hvordan onsdagen fremtrer for meg, hvordan jeg sanser den, dens smak, dens skikkelse. Og for å uttrykke dette inntrykket griper jeg spontant til ord som har sin primære anvendelse i en helt annen sammenheng. Likevel er det avgjørende for meg at jeg benytter disse ordene i den samme betydningen som den jeg er fortrolig med fra de primære kontekstene. Derfor er Wittgensteins term, "sekundær betydning", villedende. Den gir nemlig inntrykk av at også betydningen er en annen enn den vanlige, mens det egentlig bare er bruken som er annerledes. En mer passende benevnelse for slike ekspressive og sekundære anvendelser av ord i deres vante betydning, er derfor *sekundære ytringer*.

Når Wittgenstein forsøker å lokalisere visse utsagn i det logisk-grammatiske landskapet ved å kalle dem ytringer, skjer det på bakgrunn av en eksplisitt eller implisitt kontrast til *beskrivelser*. Hvilke grammatiske forhold viser denne distinksjonen til? Først og fremst at det ved ytringer foreligger et internt forhold mellom det verbale uttrykket og det som uttrykkes. Når man gråtkvalt presser frem "Jeg har det så vondt!", er dette en del av hva det er å ha det vondt, en del av den logiske grammatikken for "smerte", og ikke en ekstern beskrivelse av en uavhengig ting eller faktum.<sup>7</sup> Ved sekundære ytringer blir denne interne forbindelsen så intim at den nærmest slår om i identitet: Å se onsdagen som tykk er simpelthen bare å være tilbøyelig til å si "Onsdagen er tykk". Mer er det ikke. Men denne nakne tilbøyeligheten er likevel rik på viktige konsekvenser.

Vi er nå i posisjon til å gripe kjernen av sannhet i forsøket på å skille metaforer fra sekundær betydning ved hjelp av parafraserbarhet. Den kan vi få frem ved å spørre: Hvor kommer ideen om at metaforer kan skrives om fra? *Hva* er det som har blitt kalt "parafrase"? I tilfellet med "Juliet is the sun" kan vi nevne analogier mellom Julie og sola: Uten dem ville alt vært mørkt, alt dreier rundt dem etc. Altså kan i hvert fall det gjøres. Men i hvilke situasjoner tjener dette en hensikt? Jo, når noen ikke *forstår* en metafor, og vi vil *forklare* den. En slik forklaring er ikke en omskriving, ikke en måte å si hva metaforen sier med andre ord, men en måte å vise hva metaforen sier for å få den andre til å se det. Denne overgangen fra parafrase til forklaring er viktig. Sekundære ytringer lar seg nemlig ikke forklare på denne måten.

7 At uttrykket er et logisk kriterium for den indre tilstanden, betyr her at man må vite hvilken adferd som tyder på smerte for å kunne sies å ha forståelse for begrepet smerte (poenget er altså hermeneutisk, ikke ontologisk).

Hvis du, som Peter Kivy<sup>8</sup>, ikke er tilbøyelig til å si at onsdagen er tykk og tirsdagen tynn, hvordan kan jeg få deg til å forstå hva det betyr? Så godt som ingenting. Jeg kan si at onsdagen sitter i midten og breier seg, eller at onsdagen er Helan og tirsdagen Halvan. Hvis vi er heldige, kan en av disse parafrasene, for dette er virkelig en annen måte å si det samme på, få deg til å fornemme det jeg gjør. Men da er det mer å ligne med et lykkelig sammentreff enn en forklaring, for du kan ikke forstå "forklaringen" uten å forstå det som forklares.

Ytringer generelt, og sekundære ytringer spesielt, preges av en karakteristisk form for *grunnløshet* som umuliggjør forklaring. Det er rett og slett ikke noe ved onsdagen som får meg til å kalle den "tykk". Utsagnet er ikke basert på noe ved onsdagen, verken ordet eller dagen, og derfor kan det heller ikke begrunnes (L1, §65). Følgelig kan det heller ikke ligge analogier eller likheter til grunn for ytringen. Selv om en metafor kanskje ikke er en type beskrivelse, og derfor kanskje ikke kan være sann eller riktig, er den likevel ikke grunnløs i samme forstand. Den er basert på analogier som igjen er motivert av trekk ved det som metaforen er om. Hvis de involverte elementene endrer seg i tilstrekkelig grad, er ikke metaforen lenger treffende. En viss evne til å forklare metaforen ut fra de trekkene ved virkeligheten som den er basert på, er derfor et kriterium på forståelse av den. For hvis du ikke ser analogiene, ser du heller ikke metaforens poeng. Sekundære ytringer derimot, mangler enhver grunn som en forklaring kan gripe fatt i. Metaforens interne forbindelse mellom forklaring og forståelse står i kontrast til den sekundære ytringens interne forbindelse mellom forståelse og tilbøyelighet.<sup>9</sup>

Siden sekundære ytringer ikke er påstander *om* noe, kan de heller ikke være sanne i den forstand at de korresponderer med et saksforhold. I likhet med førstepersons psykologiske utsagn er sekundære ytringer sanne når de er sannferdige. Jeg snakker sant når jeg er ærlig, dvs. når jeg virkelig er tilbøyelig til å si det jeg sier. Følgelig kan forståelse av sekundære ytringer heller ikke være å gripe utsagnets "truth-conditions" (eller andre typer betingelser for den saks skyld), for slike betingelser finnes ikke. Hva er da kriteriet på at man forstår en slik ytring? Ikke noe annet enn at man gjenkjenner ytringen som en man kunne vært tilbøyelig til å komme med selv. Og i så fall, er vi også "enige". En slik grammatisk formasjon betyr kanskje at sekundære ytringer ikke er underlagt noen form for rasjonalitet. Men det medfører likevel ikke vilkårlighet, for jeg kontrollerer ikke mine tilbøyeligheter. Jeg bestemmer ikke selv hva som skal virke slående på meg. Min

8 Peter Kivy, "Secondary Senses and Aesthetic Concepts: A Reply to Professor Tilghman", *Philosophical Investigations*, 4:1 (1981), 35–40.

9 Om analogier kan forklare årsaken til sekundære ytringer, er en helt annen diskusjon (se note 18).

eventuelle forståelse av en sekundær ytring vokser ut av et sjikt av min identitet som går dypere enn det jeg kan styre. Hvem jeg er, setter grenser for min forståelse, og dermed også for overensstemmelse med andre. Jeg kan ta avstand fra det du sier fordi det ikke "sier meg noe" – vi er forskjellige. Motsatt gir jeg ikke min tilslutning til "e er gul" ved å undersøke bokstaven "e" for å finne ut om det er et faktum at den er gul, men ved at ytringen *treffer* meg. "e er gul" kjennes riktig, "e er blå" skurrer, på samme måte som det føles galt å folde hendene med høyre tommelfinger øverst i stedet for venstre. Det er ikke fakta som bekrefter det du sier, men min tilbøyelighet som bekrefter din. Vår forståelse hviler ikke her på noe dypere, men er så å si sin egen grunn.

Derfor er denne overensstemmelsen så sårbar. Jeg kan for eksempel late som om jeg forstår hva du mener, og sannsynligvis vil jeg komme unna med det. Forståelse av metaforer kan også simuleres, men da kan forståelsen testes. Hvis du blir taus når jeg spør deg hva metaforen betyr, tyder det på at du ikke forstår. Da kan du redde deg ved å utgi metaforen for å være en sekundær ytring og slik søke tilflukt i det uutgrunnelige. En slik flukt kan også være falsk. Men her lar ikke falskheten seg avsløre, for tilbøyeligheter lar seg ikke teste på samme måte som grep om analogier. Ytringens hulhet kan bare vise seg i dens fine nyanser; en liten nøling eller et blick som ikke stemmer med resten av ansiktet. Slike nyanser kan man bare se eller ane i en partikulær situasjon, ikke påpeke og bruke som ledd i et argument.

