

Wittgenstein og det estetiske feltet

✠ KJELL S. JOHANNESSEN

I etterkrigstidens kunstfilosofi har Ludwig Wittgenstein fungert som en slags grå eminense. En rekke av de toneangivende kunstfilosofene fra denne perioden (Cavell, Tilghman, Weitz, Wollheim, Ziff) har i betydelig grad latt seg påvirke av ham. Denne innflytelsen har vært såpass sterk at det ikke er urimelig å snakke om Wittgenstein-tradisjonen i kunstfilosofien. Men det er ikke Wittgensteins egne refleksjoner over estetiske forhold som har stått i fokus her. Hans stemme har bare i beskjeden grad vært hørt. Det har selvsagt en god del å gjøre med det forhold at Wittgenstein selv aldri skrev noe som kan oppfattes som et bidrag til kunstfilosofien. Derimot foreleste han over emner fra estetikken ved to anledninger.¹ I tillegg til referatene fra disse forelesningene er også *Vermischte Bemerkungen* en nyttig kilde til Wittgensteins oppfatning av kunst både på det private og det filosofiske plan.² I tillegg til dette finnes det dessuten spredt rundt

1. 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 fra den; det ene er forfattet av George Edward Moore og finnes blant annet i Moores artikkelsamling, *Philosophical Papers* [forkortet til M i det følgende] (London: Allen & Unwin, 1963), 312–315. Det andre referatet er skrevet av Alice Ambrose og 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 som utelukkende er basert på notatene til Rush Rhees.

2. Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* [VB], opprinnelig samlet og utgitt av Georg Henrik von Wright (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977). Boken foreligger nå i ny og omarbeidet utgave ved Alois Pichler fra Wittgensteinarkivet ved Universitetet i Bergen, Suhrkamp Verlag (1994). Alle henvisninger til VB i det følgende er til den nye utgaven.

om i hans offentliggjorte arbeider lengre passasjer hvor estetiske emner blir behandlet. Det gjelder ikke minst *Philosophische Grammatik*, *Philosophische Untersuchungen*, *Blue and Brown Books* og *Zettel*.³ Den som ønsker å la Wittgensteins egen stemme bli hørt i den kunstfilosofiske debatten, mangler således ikke stoff.

Av ubegripelige grunner har dette til nå ikke vært et attraktivt prosjekt. For mer omfattende studier med en slik innretning har fremdeles ikke sett dagens lys. Francis J. Coleman offentliggjorde i 1968 en artikkel som i tittelen proklamerte at den skulle være en kritisk undersøkelse av Wittgensteins estetikk.⁴ Det kunne forlede oss til å tro at studien omfattet hele Wittgensteins forfatterskap. Men den antagelsen slår ikke til. For Coleman befatter seg utelukkende med 1938-forelesningene. Artikkelen er dessuten skjemmet av en bemerkelsesverdig mangel på forståelse for det logisk-grammatiske nivå som Wittgensteins senfilosofi beveger seg på. I 1973 foretok Jacques Bouveresse en litt mer innsiktsfull sammenfatning av sentrale innslag i Wittgensteins estetikk,⁵ selv om han på en del punkter baserte seg på Colemans fremstilling. Og i 1980 ga Jörg Zimmermann ut boken *Sprachanalytische Ästhetik. Ein Überblick*, hvor han sammenfatter Wittgensteins synspunkter på estetiske spørsmål fra hele hans forfatterskap.⁶ I likhet med de øvrige oversiktsarbeidene – med et mulig unntak for Colemans litt forvirrede drøftelser – gir heller ikke Zimmermann seg inn på noen diskusjon av sentrale emner. Men han åpner iallfall for et langt mer spennende møte med Wittgenstein selv enn det noen av de analytiske filosofene gjør. Han fremhever for eksempel viktigheten av å undersøke begrepet om *forståelse* i estetiske sammenhenger og notere seg hvordan forståelse *yttrer* seg i estetiske kontekster. Han understreker også viktigheten av å undersøke forbindelsen mellom forståelse og arten av *begrunnelser* i estetikken, og peker dessuten på den forbindelse som eksisterer

3. *Philosophische Untersuchungen* [PU], 1953, red. R. Rhees og G.E.M. Anscombe, oversatt av G.E.M. Anscombe, andre rev. utgave (Oxford: Basil Blackwell, 1967); *The Blue and Brown Books* [BB], red. Rush Rhees (Oxford: Basil Blackwell, 1958); *Zettel* [Z], red. G.E.M. Anscombe og G.H. von Wright, oversatt av G.E.M. Anscombe (Oxford: Basil Blackwell, 1967).

4. Francis J. Coleman, "A Critical Examination of Wittgenstein's Aesthetics", *American Philosophical Quarterly* 5:4 (1968), 257–266. På en betydelig mer perseptiv måte hadde Cyril Barrett allerede tre år tidligere sammenfattet hovedpunktene i 1938-forelesningene i artikkelen "Les Leçons de Wittgenstein sur l'Esthétique", *Archives de Philosophie* 28 (1965), 5–22.

5. Se Jacques Bouveresse, *La Rime et la raison. Science, Éthique et Esthétique* (Paris: Les Éditions de minuit, 1973), kap. IV.