Muligheten for å forklare metaforer er kilen som vi får slått inn mellom det bokstavelige og det metaforiske: "Julie er sola" er *bokstavelig talt* falsk eller absurd, men *tatt metaforisk* betyr det at Julie, i likhet med sola, er det som alt dreier rundt etc. Hvis du derimot spør hva jeg mener med å si at onsdagen er tykk, kan jeg bare forklare det på den vanlige måten, ved å peke på tykke mennesker, tykke bøker eller tykke pølser. "Men hvordan kan du mene dette? Du må mene noe annet med 'tykk', ellers er det absurd. Hva mener du *egentlig*?" Jeg kan ikke svare. Den manglende evnen til å svare blottlegger ikke tomheten i min opprinnelige tilbøyelighet, men avdekker en (forståelig) forvirring hos den som spør. Spørsmålet søker å finne meningen til ytringen i noe som går ut over det bokstavelige. Det søker å fortrenge det absurde gjennom å finne en annen måte å ta utsagnet på, slik man gjør i møtet med metaforer. Men i motsetning til med metaforer finnes det ikke to måter å ta et sekundært uttrykk på (L1, §79). Siden jeg ikke kan forklare det på noen annen måte enn den primære, får vi ikke skilt ut en "bokstavelig" betydning som er absurd eller

falsk, og en "metaforisk" betydning som gir mening og er "sann". Den eneste måten vi kan ta det på, er absurd, i den forstand at den bryter med grammatiske regler. Likevel mener jeg akkurat det jeg sier (L1, §78). "Kall det en drøm. Det endrer ingenting" (PU, s. 216b). For tilbøyeligheten står fast (PU, s. 216c).

Alt dette synes å gjøre det til et mysterium hvordan sekundære ytringer i det hele tatt kan gi mening. Og i en forstand er det et mysterium. I det partikulære tilfellet har nemlig forståelsen av en sekundær ytring ingen annen grunn enn at den treffer oss og gir mening. Men i generell forstand er denne forståelsen grunnlagt i en felles fortrolighet med språket. En som ikke har "assimilert" den primære grammatikken, *kan* ikke anvende ord sekundært. Da ville vi regnet det som nonsense og bare nonsense. Hvis et barn som så vidt har begynt å snakke begynner å gråte når far hogger ned et tre, fordi "det gjør vondt for treet", må far forklare at treet ikke kjenner noen ting etc. Han forklarer da barnet begrepenes anvendelse gjennom en grammatisk regel. Men når vi snakker om at tre ser fortvilt ut, er det noe annet. Også vi bryter reglene for bruken av "tre" og "fortvilt", men det vi sier forutsetter fortrolighet med den grammatikken som det går ut over. Vi vet at trær ikke har øyne og følelser, men det er likevel akkurat slik det kan fremtre for oss. I denne forstand bryter den sekundære ytringen med den primære grammatikken samtidig som den er avhengig av den. Likevel makter den å kommunisere nettopp fordi vi har en felles grunn: fortrolighet med språket og den partikulære situasjonen vi deler. Den felles grunn som den sekundære ytringen både hviler på og går ut over, muliggjør forståelse, om enn den ikke garanterer den. Slik dannes det sekundære ved en midlertidig "Aufhebung" av det primære.

Vi har sagt at metaforer kan forklares, og at dette skiller dem fra sekundære ytringer. Men hva hvis vi i forklaringen av en metafor støter på sekundære ytringer? Utsagnene som vi forklarer "Julie er sola" gjennom, "Alt kretser rundt Julie" og "Julie gir lys og varme", kan for eksempel fungere som sekundære ytringer. Ut av dette trekker Ben Tilghman den konklusjon at "Julie er sola", i likhet med mange andre metaforer, egentlig er sekundære anvendelser.<sup>10</sup> Denne merkelige manøveren blir Tilghman ledet til fordi han ikke går bort fra parafraserbarhet som kriterium for å skille metaforer fra sekundær betydning. Kun parafrasebegreps atmosfære av reduksjon, av å si hva noe egentlig betyr, kan villed oss til slutte fra at analogiene som en metafor er basert på er sekundære betydninger, til at metaforen selv er en sekundær betydning. Men selv om det kan være mulig å *forklare* en metafor

10 Tilghman, *But is it art?*, 164.

gjennom sekundære ytringer, så medfører ikke det at metaforen egentlig *er* en sekundær ytring. Forklaring impliserer ikke reduksjon, men er et hjelpemiddel vi tyr til i konkrete situasjoner for å få den andre til å selv forstå metaforen.<sup>11</sup> I motsetning til 'parafraze' får derfor 'forklaring' de partikulære omstendighetene som utsagnet blir sagt i, frem i lyset.

Til nå har vi gitt inntrykk av at ulike utsagn lar seg sortere i enten metaforkategorien eller kategorien for sekundære anvendelser. Men det avgjørende kriteriet ligger ikke i utsagnet som sådan, men i situasjonen som ordene anvendes i. Begrepet om sekundære ytringer henviser nemlig først og fremst til at vi *i visse situasjoner* står i et bestemt *forhold til ordene* vi bruker. I følge Stephen Mulhall viser sekundær betydning til vårt generelle forhold til språket, nærmere bestemt at språket blir en del av oss.<sup>12</sup> Etter mitt syn fanger begrepet heller inn vårt *spesielle* forhold til ordene i enkelte situasjoner, nemlig at språket får makt over oss. Jeg føler meg tvunget til å bruke ord fra en type kontekst til å uttrykke meg i en helt annen, uten at jeg vet hvorfor. Begrepet om sekundære ytringer fremhever altså ikke en alternativ billedlighet i opposisjon til den metaforiske, for det billedlige kan være fraværende, men har som fokus det aspektet av uutgrunnelighet som med ett kan presse seg på oss.

Fra tilhøreren sitt synspunkt betyr det at et og samme utsagn kan fortolkes både som en metafor og en sekundær ytring. Dette er særlig aktuelt i litterære kontekster hvor "taleren" ikke styrer fortolkningen ved gester, forklaringer etc. Å fortolke noe som en sekundær ytring karakteriseres da av at jeg regner eventuelle analogier som irrelevante. Det det dreier seg om her, er "bare" å la seg treffe av det. Dette gjelder et tilfelle som Stanley Cavell vurderer, selv om han ikke regner det som en sekundær betydning, nemlig Hart Cranes "The mind is brushed by sparrow wings". Her er parafrase og forklaring "out of the question", sier Cavell.<sup>13</sup> Men heller ikke her er det umulig at noen kommer opp med en forklaring gjennom analogier. Likheter kan alltid spores opp, til og med mellom to vilkårlig valgte objekter. Dette er sannheten i prinsippet om at alt ligner alt, og at enhver sammenligning derfor er triviell sann, slik vi finner det hos Donald Davidson.<sup>14</sup> Men det betyr ikke at likheter kan finnes, blir funnet eller regnes som relevante eller meningsfulle i enhver konkret situasjon. Og i situasjoner hvor vi uttrykker oss "sekundært", er det snarere fraværet av tilbøyelighet til forklaring som er kriterium på forståelse. Du kan naturligvis svare at analogier er poenget også her, og at min manglende evne til å forklare avdekker manglende forstå-

11 Selv bokstavelige utsagn kan forklares gjennom sekundære ytringer, for eksempel for å få frem uttrykkets presise nyanse, uten at det betyr at de egentlig er sekundære uttrykk.

12 Stephen Mulhall, *On Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects* (London: Routledge, 1993), kap. 2.

13 Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?* (New York: Schribner, 1969), 81.