6. Se Jörg Zimmermann, *Sprachanalytische Ästhetik. Ein Überblick* (Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1980), 19–25 og 49–61.

mellom estetikk og filosofi i Wittgensteins tenkning. I særdeleshet gjør han det klart at det Wittgenstein kaller "intransitiv" forståelse har en rolle å spille i denne forbindelsen. For mitt eget arbeid med Wittgensteins syn på estetiske spørsmål har Zimmermanns hint vært av stor betydning, ikke minst for den studien jeg gjorde av begrepet om intransitiv forståelse,⁷ men også for min tolkning av Wittgensteins syn på estetiske spørsmål slik jeg utlegger det i artikkelen "Wittgenstein og estetikken".⁸

Denne linjen har dessverre ikke vært fulgt opp. Langt de fleste bidrag til Wittgenstein-tradisjonen i kunstfilosofien velger seg et tema fra Wittgensteins almenfilosofiske posisjon og overfører det til drøftelser av estetisk relevans. Weitz' berømte artikkel "The Role of Theory in Aesthetics" er typisk i så henseende. Det er etter min mening uheldig. For det finnes temaer hos Wittgenstein selv som både er originale og såpass viktige at de fortjener å få en selvstendig behandling. Jeg tenker her på slike ting som det å insistere på at språkets rolle i vår *umiddelbare* omgang med kunstverk skulle være den filosofiske estetikken primære studieobjekt, å fremheve *estetiske undersøkelser* som et sentralt element i den estetiske diskursen, å betrakte kunstverket som prototypisk for *fysiognomisk* mening med en tilordnet *intransitiv* forståelsesmodus hvor det *internale* forholdet mellom uttrykk og innhold dominerer, å påpeke den *analogiske* basis for den estetiske forståelse og fremheve *sammenligningen* som det primære redskap i formidling og forklaring, å avdekke distinksjonen mellom eksemplet og det enkeltstående tilfellet og deres *konstitutive* rolle i den estetiske diskurs, å betrakte estetiske dommer som *riktige* dommer og undersøke deres egenartede bruksvilkår, etc., etc. Dette er alle sammen temata som bare leilighetsvis har vært streift i Wittgenstein-tradisjonens drøftelser. Det er på høy tid at de kommer i fokus. I en enkelt artikkel kan jeg selvsagt ikke ta opp alle disse emnene. Men jeg vil gå forholdsvis tett innpå livet av noen av Wittgensteins *egne* refleksjoner omkring estetiske spørsmål, *både* slik de er gjengitt i forelesningsreferatene og slik de kommer til uttrykk i hans etterlatte arbeider.

7. Se "Intransitiv forståelse – en fellesnevner for filosofisyn, språksyn og kunstsyn hos Wittgenstein?", trykket i Kjell S. Johannessen og Bertel Rolf, *Om tyst kunnskap*, Didaktisk forskning i Uppsala 7 (Uppsala: Institutionen för lärarutbildning, Uppsala Universitet, 1989).

8. Denne artikkelen er trykket i Steen Brock og Hans-Jørgen Schanz, red., *Imod forstandens forhekselse* (Århus: Modtryk forlag, 1990), 75–106.

Estetikken som et filosofisk refleksjonsområde

Med dette målet for øye er det naturlig å begynne med å spørre: Hvordan tenker Wittgenstein seg at man filosofisk skal bearbeide det estetiske erfaringsområdet? Han lar oss nemlig ikke være i tvil om at han har en ganske annen oppfatning av det enn den som har dominert i den tradisjonelle kunstfilosofien. Åpningsreplikken i 1938-forelesningene er talende i så måte. For der slår han ganske enkelt fast at "[e]mnet [den tradisjonelle estetikken] er svært omfattende og fullstendig misforstått", slik han oppfatter den. Dette er en provoserende, men forpliktende innledning, som ikke er påfallende klar. Den inneholder to ledd: "svært omfattende" og "fullstendig misforstått". Men hvordan skal vi oppfatte det første leddet? Er det fra Wittgensteins side ment som en karakteristikk av den kunstfilosofiske tradisjonen eller er det et uttrykk for hvordan Wittgenstein selv betrakter feltet og dermed en kritikk av tradisjonen? Det vil bare et dypdykk i Wittgensteins syn på kunst og filosofi gi svar på. Dersom den andre tolkningen har noe for seg, vil de to leddene være tematisk forbundet. Det innebærer i så fall at de ikke kan behandles hver for seg, noe som ville ha vært en fordel i systematisk hensende. Men vi må trolig gi avkall på den fordelens dersom vi ønsker å gi et rimelig dekkende bilde av den oppfatning av estetikk som motiverer Wittgensteins åpningsreplik. Jeg vil imidlertid se nærmere på dens to ledd i den rekkefølge de forekommer der.

Om vi legger til grunn den tradisjonskritiske lesemåten av det første leddet, blir vi ikke desto mindre utsatt for en annen fristelse. For uttrykket "svært omfattende" inviterer i denne sammenhengen til å bli oppfattet i retning av "langt mer omfattende enn det som er vanlig i den tradisjonelle estetikken". Denne invitasjonen bør man likevel motstå. For vi vil da begynne å grunne over hva Wittgenstein vil innbefatte i estetikken som den filosofiske tradisjonen holder utenfor. I så fall tenker vi *rent* ekstensjonalt. Vi binder oss til et bilde som tvinger oss til å anta at Wittgenstein kun vil ha *mer* av det som allerede befinner seg der, dvs. blant den filosofiske estetikkenes undersøkelsesobjekter. Og da har vi allerede avskåret oss selv fra å ta i betraktning en annen og like sannsynlig lesemåte, nemlig at det nettopp ikke dreier seg om den samme ekstensjonen, det samme omfanget. Dersom Wittgenstein tenker seg kunstfilosofiens oppgave på en helt annen måte enn den tradisjonelle estetikken, så det dreie seg om et *anderledes* omfang enn det som blir tatt for gitt der. I et slikt perspektiv blir det naturlig å innbefatte tradisjonens sneverhet blant de misforståelsene som han tilskriver den tradisjonelle estetikken. Dersom vi fristes av det siste alternativet, må vi kunne peke

på ting hos Wittgenstein som tyder på en utvidet – og *anderledes* – oppfatning av estetikken som et felt for filosofisk refleksjon. Ett slikt hint finnes i Wittgensteins valg av eksempler i 1933-forelesningen når han gjør innsigelser mot idéen om at skjønnhet er å betrakte som den dominerende kategorien i kunstfilosofien. For der snakker han om ansikter, blomster og trær som skjønne og hevder at adjektivet ”skjønn” er kontekstuellet bundet til det objekt som det brukes om (A, s. 35).