14 Donald Davidson, "What Metaphors Mean", i Sheldon Sacks, red., *On Metaphor* (Chicago: University of Chicago Press, 1978).



else. Da har vi ikke en uavhengig standard å henvise til. Jeg kan ikke tvinge deg til å lese på en bestemt måte. Men det beviser ikke at utsagnet "egentlig" er metaforisk, men at det også kan fortolkes som en metafor.

I en viss situasjon kan jeg si "Han er en ulv" og forklare det med at han er slø, ensom, kynisk etc. Ordene ble brukt metaforisk. Men en annen gang kan vi ha med noe helt annet å gjøre. Jeg bruker de samme ordene. Du spør "Du mener at han er slø, ensom ... etc.?" Men så: "Nei, det er ikke det jeg mener. Jeg vet ikke hva det er. Det er noe ulveaktig over ham." Ordene ble brukt som en sekundær ytring. Et nødvendig, men uforklarlig uttrykk for et inntrykk. Vi finner et lignende tilfelle i Henrik Ibsens *Gjengangere*. Her kan vi som fortolkere si at gjengangermetaforen benyttes for å få frem hvordan dagens ulykker er frukt av fortidige misgjerninger etc. Men kanskje det ikke fungerer som en metafor for dramaets deltagere. Når ordet benyttes første gang, av fru Alving mot slutten av akt 1, er det som et utbrudd, en spontan reaksjon. Og når fru Alving senere skal forklare Pastor Manders hva hun mener når hun sier at det er noe "gjengangeraktig" ved tilværelsen, kan hun ikke gi noe annet enn ytterligere anelser, gester og antydninger. Dette eksempelet viser også den spesielle innstillingen til det vi sier: Ordene melder seg, de *kommer* (legg merke til Wittgensteins henvisninger til hva han er "tilbøyelig" til å si). Metaforer kan "falle en inn" på samme måte, men de kan også være planlagte. En sekundær ytring derimot, kan ikke planlegges, både fordi den ikke kan motiveres av overveielser og fordi det er en spontan ytring. Språket får så å si egenvilje. Det utvikler seg og trekker nye forbindelser på egen hånd. At språket blir en del av oss, kan derfor også bety at det tar makten over oss. Derfor kan jeg ikke gi grunner for det jeg sa, for det var ikke noe jeg *valgte* å si.

## 2. Verkets ansikt

Nettopp vår tale om estetisk ekspressivitet er et eksempel på hvordan de samme ordene kan fungere både som sekundære ytringer og som noe i slekt med metaforer. Et eksempel på sistnevnte er når jeg med "Musikken er trist" vil fremheve analogier mellom musikkens form og en følelse eller det menneskelige uttrykket for den i adferd, gester og stemme. I slike tilfeller kan jeg forklare og begrunne utsagnet mitt med de analogier som utsagnet er basert på, og for å forstå utsagnet må en gripe disse analogiene. Både Malcolm Budd og Peter Kivy baserer sine analyser av musikkalsk ekspressivitet på slike analogier.<sup>15</sup> Mulhall og Tilghman

15 Malcolm Budd, *Values of Art* (London: Penguin Books, 1996), 135–142; Peter Kivy, *The Corded Shell*, (Princeton: Princeton University Press, 1980).

synes å mene at dette også er en sekundær bruk av "trist", men det tyder på manglende presisjon i begrepsutviklingen.<sup>16</sup> Det er riktig at "trist" brukt om mennesker er logisk primær i forhold til "trist" brukt om musikk, også ved slik "analogisk ekspressivitet". Men det er *ikke* riktig at man ikke kan forklare denne bruken på noen annen måte enn den primære, noe Kivy har vist til fulle.<sup>17</sup> Ved å legge vekten på den logiske prioriteten alene får man derfor vansker med å skille sekundær betydning fra metaforer. Og da ser man heller ikke den indre splittelsen i begrepet om estetisk ekspressivitet.

Analogisk ekspressivitet legger til grunn et begrep om emosjoner som ekspressive "mønstre", enten i adferd, stemme eller ansiktsuttrykk. Men det finnes en annen bruk av følelsesbegreper som vi nå kan se er sekundær. I denne anvendelsen er følelser noe som kommer til syne som et aspekt i et øyeblikk: "Med ett så jeg en tom tristhet i øynene hennes." Til denne sekundære bruken svarer det en annen type ekspressivitet. Erfaringen av slik *aspektuell ekspressivitet* uttrykker seg i sekundære ytringer. Dette skjer når musikken simpelthen bare treffer oss som trist, uten at spørsmålet om analogier dukker opp overhodet. De fleste av oss makter å høre tristheten i et stykke musikk uten å kunne peke på analogier.<sup>18</sup> Vi kan naturligvis også høre eller bli truffet av tristheten i verk som er "analogisk triste". Men vi kan også ha sluttet oss frem til den på basis av analogier som vi har funnet gjennom et studium av stykket. Ved "analogisk" ekspressivitet er det derfor verken tilstrekkelig eller nødvendig å bli truffet av uttrykket, mens en slik spontan reaksjon både er tilstrekkelig og nødvendig ved "aspektuell" ekspressivitet. Den sekundære ytringen er her et uttrykk for en aspekterfaring som driver oss til å bruke ord som har sin primære bruk annetsteds. En slik umiddelbarhet betyr at vår innstilling til musikken er analog med vår innstilling til mennesker. Men det betyr ikke at musikken og menneskene er analoge.<sup>19</sup>

Kivy mener det er villedende å parallellføre "Musikken er sorgtung" med "Onsdagen er tykk" fordi sistnevnte er altfor idiosynkratisk.<sup>20</sup> Etter mitt syn betyr likevel ikke det at Wittgensteins begrep om sekundær betydning er irrelevant for ekspressivitet, men at det finnes ulike typer sekundære ytringer. Enhver sekundær ytring overskrider den primære grammatikken som de forutsetter fortrolighet med. Men i motsetning til Wittgensteins "idiosynkratiske" eksempler karakteriseres noen sekundære ytringer av at det også danner seg en ny praksis rundt dem, en *sekundær praksis*. Den vanlige formen for estetisk ekspressivitet, uttrykt i

16 Tilghman, *But is it art?*, 177–178 (det må legges til at Tilghman er noe uklar på dette punktet); Mulhall, "Expression", 147–148.

17 Kivy, *The Corded Shell*, er full av eksempler på slike analogier.

18 Budd innser dette, men for å holde på sin generelle teori om at det å høre musikk som trist er høre likheter mellom musikken og tristheten, så må han postulere noen "ubevisste" likheter som kan oppdages vitenskapelig (*Values of Art*, 137 og 142) Dette virker som en lei sammenblanding av årsak og grunn. Det kan være at slike likheter kan gis i en vitenskapelig teori, men det gjør dem ikke til en del av vår grammatikk.

19 En tredje form for estetisk ekspressivitet kunne være paradigmatisk uttrykk, dvs. de tilfellene som vi lærer å anvende følelsesord på kunst ut fra. Dette er de eksemplarene som alle regner som selvfølgelig. Her trenger man verken høre likheter eller la seg treffe av verkets uttrykk: Musikkstykket bare er "lystig". Hvis du ikke vet det, vet du ikke hva "lystig" i forbindelse med musikk betyr.

20 Kivy, "Secondary Senses and Aesthetic Concepts: A Reply to Professor Tilghman".

dommer som "Musikken er trist", er nettopp en slik praksis.