I et tradisjonelt perspektiv vil dette kunne oppfattes som et indirekte argumentet til fordel for det syn at vi i estetikken ikke bare må rette oppmerksomheten mot det kunsts skjønne, men også, og like mye, mot det naturskjønne. Men Wittgenstein ville nok insistere på at en slik almen distinksjon tildekker mer enn den avdekker. For ham er poenget snarere at den enkelte kontekst for bruken av uttrykket ”skjønn” må tåle å stå på egne ben. For det finnes ikke noe som er felles for vår bruk av dette uttrykket. I Ambroses referat av 1933-forelesningen tillegges Wittgenstein følgende uttalelse:

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. (A, s. 36)

Det vesentligste for Wittgenstein synes i denne sammenheng å være at karakteren til den enkelte type av objekter skal drøftes og påvises på *egne* premisser, dvs. de premissene som er nedfelt i konteksten for bruken av uttrykket ”skjønn” og beslektede ord. Han konkretiserer denne idéen om en betydningsforskjell ved å hevde at ”[e]n betydningsforskjell 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” (M, s. 313). Et blomsterarrangement har betydelig større kompleksitet; der er langt mer å gå på enn når vi snakker om dufter.

Det er ikke vanskelig å innse at om vi overfører denne tankegangen til kunstens verden, så vil vi få en tilsvarende oppsplitting. For den eventuelle skjønnheten til et musikkstykke av Fartein Valen vil, forståelig nok, være radikalt forskjellig fra den skjønnheten som vi erfarer i tilknytning til komposisjoner av Mozart og Bach. Og går vi nærmere inn på de to sistnevnte, vil vi igjen kunne artikulere interessante forskjeller. Noe tilsvarende vil gjelde for samtlige kunstarter. I sin ytterste konsekvens betyr det at man må avstå fra å søke et alment bilde av skjønnhetens natur og i stedet konsentrere seg om det enkelte verks karakter. Det er der og bare der vi kan finne fotfeste for å snakke meningsfullt om dets uttrykk.

Det er denne orienteringen mot det individuelle verk som skaper grunnlaget for en *analogisk* preget diskurs, som vi senere skal se.

Men dette er likevel til liten nytte for kategorien "skjønnhet". For Wittgenstein går i den anledning et skritt videre – og gir oss dermed nok et hint – når han allerede i 1933-forelesningen peker på at skjønnhet ikke på noe vis har en sentral plass i omtalen av kunstverk. I stedet er det en helt annen type ord som dukker opp, ord som "korrekt", "ukorrekt", "riktig", "feilaktig", etc. (A, 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". (M, 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 som mangler estetisk kyndighet og derfor ikke kan uttrykke seg skikkelig, som benytter seg av den slags utsagn som for Kant var det eneste viktige i estetikken, nemlig utsagn av typen "Denne X er skjønn". 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 lar det her skinne igjennom at bemerkninger av dette slaget forteller oss en god del om den talendes estetiske *kyndighet*. Det er noe jeg har forfulgt i detalj i andre sammenhenger hvor utøvelsen av den estetiske kyndigheten er blitt utlagt som beherskelse av estetiske *praksiser*.⁹ Men for det foreliggende formål – Wittgensteins syn på estetikken *omfang og egenart* – er det et helt annet aspekt som må løftes frem. Jeg tenker her på det utdypende tillegget hvor Wittgenstein markerer 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 og det parodisk forenklede bildet av den som konstrueres i den tradisjonelle estetikken tekster.

9. Se f.eks. studien *Kunst, språk og estetisk praksis*, Filosofisk institutts stensilserie (Bergen: Universitetet i Bergen, 1984). Den er også trykket som *Kursslitteratur* nr 9, Institutionen för estetik, Uppsala universitet, Uppsala (1994).

Dette gir oss da nok et indirekte argument for å *reorientere* kunstfilosofiens blikk. Denne gangen dreier det seg om et argument som oppfordrer til å vende ryggen til estetikkens forenkende tankespinn og i stedet ta for seg den estetiske diskurs slik den faktisk utfolder seg i det virkelige liv.