Med begrepet om sekundær praksis vil jeg fremheve hvordan det dreier seg om *etablerte* og *omfattende* språkspill. De partikulære trekkene kan riktignok skape uenighet og forvirring, men språkspillet som helhet er så integrert i våre liv at vi sjelden undres over dets eksistens og mulighet. Hvis et stykke slår deg med et uttrykk av fortvilt angst, og jeg ikke forstår hvorfor, krever jeg ikke en begrunnelse for overføringen av "fortvilt angst" fra den menneskelige sfære til den musikalske. Ingen forventer en slik begrunnelse. Den praksisen som dannes rundt slike overføringer, er så veletablert at den normalt ikke stilles spørsmål ved. Det er ikke selve sammenstillingen av "musikk" og "angst" som forundrer meg. Det jeg ikke begriper, er hvordan du kan høre det i *dette* stykket. For å få meg til å høre det kan du si: "Kan du ikke forfølge den forknytte spenningen som ikke får noen utløsning, men som liksom gjemmer et taust skrik?". Dette viser hvordan sekundære ytringer som inngår i en praksis *ikke står alene*. En sekundær praksis konstitueres av at et helt sett med begreper transponeres til en radikalt ny sammenheng.<sup>21</sup> Begrepene som blir overført, kan bevare sine forbindelser og innbyrdes forhold på samme måte som ved transponering av et musikkstykke til en annen toneart. Den fortvilte angsten går fortsatt sammen med spenning, skrik etc. Slik utgjør den sekundære grammatikken en *speiling* av den primære (B1, §1055).<sup>22</sup> Begrepene i forklaringen over anvendes derfor ikke som begrunnende sammenligninger mellom musikken og noe utenfor den. Forklaringene er i prinsippet av samme art som "Onsdagen sitter i midten og breier seg", for de holder seg innenfor den sekundære kretsen og forutsetter forståelse av transponeringen. I praksis er de likevel vektigere siden kretsen utvides, noe som gir deg et større repertoar i forsøket på å få meg til å høre det samme. Men forklaringene forblir av intern karakter. Selve overføringen som danner språkspillet, verken kan eller blir forklart. For den er uten grunn. De sekundære praksisene innebærer altså ikke taushet, men i sitt hjerte er de likevel uutgrunnelige.

Men en sekundær praksis er fortsatt sekundær. Den har ikke løsrevet seg fra sitt opphav og blitt til en selvstendig praksis. For å bli truffet av kunstverkets fysiognomi må en være fortrolig med menneskers fysiognomi. Det er en levende forbindelse mellom verket og menneskene som ikke kan ekspliseres som et sett analogier, men som består i at verket slår oss på en måte som bare kan uttrykkes i et ekspressivt vokabular. Hvis denne navlestrengen ble kuttet, ville estetisk ekspressivitet blitt et autonomt

21 Tilghman antyder dette poenget, men utdyper det dessverre ikke (*But is it art?*, 166–167).

22 I tillegg overføres emosjonens karakteristiske bilder; depresjonens mørke, sinnets flammer etc. (Z, 489).

språkspill. Men et helt annet spill enn vårt. Derfor er Dickies teori om at vi bruker ordet "trist" for den objektive egenskapen ved musikken som vi vil påpeke simpelthen fordi vi mangler et eget ord for egenskapen, en teori for en annen grammatikk enn vår.<sup>23</sup> For hvis så var tilfellet, kunne vi i prinsippet brukt "glad" eller "kuboa" for den egenskapen ved musikken som vi nå kaller "trist". Sammenlignet med dette virker absurditeten i å si at onsdagen er tykk heller beskjeden.

Ytringene som inngår i en "sekundær praksis", er preget av å være del av et veletablert språkspill som vi kan innøves i. I slike praksiser er det ikke det individuelle trekk som er uforklarlig, men overføringen som konstituerer språkspillet som helhet. Men det finnes en annen type sekundær ytring hvor det ikke lar seg etablere en distinksjon mellom den partikulære ytringen og overføringen, mellom individuelle trekk og språkspillet. Da utføres overføringen først i og med den partikulære ytringen, som dermed står alene og sårbar i sin uutgrunnelighet. For selv om enhver sekundær ytring forutsetter fortrolighet med den primære grammatikken, så er ikke alle del av en praksis. Noen sekundære ytringer forblir enkeltstående hendelser, isolerte sprang ut over den primære grammatikkens grenser som det ikke avleirer seg en praksis rundt.

Slike *sekundære sprang* finner vi også igjen i våre estetiske beskrivelser. Dette fører oss på sporet av en videre betydning av estetisk "uttrykk", hva man kan kalle et verks *uutgrunnelige ansikt*: "Bruckners musikk har ikke noe av Nestroys, Grillparzers, Haydns osv. lange og smale (nordiske?) ansikt, men har helt og holdent et rundt, fyldig (alpint?) ansikt av en enda renere type enn Schuberts" (FK, s. 43–44). Wittgensteins beskrivelse eksplisierer her det som gjelder alle kunstverk, i det minste dem vi har et fortrolig forhold til: De har en fysiognomi som bare kan nås gjennom denne typen sekundære ytringer. En slik fysiognomi kunne også kalles verkets *atmosfære*, noe som blir eksplisitt i en beskrivelse hos Thomas Mann: "Nå og da kom han tilbake til kvartetten og dens tredje sats, dens fremmede luft, dens månelandskap."<sup>24</sup> Eller i Nietzsches beskrivelse av Goethes verk som "marmoraktig" og "oktober-høstlig". Man kunne også kalle dette et verks *karakter*. For i følge Nietzsche fanget dette inn det karakteristiske for Goethe, det "Goethiske", i likhet med hvordan en gest kan være karakteristisk for noen uten at vi kan utdype det på noen annen måte enn med en korresponderende gest i et annet medium.

Vi befinner oss nå i hjertet av det sekundære. Her er det vi møter *det nye*, det som enda ikke er innlemmet i det gramma-

<sup>23</sup> Dickie, *An Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, kap. 12.

<sup>24</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Den Norske Bokklubben, 1994), 181 (overs. Dag Østerberg).

tiske landskapet, og som derfor representerer en utfordring for vår forståelse når vi treffer på det. Slike sprang kan man ikke lære å foreta eller forstå, noe som skiller dem fra sekundære ytringer som inngår i en praksis. Å tilegne seg en sekundær praksis forutsetter også overensstemmelse i reaksjoner, men der kan man bli ledet av eksempler til etterfølgelse. Slike eksempler kan ikke etableres ved sekundære sprang, for det finnes ikke noe allment, en praksis eller en grammatisk regel, som de kan være eksempler på. Målt mot den primære grammatikken er det absurd å snakke om kunstverks alpine ansikt, et musikkstykkets månelandskap eller litterære verks marmoraktige, oktober-høstlige atmosfære. Ved slik å balansere på grensen for det meningsfulle er denne formen for estetisk ekspressivitet innskrevet i en videre horisont av det ekspressive som indirekte er med på å gi estetiske uttrykk deres betydning. Denne horisonten er også av direkte betydning for en bestemt kunstart, poesien, og etter Wittgensteins oppfatning, for filosofien.

"Alt er et spill", kan jeg utbryte med tanke på tilværelsen generelt, og jeg mener det ikke metaforisk. Jeg vet at det er meningsløst, for begrepet "spill" gir bare mening kontrastert med noe som ikke er spill. "Jeg ble med ett så takknemlig for at jeg er til" kan uttrykke en dyp følelse, men er logisk sett nonsense, for man kan ikke tenke seg at man ikke er til. Likevel er "spill" og "takknemlig" de fullkomment riktige ordene (L1, §75). Wittgenstein diskuterer en tilbøyelighet til å si: "Det er som om alt er uvirkelig." En lignende opplevelse kan uttrykkes med: "Jeg følte det som om jeg var på film." I disse tilfellene overfører man ikke begreper fra det indre for å uttrykke hvordan noe ytre fremtrer for oss, men man henter typisk begreper fra det ytre for å uttrykke det indre. Likevel ender begge disse bevegelsene opp i det samme feltet, nemlig i uttrykkets karakteristiske enhet av det indre og det ytre.