På dette punktet er det vanskelig å la være å tenke på den kommentar Wittgenstein gir til sin filosofiske metode i PU: "Vi fører ordene tilbake fra deres metafysiske til deres hverdagslige anvendelse" (§ 116, W:s egen kursivering). Det er selvfølgelig dette programmet han søker å realisere også i sine refleksjoner over estetiske fenomener. Men på dette området lanserer han et grep som ikke uten videre lar seg overføre til andre felter. Han antyder nemlig i 1933-forelesningen at det finnes en god del å hente ved å ta for seg situasjoner hvor *uenighet* om estetiske forhold utfolder seg. Og da dreier det seg i hovedsak om uenighet eller villrede som knytter seg til *individuelle* kunstverk og deres karakter, ikke til estetiske prinsipper, normer eller vesensdefinisjoner. Det fremgår tydelig av de eksemplene som allerede er sitert ovenfor. Når det gjelder "Denne passasjen er usammenhengende", så er det åpenbart at man snakker om et nærværende og partikulært kunstverk, enten det nå dreier seg om en komposisjon, et dikt eller et drama. Hos Moore er det ikke mindre konkret. For der er det snakk om å fremføre en sang med akkompagnement. Et forslag blir lansert og forkastet. Eksemplet er komprimert og detaljene mangler. Men utfra ordlyden i utsagnet kan det her godt tenkes at man begynner å spille det foreslåtte akkompagnementet og straks hører at det ikke låter bra. Da er det helt naturlig å si: "Dette passer ikke; det er feil." I slike og lignende situasjoner kan vi skaffe oss et innblikk i hvordan språket arbeider når vi befinner oss i umiddelbar kontakt med individuelle kunstverk. For å komme til klarhet over hvordan "skjønn" og andre estetiske uttrykk faktisk brukes, må vi altså "undersøke (1) hva en estetisk kontrovers eller undersøkelse faktisk går ut på, og (2) om slike undersøkelser faktisk er psykologiske undersøkelser 'skjønt de fortøner seg svært forskjellige'" (M, s. 313).

Her har vi da en strategi i to punkter for å praktisere en form for kunstfilosofiske undersøkelser som ligger milevidt fra den slags tenkning som bedrives i den tradisjonelle estetikken. Denne tilnæringsmåten synes også å avvike i betydelig grad fra de syn på estetikk som han forfektet i ungfilosofien. Der ble jo alt det verdifulle i kunsten forstått som uutsigelig. All kunst var riktignok å anse som uttrykk, og det gode kunstverk var det fullverdige uttrykk, som det heter i *Dagbøkene, 1914-1916*, sid. 83. Men det enkelte kunstverk sto frem for oss som et avgrenset og uantastelig hele, som et univers i seg selv som med *nødvendighet* var hva det var. Det formidlet en form for vesensinnsikt som lå hinsides det på-

standsmessige språkets rekkevidde. Ikke desto mindre betraktet han også den gangen filosofien som et språkkritisk prosjekt, en klargjørende virksomhet. I *Tractatus* heter det jo at "[a]ll filosofi er språkkritikk" (4.0031). Men poenget med og forutsetningene for språkkritikken var i 1933 radikalt endret; det samme gjelder naturligvis utførelsen, noe som turde fremgå av sitatet fra Moores referat. Likevel hadde han ennå ikke utviklet det syn på filosofiens natur som vi kjenner fra senfilosofien. Det kan vi overbevise oss om ved å studere kapitlet om filosofi i *Big Typescript*.¹⁰ Han var imidlertid godt under veis. For ifølge Moore

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. (M, s. 312)

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 forheksar vår tenkning, som han noen år senere var tilbøyelig til å uttrykke det. I den tradisjonelle estetikken er man altså blitt forledet til å tro at det finnes noe som er felles for alle skjønne ting (kunstverk, estetiske dommer, etc.) og som lar seg fange og innholdsbestemme ved hjelp av tenkning alene. Platons dialog *Hippias major* er typisk i så måte. Men om man velger å arbeide slik Wittgenstein antyder i den todelte strategien, vil man, i likhet med ham, nokså fort komme på sporet av ganske ødeleggende motforestillinger. Man vil derfor kvikt danne seg den oppfatning "at det ikke finnes noe som er felles for vår bruk av ordet "skjønn" (M, *ibid.*). Og vi vil innse at noe tilsvarende gjelder for alle de øvrige kjernebegrepene i den kunstfilosofiske tradisjonen. Et nytt ståsted må utmeisles. Og det kan vi gjøre ved å følge opp den todelte fremgangsmåten som ble gjengitt ovenfor.

Det første vi da må se nærmere på er spørsmålet "Hva går en estetisk kontrovers eller undersøkelse faktisk ut på?". Det kan ved første øyekast virke litt puslig at Moore i sitt referat sidestiller "controversy" og "inquiry". For både på eng-

10. Det er blant annet trykket i James C. Klagge og Alfred Nordmann, red., *Ludwig Wittgenstein. Philosophical Occasions, 1912-1951* (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1993), 160-199.

elsk og norsk er det stor avstand mellom det disse ordene normalt brukes til uttrykke. En kontrovers mellom to personer ytrer seg vanligvis på en ganske annen måte enn en nærmere granskning av et trekk ved et kunstverk som det hersker uenighet om. Det er likevel ingen tvil om at Wittgenstein må ha benyttet begge disse uttrykkene i 1933-forelesningen. For det heter også hos Ambrose at "[i]n an actual controversy or inquiry several questions arise" (A, s. 36). Her forekommer de samme ordene i samme rekkefølge. Og da kan vi ikke lenger betrakte det som en tilfeldighet. Betydningsforskjellen i gjengs språkbruk er uten tvil stor. Men i denne konteksten kan de to uttrykkene på en interessant måte utfylle og støtte opp under hverandre. Å snakke om en "estetisk undersøkelse" låter tørt og akademisk mens "kontrovers" har overtoner av sterk uenighet. Sammenstillingen gir oss imidlertid noe som ingen av uttrykkene kan gi oss alene. Den gir oss forestillingen om uenighet om estetiske spørsmål som tar form av en *argumentert* meningsutveksling. Og det er noe som kan forekomme i et stort spekter av situasjoner som dekker alt fra de temmelig opphetede til de kjølig reflekterende. En estetisk undersøkelse i Wittgensteins forstand finner altså sted i en *diskusjon* mellom to eller flere estetisk kyndige personer som i argumentativ henseende går litt i dybden når det gjelder å oppfatte et gitt kunstverk på en bestemt måte. Og diskusjonen vil hyppig være utløst av en innledende uenighet om det kunstneriske uttrykkets karakter. Men det behøver ikke alltid være en diskusjon som utspringer av uenighet. Det kan også dreie seg om en samtale som prøver å lokalisere kilden til det Wittgenstein yndet å kalle "aesthetic perplexity", "aesthetic puzzlement", "aesthetic puzzles". Samtlige av disse uttrykkene yter betydelig motstand om vi forsøker å oversette dem direkte til norsk. Den grunnleggende idéen synes imidlertid å være at vi i noen tilfeller opplever en uro eller et estetisk ubehag overfor visse kunstverk samtidig som vi er i villrede om hva som er opphavet til denne erfaringen. I *Lectures and Conversations* sier Wittgenstein at den slags estetisk ubehag kan gi seg utslag i at jeg ettertenksomt "betrakter et bilde og sier 'Hva er galt med det?'" (L&C, II, § 19). Typisk nok behøver ikke dette spørsmålet å være rettet til andre. Det kan like gjerne oppfattes som et spørsmål som jeg retter til meg selv. Det er flertydig som så mye annet i 1938-forelesningene.

Fem år tidligere var Wittgenstein imidlertid mer opptatt av samtaler eller diskusjoner som var utløst av en viss innledende meningsforskjell angående et gitt kunstverks karakter eller et bestemt trekk ved det. Slike meningsforskjeller forekommer jo hyppig ettersom kunstverk jo blant annet er karakterisert ved sin mangetydighet. Det er derfor ikke så merkelig at det danner seg flere ulike opp-

fatninger av ett og samme kunstneriske uttrykk. I 1933-forelesningen tok han fatt i en situasjon av dette slaget hvor den ene parten søker å begrunne sin oppfatning overfor den annen part. Ifølge Moore ordla han seg her på følgende måte:

[A]lt estetikken gjør er å "henlede din oppmerksomhet på en ting", å "plassere ting side om side". Han sa at hvis vi ved å gi "grunner" av dette slaget fikk en annen person til å "se hva vi ser", men det fremdeles ikke taltalte ham, så er det "slutten" på diskusjonen. (M, s. 315)

Her er det flere forskjellige ting å ta fatt i. La meg begynne med å bemerke at dette sitatet vanskelig kan oppfattes som noe annet enn en grovkisse av en situasjon hvor en uenighet av estetisk art utspiller seg. Det henvises uttrykkelig til en diskusjon som tar slutt når man kan være rimelig sikker på at vår samtalepartner oppfatter det vi verdsetter ved et gitt kunstverk uten at han endrer sin opprinnelige oppfatning av det. Her har det da foregått hva Wittgenstein åpenbart ville kalle en *estetisk* undersøkelse.

Dette poenget har imidlertid et langt mer omfattende anvendelsesområde enn bare å være det logiske slutt punktet i en samtale om estetiske forhold. For Wittgenstein gir her et konkret eksempel på det som i senfilosofien ble et sentralt motiv: *Enhver forklaring (begrunnelse) har en ende*. I en samtale om et bestemt kunstverk er det heller begrenset hva vi kan foreta oss. Vi kan lede vår samtalepartner til å se (lytte) på bestemte måter; vi kan invitere ham til å vektlegge visse trekk på bekostning av andre, vi kan oppfordre ham til å betrakte noe i lys av noe annet ved å fremskaffe et visst *sammenligningsobjekt*, etc. Men dersom hele repertoaret av slike manøvrer ikke gir det ønskede resultat, så er det ganske enkelt ikke mer å gjøre. Vi har nådd begrunnelsens yttergrense og diskusjonen er over. For "et eller annet sted tar forklaringene slutt", som det heter i den aller første paragrafen i *Philosophische Untersuchungen*.

Det som imidlertid er mest bemerkelsesverdig med dette sitatet er den bruken Wittgenstein tydeligvis gjorde av uttrykket "estetikken". For den slags argumentasjon som Wittgenstein omtaler her, har selvsagt ingenting å gjøre med *filosofisk* virksomhet. For dette er en beskrivelse av en *kunstkritisk* argumentasjon, en form for argumentasjon som har sin rasjonale i det å optimalisere opplevelsen av kunstverket. Men den er genuint estetisk i den forstand at den er orientert mot kunstverkets *estetiske* aspekter. Et kunstverk har jo også andre sider. Da Agnar Mykles roman, *Sangen om den røde rubin*, ble forbudt i Norge etter en berømt rettssak i 1957, så skyldtes det at retten kom til at de for sin tid dristige skildringene av samleiescener krenket nordmenns bluferdighet. Og i våre dager

har Salman Rushdie klart å terge på seg presteskabet i Iran fordi han etter sigende skal ha krenket den islamske religion med sin roman *Sataniske vers*. Så i tillegg til det estetiske vil man også kunne finne moralske og juridiske så vel som religiøse aspekter ved kunstverk.