Denne siste typen sekundære ytringer spiller en vesentlig rolle i hvordan det mest private og personlige uttrykkes og konstitueres. Men det dreier seg ikke her om vanlige følelser. Kanskje man kunne sagt: Slike ytringer uttrykker ens *livsfølelse*. Hvis det er noe som treffer oss i disse tilfellene, så er det selve livet, selve den partikulære situasjonen:

Ho svara ikkje, men vende deg ryggen – og gjekk.  
Og vinden og skyene, ja endåtil havet vende deg  
myrknande ryggen; steinane i strandi dukka,  
kvart strå, kvar bylgje jaga  
*imot ei onnor strand.*<sup>25</sup>

25 Olav H. Hauge, "På Havstrandi", i *Dikt i samling* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1994), 155.

Slike "sekundære erfaringer" er fornemmelser der det ikke er noe bestemt i situasjonen som sier oss noe, men fysiognomien til situasjonen som helhet. Verden viser oss et ansikt, et ansikt hvis uttrykk vi kan ane eller bli slått av, men som ikke lar seg beskrive. Sekundære anvendelser er ikke bare av ekspressiv karakter selv, i kraft å være ytringer, men gripes typisk til i møtet med noe som taler til oss. Eksemplet som fikk Wittgenstein til å innføre sekundær betydning, "Ordene er fylt av deres betydning", er nettopp en ytring for hvordan ordene fremtrer som ansikter eller gester. Selv de noe aparte tilfellene med den gule "e" og den tykke onsdag kan man se i forlengelse av ekspressiv persepsjon: Man ser "e" og "onsdag" som figurer, som kropper. Man kan si at vi her har en antropomorfi som går dypere og er mindre rasjonell enn den metaforiske. En ikke-begrepslig affinitet til tingene, som Adorno ville sagt.

Flere av de sekundære erfaringene som jeg har sett på, er *anelser*: Vi fornemmer noe gjenganger-aktig, film-aktig eller spill-aktig. Kants beskrivelse av anelsen er her treffende, kanskje for sekundære sprang overhodet; "... en anelse om det oversanselige ... en mystisk takt og saltomortale hinsides begreper inn i det utenkelige".<sup>26</sup> Hvis slike anelser "objektiveres", blir de til varsler eller budskap. Vi kan si om en tilfeldig hendelse at "det var som om noen forsøkte å si noe til meg". Eller: "Jeg følte at noen så på meg, selv om jeg visste at det ikke var noen der." Hugo von Hofmannsthal sier om et par svaner: "Sett med (poesiens) øyne er dyrene de egentlige hieroglyfer; de er de levende, hemmelighetsfulle sifre som Gud har skrevet utsigelige ting i verden med."<sup>27</sup> Men sekundære erfaringer begrenser seg ikke til anelser, varsler og budskap. De kan også slå inn og overvelde oss. Å føle seg "i ett med alt" kan være en oppslukende erfaring. Følelsen av at hele ens liv er "på liksom" kan gripe en i ens innerste. Slike erfaringer kan forandre en som menneske. Vi kan føle at de avdekker dype sannheter. Det sekundære og idiosynkratiske blir her det primære og personlige.

Det sekundære sprangets unike karakter betyr også at det ikke er en del av et større felt hvor vi kan hente interne forklaringer fra. Det som redder spranget fra det meningsløse, er de andres spontane overensstemmelse mot en bakgrunn av et felles språk som vi har tilegnet oss. Men spontanitet kan aldri tvinges frem. Det er derfor en fare for at min ytring ikke treffer noen overhodet, og da sier jeg ikke bare noe som andre ikke forstår, men noe absurd. Jeg blir stående igjen alene med min ytring. Dette slår tilbake på meg selv. Jeg kan miste tillit til min sans for betydning,

26 Immanuel Kant, "Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie", i *Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie* (Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1975), 103 (min overs.).

27 Hugo von Hofmannsthal, "Das Gespräch über Gedichte", i *Prosa II* (Frankfurt: Fischer, 1959), 87 (min overs.).

bli mistenksom til mitt eget språk. Det som var fylt av mening, visner hen. Kanskje det virkelig var absurd? Har jeg så å si innbilt meg mening? Likevel er jeg ikke helt fortlapt. Jeg kan fortelle historien som spinner seg rundt situasjonen, og som gir den dens særegne karakter. Kanskje kan jeg karakterisere situasjonen på en slik måte at du makter å sette deg i mitt sted. Og da finner du deg kanskje i min tilbøyelighet, aksepterer ytringen som det eneste mulige uttrykket for akkurat den erfaringen i akkurat den situasjonen. Jeg vet ikke om dette kan kalles "forklaring". Det er heller en slags iscenesettelse hvor vi i forestillingen gjenopplever noe sammen. Et kjennetegn på vennskap er at en finner hverandre i sekundære sprang som uttrykk for erfaringer. Gjenfortellingen kan avdekke vennskap. Hvis du gjør ytringen til din egen, hvis du innser at du ville vært tilbøyelig til å si det samme, opphever vi de grammatiske tyngdelover og skaper et rom av mening utenfor grammatikkens grenser.

Disse sekundære erfaringene er språklige både i den forstand at de forutsetter fortrolighet med språkets logiske grammatikk og i den forstand at de bare kan uttrykkes i språk. Ytringen er her det *eneste* kriteriet på erfaringen. Hvilken erfaring jeg har, kan bare uttrykkes med akkurat disse ordene. Men samtidig har vi en tilbøyelighet til å si at det vi erfarer *ikke* lar seg fange i ord. Ordene, det eneste som gir følelsen dens identitet, strekker ikke til, men kan bare gestikulere i erfaringens retning. Vi kan gå til den tidlige Wittgenstein for å få, ikke en oppløsning av dette paradokset, for paradokset er ikke eliminerbart, men en klarere formulering av det. De sekundære sprang som vi uttrykker sekundære erfaringer med, er meningsløse, men de viser i språket til det som ikke kan sies i språket, *det mørke alfabetet*.<sup>28</sup>

Forbindelsen mellom den tidlige Wittgenstein og det begrepet om sekundære sprang som jeg har utviklet her, blir tydelig i hans "A Lecture on Ethics", holdt i 1929, omtrent halvveis mellom *Tractatus* og *Philosophische Untersuchungen*.<sup>29</sup> Her skiller han mellom to ulike bruksmåter av normative begreper som "riktig", "viktig" og "verdiful". De kan enten brukes relativt, dvs. i forhold til et mål eller en standard, eller de kan brukes absolutt. Absolutt riktig betyr riktig overhodet, uten forhold til noe mål. Slike distinksjoner er velkjente innen etikk og minner om Kants skille mellom hypotetiske og kategoriske dommer. Wittgensteins særpreg viser seg først i hans syn på absolutte dommer. Språket, sier han, gjør alt det rører ved om til fakta. Siden relative verdidommer beskriver slike fakta, kan de uttrykkes i påstander. Men absolutte dommer beskriver ikke fakta. Forsøket på å gi dem

28 Hans Børli, "Ingenting", i *Samlede dikt* (Oslo: Aschehoug, 1995), 207.

29 Ludwig Wittgenstein, "A Lecture on Ethics", i James C. Klagge og Alfred Nordmann, red., *Ludwig Wittgenstein: Philosophical Occasions, 1912–1951* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1993), 36–44.

form av språklige påstander får dem til å fremstå som fakta, noe som resulterer i nonsense. Det gir ikke mening å snakke om "riktig" hvis vi ikke har noen standard eller formål å vurdere hva som er riktig ut fra. Cora Diamond, som så denne forbindelsen mellom "A Lecture on Ethics" og sekundær betydning, hevder at slike absolutte dommer benytter "riktig" i sekundær betydning: Jeg flytter ordet fra en kontekst til en helt annen, på en måte som bryter med grammatiske regler.<sup>30</sup> Dette bruddet resulterer i absurditeter, men er likevel den eneste måten jeg kan uttrykke det jeg vil på. Og ingen forklaring er passende, for eksempel at det implisitt skulle dreie seg om en relativ dom, relativ til mine eller samfunnets formål. Slik kan absolutte verdidommer sammenlignes med sekundære ytringer, nærmere bestemt med det jeg har kalt "sekundære praksiser".

Den forbindelsen som Diamond bemerket, er viktig. Men mer renskårede sekundære ytringer, dvs. sekundære *sprang*, får vi eksempler på når Wittgenstein skal belyse absolutte dommer med visse erfaringer. Han nevner da erfaringer som uttrykkes med ord som "Hvor merkelig at noe i det hele tatt eksisterer" eller "Jeg er trygg, ingenting kan skade meg, uansett hva som skjer". Begge disse ytringene, sier han, er regelrett meningsløse: Undring over noe forutsetter at vi kan forestille oss at det ikke eksisterer. "Trygghet" får bare tak når det er noe vi er trygg på eller for. Forbindelsen til sekundær betydning kommer frem i det som så følger, for her er hans argumentasjon den samme som i PU. Han sier nemlig at slike uttrykk virker å være bare similer, analogier eller allegorier, men at dette inntrykket bedrar. Enhver simile må nemlig være en simile for *noe*, men det finnes ikke noe "noe", et faktum, bak slike uttrykk. De involverer ikke analogier, men er rent ut absurde. Alt vi kan si om etikk, estetikk og religion, sier Wittgenstein, *må* forbli meningsløst. Vi kan ikke si det vi vil si. Enhver påstand kan bare uttrykke et faktum, og det er nettopp det vi vil unngå. Derfor vil ethvert forsøk på omskriving til noe som gir mening, dvs. til fakta, uunngåelig forvrengte mine tilbøyeligheter, fordi de gir min etiske dom form av en påstand om et faktum og dermed fjerner absurditeten. Våre sekundære eller absolutte ytringer er ikke bare nonsense fordi vi ikke har funnet noen bedre beskrivelse. De *må* være nonsense: "For all I wanted to do with them was just to go beyond the world and that is to say beyond significant language."<sup>31</sup> Tilbøyeligheten til å løpe storm mot språkets grenser viser at det finnes noe mer enn fakta, noe utenfor verden.

Vi behøver ikke gå like langt som Wittgenstein. Nærmere be-

30 Cora Diamond, "Secondary Sense", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1966/67, 189–209.

31 Wittgenstein, "A Lecture on Ethics", 44.



stemt trenger vi ikke si at språket bare kan beskrive fakta. For på samme måte som dette uniformerer det meningsfulle, uniformerer det det absurde. Alle typer nonsense får i dette perspektivet den samme funksjon. Hvorvidt jeg sier at jeg føler meg absolutt trygg eller absolutt skyldig, kommer ut på ett. Likevel er forbindelsene til begrepet om sekundær betydning tydelige. I begge tilfeller føler vi oss tvunget til å bryte med språket og dets regler for å uttrykke erfaringer som kan være av grunnleggende betydning for oss. Slik sett er disse erfaringene uutsigelige, men vi kan vise dem frem i sekundære sprang. Og på samme måte som det Heidegger kaller "kunstverk" ikke oppløser striden mellom verden og jorden, men viser den frem, så antyder tilbakeblikket på Wittgensteins etikkforelesning at spenningen mellom det primære og det sekundære er uutslettelig i de sekundære ytringene.

I dette er de sekundære sprangene å ligne med Kierkegaards sprang ut i det religiøse.<sup>32</sup> De er sprang ut over grammatikkens og fornuftens grenser og inn i det absurde. Ved å foreta en slik umulig språklig bevegelse løper vi en risiko. Ordene kan falle på steingrunn. Eller vi kan så å si få dratt språkets grenser etter oss gjennom den andres overensstemmelse. Noe har da blitt sagt, og gitt mening, som egentlig ikke kan sies. Men når en praksis ikke blir etablert rundt en slik felles verbal reaksjon, vil grensene gli tilbake. På avstand fra den situasjonen som fikk oss til å føle at vår ytring var den eneste dekkende, kan ordene falme og miste sin mening. Når vi er ute av det sekundæres tryllekrets, kan vi ta avstand fra det vi sa, "det var jo bare tull". Som Kierkegaard sier om troen og Abrahams offervilje: "Når jeg har nådd høyden, faller jeg ned, for det som bys meg er et paradoks." Paradokset er her som aspektet, det er essensielt ustabil og prekärt. Derfor må den troende konstant ligge med 70 000 favners dyp under seg. Og derfor kan de sekundære sprangene veksle mellom mening og nonsense for oss som en aspektfigur. For det sekundære sprang er nettopp det paradoks at mening kan gå ut over grammatikken og inn i det absurde. Slik utgjør det sekundære feltet et grenseområde, en *areola* som består av gjenskinnet fra meningen inn i det meningsløse.

Vi har kanskje alle en allmenmenneskelig kjerne. Men det er ikke denne som fatter sekundære sprang, men hver enkelts særpreg. For også ethvert menneske har sin areola, i form av en sensibilitet som dannes når fortroligheten med språket reagerer med den personlige egenarten. Denne sensibiliteten trekker ikke bare grenser for det vi forstår, men derigjennom trekker den grenser mellom mennesker. Det uutgrunnelige ved sekundære ytringer

32 Søren Kierkegaard, *Stadier paa livets vei*, andet halvbind, *Samlede Værker*, bind 8 (København: Gyldendal, 1963), 199-273; Søren Kierkegaard, *Frygt og Bæven*, *Samlede Værker* bind 6, (København: Gyldendal, 1963), 13-111.

gjør at disse grensene trekkes skarpere enn ved "primære utsagn" og metaforer. Det har blitt sagt at metaforen kan skape "intimacy" mellom mennesker.<sup>33</sup> Sekundære uttrykk gjør dette i enda sterkere grad, nettopp fordi forståelsen av dem ikke er overførbar, men kun hviler på overensstemmelse i reaksjoner og tilbøyeligheter, dvs. på at min sensibilitet er stemt til din. Også metaforen forutsetter en *sensus communis*. Men for å dele sekundære tilbøyeligheter har vi *bare* et slikt felles sensorium å hvile på, og av og til er det tilstrekkelig. Et slikt lykkelig sammentreff, hvor vi blir truffet av det samme og slik treffer hverandre, kan få oss til å føle at vi dypest sett likevel ikke er alene. Selv det mest private og idiosynkratiske kan vi dele. Men ikke med alle. For denne felles sans er ikke en kantiansk allmenmenneskelig grunn som bare englene er utestengt fra, men en sans som like mye skiller oss fra hverandre som den fører oss sammen. Sekundære sprang kan derfor avdekke forskjeller mellom oss. Det jeg vil si, det jeg regner som det eneste mulige uttrykket for min erfaring, gir ikke gjenklang i deg overhodet. Denne erfaringen kan vi ikke dele. "We are not of the same flesh", som Cavell ville sagt.<sup>34</sup>