Wittgenstein bruker faktisk denne betydningen av "estetikk" og "estetisk" fra tid til annen i hele perioden fra tidlig i 30-årene og frem til sin død. I manuskript 156a fra 1932–34, opprinnelig nedtegnet i en notisbok, gjør Wittgenstein seg noen betraktninger omkring lystbetonte erfaringer og forholdet mellom psykologi og menneskets naturhistorie. Her står vårt forhold til kunst i forgrunnen. Og en av de tingene han reflekterer over i denne notisboken er det han kaller en "estetisk undervisning som foregår på den måten at man viser noen en mesters skisse og hvordan han deretter endrer den" (ss. 53–54). Og like etterpå heter det:

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. (ss. 54–55)

Det er ikke utelukket at vi her har å gjøre med Wittgensteins egne notater til 1933-forelesningen. For manuskript 156a er fra denne perioden. Og enhver som leser dette må bli slått av likheten mellom sitatet fra Moores referat og Wittgensteins egne formuleringer. Og begge forekomstene av "estetisk" i Wittgensteins egen tekst er forbundet med vår *umiddelbare* omgang med individuelle kunstverk. Den første angår etableringen og forfinelsen av den estetiske kyndighet, den andre beskriver utøvelsen av den. Dette kaster et forklarelsens lys over Wittgensteins tilsynelatende litt aparte bruk av "estetikk" og "estetisk" i 1933-forelesningen. For i Moores referat kan vi også lese at han sa:

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.

Og dette er mildt sagt langt på siden av det man med rimelighet kan si at man bedriver eller bør bedrive i *kunstfilosofisk* øyemed. Wittgensteins beskrivelse gjelder tvertimot typer av situasjoner hvor man involverer seg direkte med partikulære kunstverk. Vi kan også merke oss at dette engasjementet kan gjelde både inngripen i *tilvirkingen* av kunstverket og kritiske kommentarer til det *ferdige* verk.

I en velkjent bemerkning fra 1937 blir dette kritisk reflekterende forholdet til individuelle kunstverk faktisk kontrastert med filosofisk virksomhet. Han pe-

ker nemlig på "den selsomme likheten mellom en filosofisk undersøkelse [...] og en estetisk" (VB, s. 60). Og helt mot slutten av sitt liv (1949) benytter han den samme motsetningen 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 metonymisk uttrykk for filosofisk aktivitet og den holdes klart adskilt fra det estetiske, selv om det altså for Wittgenstein fantes en "selsom" likhet mellom den slags undersøkelser som foretas i filosofien og i estetikken.¹¹ Derfor er det særdeles viktig å fastholde at "estetikk" i dette motsetningsparet har å gjøre med vår bruk av språk i den *umiddelbare* omgangen med *individuelle* kunstverk, noe vi for enkelhetens skyld kan kalle "språkbruken i den estetiske grunnsituasjonen". I tråd med sin språkkritiske tilnæringsmåte fremhever han denne språkbruken som det eneste legitime undersøkelsesobjektet for den *filosofiske* estetikken. Vi får således en type kunstfilosofi som søker å beskrive og belyse det egenartede ved vår bruk av språk i den umiddelbare omgangen med partikulære kunstverk. Hva vi kan oppnå med en slik fremgangsmåte vil jeg forsøke å utdype litt i neste avsnitt. Under alle omstendigheter kan vi notere oss at vi her har å gjøre med noe vi kan kalle en *diskurs-fenomenologisk* betydning av uttrykket "estetikk". Og det er i hovedsak den som blir praktisert både i 1933-forelesningen og i 1938-forelesningene.

Disse observasjonene vedrørende Wittgensteins idiosynkratiske bruk av uttrykket "estetikk" vil forhåpentlig kunne motvirke visse nærliggende feillesninger av de foreliggende forelesningsreferater. Og da ligger veien åpen for en mer konstruktiv bearbeidelse av det sitatet fra Moores referat som åpnet for diskusjonen av Wittgensteins snakk om estetikk og estetiske fenomener. Men det hører ikke hjemme i denne sammenhengen. Her er oppgaven kun å trekke opp konturene av det studieobjekt som Wittgenstein i sin åpningsreplikk kaller "svært omfattende". Det har vi til nå i hovedsak gjort på basis av 1933-forelesningen. La meg derfor i resten av dette avsnittet vende oppmerksomheten mot det som i 1938-forelesningene har relevans for å bestemme og belyse hans oppfatning av den filosofiske estetikken studieobjekt og oppgave. Wittgenstein selv gir ingen beskrivel-

11. Den "selsomme" likheten mellom filosofiske og estetiske undersøkelser har å gjøre med de *begrunnelsesmessige* forhold. Filosofisk og kunstkritisk argumentasjon var for Wittgenstein nært beslektet. Jeg har undersøkt denne relasjonen i detalj i artikkelen "Philosophy, Art and Intransitive Understanding", i Kjell S. Johannessen, Rolf Larsen og Knut Olav Åmås, red., *Wittgenstein and Norway* (Oslo: Solum Forlag, 1994).

se av noen av dem i 1938-forelesningene. Han antyder bare at man i filosofien beveger seg "fra én gruppe av ord til en annen gruppe av ord" (L&C, I, § 2) og at man gjør klokt i å behandle hver gruppe av ord for seg dersom man skal skrive en bok i filosofi (L&C, I, § 3). Det skyldes at det gis særegne "typer av forvirringer" knyttet til ord fra ulike erfaringsområder. Man ville derfor være tvunget til å trekke flere distinksjoner enn de som vanligvis gjøres i grammatikken.