### 3. Ordenes fysiognomi

Det har vært sentralt for oss at vi i sekundære ytringer bruker ordene i sin vanlige betydning. "Her vil jeg bruke *disse* ordene (med de betydningene jeg er fortrolig med)", sier Wittgenstein (PU, s. 216c). Men nå kan vi støte på en innvending: "Hvordan kan meningen være den samme når bruken er så annerledes? Hvis Wittgenstein skal ta konsekvensen av sin pragmatiske oppfatning av meningens natur, synes han å måtte si at den sekundære ytringen bruker ordene i en *annen* betydning. Den eneste måten å unngå dette på må jo være å gå tilbake til en naiv oppfatning om at ordene så å si bærer med seg sin mening der de går!". Men vi kan spørre tilbake: Er så denne "naive oppfatningen" helt grunnløs? Hvis jeg "ukritisk" ser ordene som bærere av sin mening, er jeg da offer for en *illusjon*? Er dette i det hele tatt en *oppfatning* jeg har? Svaret er nei på alle spørsmålene. Jeg behandler ordene som bærere av sin mening, men dette er ikke en oppfatning jeg har, snarere er det min *innstilling* til ordene, på samme måte som jeg ikke er av den oppfatning at andre mennesker har en sjel, men at det snarere er min innstilling til dem. Men mot denne bakgrunnen som utgjøres av en innstilling, kan så visse erfaringer tre frem. Jeg kan se sjelen i et menneske, for eksempel når en viss følelse kommer til syne i ansiktet ditt: "Jeg så med ett redselen i

33 Cooper, *Metaphor*, kap. 3; Ted Cohen, "Metaphor and the cultivation of intimacy", i Sheldon Sacks, red., *On Metaphor* (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

34 Stanley Cavell, *The Claim of Reason* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1979), 189.

øynene hennes." På samme måte kan jeg se eller høre sjelen i et ord. Da er ordets mening levende i ordet. Denne sjelen er nøkkel til den sekundære ytringen. For når jeg tar med meg et ord inn i en radikalt ny kontekst, er det ikke bare ordet som lyd eller tegn jeg tar med meg, men også ordets sjel, dvs. ordet som en ekspressiv form.

Når vi sier at vi i sekundære ytringer bruker ordene "i sin vanlige betydning", anvender vi ordet "betydning" på samme måte som når Wittgenstein snakker om at vi kan *oppleve ords betydning*. Dette er et sentralt tema i Wittgensteins senere skrifter, og det finnes grunnlag for å hevde at det var interessen for dette som var motivasjonen for begrepene om aspektpersepsjon og sekundær betydning (PU, s. 214d). I en slik "meningererfaring" fremtrer ordene som bilder, de avbilder sin egen betydning. Dette gjelder særlig navn. Wittgenstein sier: "Navnetrekket 'Goethe' forekommer meg goethisk. Slik er det som et ansikt, for jeg kunne sagt det samme om Goethes ansikt" (B1, §336, min overs.). Vi kan også være tilbøyelige til å si hvor *passende* det er at ordene betyr det de betyr: Det er noe spøkelsesaktig over ordet "spøkelse". Slik er forestillingen om tingenes rette navn, og utopien om det *riktige* språket, ikke fjern fra vår opplevelse av ordene.<sup>35</sup> Forholdet mellom ordet og dets betydning er da som forholdet mellom et gråtende ansikt og fortvilelsen. Meningen er inkarnert i ordets former.

Det er i dette lys man må se Wittgensteins utsagn om at det å forstå setninger er som å forstå et musikalsk tema (PU, §527). Det betyr ikke en lingvistisk-semantisk forståelse av musikk, men en musikalsk forståelse av språket. Ordenes mening er samlet i ordets fysiognomi, og man griper denne meningen når man ser eller hører ordenes betydning. Hva ordet uttrykker, er like uatskillelig fra ordet som musikkens uttrykk er det fra de musikalske former. Derfor er ideen om tegns essensielle arbitraritet fjernt fra vår erfaring, da det innebærer et kunstig skille mellom tegn og mening, som om vi skulle sagt at det er et arbitrært forhold mellom det gråtende ansiktet og fortvilelsen. Ordene er ikke tankens drakt, men tankens ansikt. På samme måte som ansiktet til en venn bærer i seg hele vårt vennskaps historie og alt jeg forbinder med dette mennesket, fortettes den logiske grammatikken til en kraft i selve ordene. Det er denne kraften man bringer inn i en ny kontekst ved sekundære ytringer. Og slik er fortrolighet med ordenes ansikt en forutsetning for å artikulere og forstå den typen estetiske beskrivelser som involverer sekundære ytringer.

Men går vi ikke i sirkel her? Vi sa at Wittgensteins motivasjon for å innføre sekundær betydning nettopp var problemet

35 Se Umberto Eco, *The Search for the Perfect Language* (London: Fontana, 1997). Her må vi naturligvis huske at "ordene samsvarer med sin mening" er en ytring for en erfaring, ikke en beskrivelse av et saksforhold.

med hvorvidt han motsa sin utlegning av mening i del I av PU ved å snakke om opplevelse av ords betydning. Jeg antydte da at han løste dette dilemmaet ved å skille mellom ords primære og sekundære betydning. "Betydning" i "opplevelse av betydning" brukes sekundært i en ytring for erfaring av ord (B2, §245–6). Mening er primært praktisk anvendelse og sekundært noe som er *i* ordene. Likeledes er forståelse primært praktisk beherskelse og sekundært det å se eller høre meningen i ordene. Men har vi ikke nå forklart sekundær betydning ut fra meningsopplevelse og meningsopplevelse ut fra sekundær betydning? Jo, men det ligger ingen logisk feil i å la to begreper belyse hverandre gjensidig. Denne gjensidigheten er tvert i mot karakteristisk for en logisk-grammatisk forbindelse. Grammatikken er et nett av slike gjensidigheter.

I følge Wittgenstein er meningsopplevelse nært beslektet med aspekterfaringer (B1, §1064; B2, §375; L1, §176 og §706). Å oppleve et ords mening er å se meningen i det som et aspekt. Da gjelder det å unngå både en utvannende universalisering og å gjøre slike erfaringer til kuriøse selskapsleker. I stedet må vi forsøke å fastholde dem som *betydningsfulle unntakserfaringer*. Mulhall argumenterer for at meningserfaringer viser til menneskers generelle forhold til språket, et forhold som han karakteriserer som "kontinuerlig meningspersepsjon".<sup>36</sup> Han aksepterer riktignok at "erfaring av mening" bare får fotfeste dersom det er mulig å *ikke* erfare ords mening. Men dette alternativet finner han i en velkjent erfaring. Hvis vi gjentar et ord høyt flere ganger, kan vi merke at meningen så å si forsvinner fra ordene. Ordene blir til lyder, til ting. Dette, sier han, viser at vi tidligere persiperte ordene *som* meningsfulle. Muligheten for å erfare ord som rene lyder gir oss det alternativet vi trenger for å si at vi til vanlig ser og hører ordene som fylt av sin mening.

Dette argumentet er ikke gyldig. Det baserer seg på den feil å behandle kontrære alternativer som kontradiktoriske: "Enten erfarer vi meningen i ordene eller så erfarer vi ordene som rene ting." Ved å overse at disse to alternativene ikke er uttømmende, overser Mulhall nettopp vårt hverdagslige forhold til språket. Dette forholdet kjennetegnes nemlig av at vi verken erfarer eller ikke erfarer ordenes mening. I vår dagligdagse samhandling og kommunikasjon oppstår ikke en gang spørsmålet om vi erfarer ordenes betydning (B1, §232). Når jeg leser dagens avis eller snakker med deg på gaten, opplever jeg da ordenes mening? Vi befinner oss i hva Cavell kaller en "non-claim context".<sup>37</sup> Jeg kan ikke svare nei, for det gir inntrykk av at jeg ikke forstod det jeg

<sup>36</sup> Mulhall, *On Being in the World: Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects*, 40.

<sup>37</sup> Cavell, *The Claim of Reason*, 217–221.

leste eller hørte, men jeg kan heller ikke svare ja, for jeg hadde ikke noen spesifikk erfaring av mening. I stedet for da å si at vi erfarer meningen "ubevisst", må vi si at "erfaring" ikke kommer inn her, så fremt vi ikke i filosofien presser det inn fordi det lik-som må være der.

Dette betyr ikke at vi til vanlig er blinde for meningen i ordene, for i den praktiske forståelsen oppstår ikke en gang spørsmålet om å se eller være blind for noen inkarnert mening. Denne forståelsen har ikke med erfaringer å gjøre, som Wittgenstein gjorde rede for i del I av PU, men ligger i reaksjoner, handlemåter og språkbruk. Den sekundære betydningen av "betydning", dvs. ordenes sjel, er i hverdagslige situasjoner hvor samhandlingsopp-gavene står i sentrum, ikke relevant. Det er riktig som Mulhall sier, at jeg til vanlig ikke opplever ord som rene lyder som må tolkes. Hvert ord har sin egen karakter, og vi står i et umiddelbart fortrolighetsforhold til dem som er å ligne med vårt forhold til andre mennesker. Min innstilling til ord er en innstilling til mening, men denne innstillingen er nettopp ikke noen kontinuerlig erfaring. Først mot denne bakgrunnen av praktisk fortrolighet kan spesifikke meningserfaringer stå frem. Ordnes sjel kan plutselig slå inn og *kreve* oppmerksomhet.

Disse erfaringene kan anta ulike former. De kan være av typen "vedvarende aspektpersepsjon", for eksempel når vi leser eller hører lyrikk (PU, s. 214g–215a). Eller de kan være som ulike typer aspektskifter. Et dikt eller en setning som før var breddfull av betydning, har nå falmet til "bare ord". Som nevnt kan noe analogt hende ved sekundære sprang. Sekundære sprang holder språket som helhet i live, som en organisme, men forutsetter også at de enkelte ordene lever for oss, at vi opplever deres betydning. Og når den sekundære erfaringen og situasjonen som den hørte hjemme i er kommet på avstand, dør gjerne ordene hen. Det viser hvordan det å høre mening kan være forbundet med forståelse. Ved sekundære sprang, som ikke er del av en praksis som gir dem mening, er en slik "sekundær forståelse" det eneste vi har. Forståelsen *er* da denne erfaringen. Og siden en slik erfaring er noe som *kommer* til oss, er hva vi forstår delvis utenfor vår kontroll. Likevel kan vi bli holdt ansvarlig for hva vi erfarer, hva vi forstår, et paradoks som ligger til grunn for Kants estetikk.

Mening kan også tilføres ord som allerede fremstår som meningsfulle for oss. På samme måte som et bilde eller musikkstykke, kan ordenes fysiognomi *intensiveres*. Ordene får et overskudd av mening som truer med å sprengte deres former: Jeg har lest et dikt flere ganger. Jeg liker det, og jeg vil si jeg har forstått det. Det

er ikke mer å hente der. Men så hører jeg det bli lest på en viss måte, eller jeg leser det selv i en viss situasjon, og nå har ordene et helt annet nærvær og autoritet enn tidligere. En hel verden er komprimert ned og presset inn i ordene. Nå først, er jeg tilbøyelig til å si, forstår jeg *virkelig* hva diktet sa. Noe analogt forekommer også utenfor estetiske kontekster, også med enkeltord: "Nå først innser jeg hva 'sorg' betyr." Ruskin forteller om hvordan et bestemt sted fikk han til å si: "And then I learned – what till then I had not known – the real meaning of the word Beautiful."<sup>38</sup> Vi flytter "betydning" og "forståelse" fra sin primære kontekst, hvor de har med beherskelse og anvendelse å gjøre, til en helt annen sammenheng, hvor de benyttes som uttrykk for en erfaring hvor mening flommer inn over oss. Kanskje slike sekundære erfaringer er beslektet med den platonske skuen av ideer. Men har man skuet ideene, er man også dømt til å falle ned igjen på jorden. Lengselen etter ideverdenen leder til skuffelse over ordene. Det jeg har opplevd, er så overveldende at ord ikke strekker til. Sammenlignet med denne erfaringen mister ord sin betydning og blir til hjelpeløse små lyder.

Kan en slik unntakserfaring av at ordene ikke makter å *si* noe lenger feste seg og bli en permanent tilstand? Et kjent eksempel på hvordan meningsblindhet kan bli til ens livsfølelse, finner vi hos Hugo von Hofmannsthal. Etter et tiår som ungt geni tørket Hofmannsthals åre inn, og tausheten overtok. Denne krisen uttrykker Hofmannsthal gjennom sitt talerør, lord Chandos, i "Et Brev" fra 1902.<sup>39</sup> Her beskriver han hvordan ordene "stirrer fremmed og kaldt" på ham. Det er de stumme, jordnære og materielle ting som nå taler til ham, mens ordene, som normalt taler, er blitt stumme. I ordenes verden er det som om de "enkelte ord svømte omkring meg; de stivnet til øyne som stirret på meg og som jeg må stirre inn i igjen ... Disse begreper, ... jeg så deres vidunderlige forholdspill stige opp for meg, som kunstferdige fontener som spiller med gyldne baller. Jeg kunne sveve omkring dem og se hvordan de spilte til hverandre; men det var bare med hverandre de gjorde det, og det dypeste, det personlige i min tenkning forble utelukket fra deres rekke. Blant dem kom følelsen av en fryktelig ensomhet over meg. Jeg var til mote som var jeg innesperret i en have med bare øyenløse statuer; jeg flyktet ut igjen i det fri". Når ordene mister sin inkarnerte mening, sine *øyne*, glipper forbindelsen til virkeligheten og språket blir et glassperlespill.

En analog meningsblindhet kan også bli en tilstand i kulturen. Adornos estetikk bygger på at slik meningskrise er kronisk i modernismens tidsalder.<sup>40</sup> Slike strømninger av meningsforvitring

38 Sitert fra Diamond, "Secondary Sense".

39 Hugo von Hofmannsthal, "Et brev", i *Ergo*, 3/1980, overs. Sverre Dahl, 82–89.

40 Theodor W. Adorno, *Estetisk teori* (Oslo: Gyldendal, 1998), 268–275.

var også sterke i den kulturen som Hofmannsthal var en del av, nemlig Wien rundt 1900. De overleverte språklige og estetiske former stivnet og gikk på tomgang. Men noen få gjennomskuet illusjonen av mening. De maktet ikke å se formene som genuint ekspressive former lenger, og forsøkte å finne nye former som kunne fylles med ny mening. Som det har blitt vist, var Wittgensteins *Tractatus* et uttrykk for denne meningskrisen i den wienerske kulturen.<sup>41</sup> Men kanskje begrepet om meningsblindhet kan anvendes til også å se *Philosophische Untersuchungen* innenfor denne horisonten. I følge den sene Wittgenstein, kan man si, er meningsblindhet karakteristisk for selve filosofiens vesen. Utgangspunktet for Wittgensteins filosofisyn er nemlig den filosofiske *forvirring*, som har mange likhetstrekk med den "sykdommen" som Hofmannsthal var rammet av. Begreper som "se", "begrep" og "mening" er blitt objekter for perpleksitet. Vi går oss vill i dem, makter ikke lenger å orientere oss. Ordene er på samme tid blitt oss for nære og for fjerne. De er for nære i at vi ikke har oversikt over grammatikken som gir ordene deres mening. Man ser bare ordet og overser livet rundt. De er for fjerne i det at de er blitt fremmede. Ordene fremstår, om enn ikke som bare lyder, så i hvert fall som *bare ord*. Nærheten gjør at man overser ordenes mening i primær forstand, deres grammatikk, og avstanden gjør at ordenes mening i sekundær forstand, deres sjel, forsvinner. Følgen er at ordene ikke *griper* lenger. Wittgensteins terapi, grammatiske undersøkelser, har derfor som mål å bringe oss på akkurat passe avstand til begrepene.

<sup>41</sup> Allen Janik & Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (New York: Simon & Schuster, 1973).