Vi må her ta fatt i forestillingen om at ord fra ulike erfaringsområder er forbundet med *særegne* slags forvirringer. For det er den som er mest relevant når målet er å innsirkle Wittgensteins syn på kunstfilosofiens studieobjekt og dens oppgaver. Han gir oss nemlig ikke mye å gå på. Men det finnes visse hint om at han er tilbøyelig til å betrakte vår omgang med kunst som et selvstendig erfaringsområde. Og i hans språkkritiske perspektiv innebærer det at vår bruk av språk i denne type sammenheng kommer i fokus for den filosofiske interessen. La oss derfor se litt nærmere på de bemerkningene hvor det finnes ansatser til å anse vår omgang med kunst som et selvstendig erfaringsområde. Det første hintet finner vi da nettopp i det forhold at han kan tenke seg å dele inn en bok i filosofi i kapitler som behandler visse deler av vår tale. Det ville nemlig være en "intelligent inndeling av en bok i filosofi" (L&C, I, § 3), som han selv uttrykker det. Han tenker åpenbart på ulike typer av språklige uttrykk som for en overfladisk betraktning kan synes like, men som har sterkt forskjellige bruksmåter. De eksemplene han selv gir i denne sammenhengen er "se" og "føle", "skjønn" og "god", "jeg" og "du", "alle", "en hvilken som helst", "noen" og "talltegn". Han kommenterer sine forslag ved å hevde at "det er en særegen form for forvirring eller forvirringer som er forbundet med disse ordene" (L&C, I, § 3). Hver enkelt av disse ordgruppene ville fortjene et selvstendig kapittel. Og når vi beveger oss fra én gruppe til en annen "vil språket spille oss helt nye puss" (ibid.). Og Wittgensteins etterfølgende behandling av adjektivet "skjønn" skjer på en slik måte at dette ordet tydelig fremstår som en representant for det som tradisjonelt henføres under kunstfilosofiske undersøkelser.

Et mer kontant hint finner vi i hans anvendelse av analogien mellom bruken av språk og bruken av verktøyet som befinner seg i en verktøykiste:

Jeg har ofte sammenlignet språket med en verktøykiste som inneholder hammer, meisel, stikker, spiker, skruer, lim. Det er ingen tilfeldighet at alle disse tingene er blitt lagt sammen – men der er viktige forskjeller mellom de forskjellige redskapene – de brukes på innbyrdes forbundne måter – skjønt ingenting er mer forskjellig enn lim og meisel. Der er stadig forundring over de nye puss-

ene som språket spiller oss når vi beveger oss inn på et nytt område. (L&C, I, § 4)

Her griper han bevisst tilbake til forhold som studentene kjenner fra hans øvrige forelesninger – en påminnelse om mangfoldet av bruksmåter som ord har i språket. Dette er en anti-essensialistisk manøver som de alle er fortrolige med. Retter vi oppmerksomheten mot de enkelte redskapenes *bruk*, blir vi straks slått av deres forskjelligartethet – ”ingenting er mer forskjellig enn lim og meisel”. Likevel ”er [det] ingen tilfeldighet at alle disse tingene er blitt lagt sammen”. De er alle sammen forbundet gjennom snekkerens ulike arbeidsoppgaver. Det er altså virksomhetenes art som forbinder dem. *Den* ligger imidlertid ikke i verktøykisten. Redskapenes slektskap kan altså bare synliggjøres ved å undersøke den slags *virksomheter* hvor de blir benyttet. Ser vi da nærmere på hva slags oppdrag en snekker vanligvis tar på seg, vil vi umiddelbart innse at det ikke er mulig å utføre den slags jobber uten å ha de omtalte redskapene for hånden. Derfor er det ingen tilfeldighet at nettopp disse tingene befinner seg i én og samme verktøykiste.

Analogien inneholder således ikke bare et anti-essensialistisk moment. Den bringer også på bane noe helt annet som har vært bemerkelsesverdig lite undersøkt i Wittgenstein-forskningen, nemlig hvordan det kan etableres en form for *enhetlighet* innad i ulike erfaringsområder. I verktøy-analogien blir det faktisk antydnet at en slik enhetlighet vil kunne etableres med utgangspunkt i virksomhetenes *poeng*. Den vil vise seg på det virksomhetsmessige området som et intensjonalt fellesskap som uttrykkes i *utøvelsen* av virksomhetene. Men det er ikke snakk om intensjonalisme i noen som helst form. For ifølge Wittgenstein er hensikter noe som er nedfelt eller innebygget i virksomheter: ”Hensikten er nedfelt i situasjonen, i de menneskelige sedvaner og institusjoner” (PU, § 337). Hensikten blir altså ikke det minste mystisk og mental når vi forsøker å forstå den utfra analogien med verktøykisten. Forskjellene mellom de enkelte språkspillene på et gitt område kan selvsagt være store, likevel lar det seg påvise en familielighet i *arten* av virksomheter. Og familielikheten antas å være tilstrekkelig stor til å kunne skille ut ett virksomhetsområde fra andre. I dette forholdet ligger det altså en antydning om at det ikke er tilfeldig at det nettopp er den rådende familie av praksiser som utøves på det estetiske erfaringsområdet.

Det tredje hintet Wittgenstein gir på at det estetiske feltet utgjør et rimelig enhetlig erfaringsområde, er det han sier om utviklingen av personer med døme-kraft. På dette feltet utvikler det seg nemlig personer som er i stand til å be-

dømme kunstnerisk kvalitet. Når det gjelder dømmekraftens plass og oppgave på det estetiske erfaringsområdet, ordlegger Wittgenstein seg på følgende måte:

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 kynighet er 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. Stort tydeligere kan vi ikke forvente å få et hint fra Wittgensteins side.

Mot den skisserte bakgrunn burde vi kunne tillate oss å slå fast at Wittgenstein har belegg for sin påstand om at den filosofiske estetikens studieobjekt – slik han forestiller seg det – er svært omfattende. Men det er også svært *forskjellig* fra det den tradisjonelle estetikken befattet seg med. Det er noe Wittgenstein selvsagt er helt på det rene med; og han kommenterer det selv i 1938-forelesningene. Der bemerker han nemlig at hans egen angrepsmåte "bringer oss langt bort fra normal (tradisjonell) estetik" (L&C, I, § 6). Det gjør også de spørsmål som er forbundet med den betydningen av "estetikk" hvor den tenkes som en psykologisk vitenskap som skal redegjøre for skjønnhetens natur. Det er ifølge Wittgenstein en utrolig tåpelig idé – "almost too ridiculous for words" (L&C, II, § 2) – som ikke desto mindre har en betydelig utbredelse.

Den står i forgrunnen i det andre spørsmålet i den todelte strategien for en filosofisk estetik som skisseres i 1933-forelesningen. For der spørres det om estetiske undersøkelser er å oppfatte som *psykologiske* undersøkelser. Det er velkjent at Wittgenstein svarer emfatisk nei både i 1933-forelesningen og ved senere anledninger. I 1938-forelesningene brukes andre og deler av fjerde forelesning til å forfølge forskjellige sider av de spørsmål som er forbundet med denne sontringen. Dette er den delen av Wittgensteins estetik som har fått mest oppmerksomhet i faglitteraturen fordi den åpner for spørsmål av filosofisk-psykologisk art i sin alminnelighet. For vårt formål er den av betydning kun som en *ne-*

gativ avgrensning av den slags spørsmål som genuint hører hjemme i den filosofiske estetikken. For der søker man *grunner* for det estetiske ubehaget, ikke *årsaker* (L&C, II, § 19).

Da er det på tide å sammenfatte de betydningene av "estetikk" som har stått i fokus i det foregående. Vi har for det første hørt tale om estetikk i betydningen "tradisjonell kunstfilosofi". Det er den som er det primære objektet for Wittgensteins filosofiske kritikk. For det andre har vi notert oss at han i endel sammenhenger har en ganske avvikende bruk av uttrykket "estetikk". Da er det i første rekke snakk om å tematisere vår umiddelbare omgang med kunstverk og den bruk vi der gjør av språket. Det er altså tale om det Wittgenstein selv kaller "den estetiske kritikken av et kunstverk" i manuskript 156a. Det er den kunstreflekterende eller kunstkritiske betydningen av "estetikk". Og for det tredje har vi den betydningen av "estetikk" som blir praktisert uten å bli benevnt, den som jeg tidligere kalte den *diskurs-fenomenologiske* betydningen. Det dreier seg om en form for estetikk som tar sikte på å beskrive og belyse logiske trekk og betydningskonstitutive innslag i den kunstreflekterende språkbruken. I en mer tradisjonell terminologi har vi her å gjøre med en estetikk som baserer seg på *logisk-grammatisk* belysning av trekk ved diskursen i den estetiske grunnsituasjonen. Den vil bli litt nærmere beskrevet i det avsluttende avsnittet. Og for det fjerde brukes altså "estetikk" – slik vi nettopp har skissert – for å betegne en posisjon som oppfatter estetikken som en empirisk-psykologisk vitenskap om det skjønne. Det er idéen om at så snart psykologien blir mer avansert, så vil "alt – alle kunstens mysterier – kunne bli forstått på basis av psykologiske eksperimenter" (L&C, II, § 35). Dette er da i hovedtrekk de fire betydningene av uttrykket "estetikk" vi har å forholde oss til under lesningen av forelesningsreferatene så vel som andre tekststeder hvor Wittgenstein bringer estetiske fenomener på bane.

Leseren har sikkert forlenget merket seg at min forholdsvis fyldige kommentar til det første leddet i åpningsreplikken mer eller mindre direkte førte over i visse betraktninger av *metodisk* art. Studieobjekt og metode er altså i denne sammenhengen uunngåelig å betrakte som to sider av samme sak, slik det vanligvis er i humanistiske studier. Det er bare i et positivistisk inspirert perspektiv man er tilbøyelig til å skille skarpt mellom studieobjekt og tilnæringsmåte. Det er bakgrunnen for at jeg har måttet foreta denne forholdsvis lange og snirklete omveien om *tilnæringsmåten* for å kunne innringe og avtegne hovedtrekkene i Wittgensteins egen oppfatning av den filosofiske estetikkens studieobjekt og oppgave.

Den tradisjonelle estetikens misforståelser

Ved å bli minnet om det internale forholdet mellom studieobjekt og metode ledes vi over til åpningsreplikkens andre ledd: "fullstendig misforstått". For hvis den tradisjonelle estetikken i hovedsak arbeider med et slikt forenklet bilde av den estetiske diskurs som det vi har skissert i det foregående, vil vi kunne inkludere oppfatningen av studieobjektets karakter blant de misforståelsene som råder i dens rekke. Og da er selvsagt ikke første og annet ledd i åpningsreplikken å betrakte som uavhengige av hverandre. Det internale forholdet mellom studieobjekt og metode utelukker at de to leddene kan betraktes som helt selvstendige momenter. Men å avvise den tradisjonelle estetikken som "fullstendig misforstått" innebærer selvsagt langt mer enn en henvisning til en begrenset og fordreid oppfatning av studieobjektet. Det er imidlertid ingen enkel oppgave å fastlegge nøyaktig hvilke misforståelser han hadde i tankene. Noen av dem vil selvsagt være direkte forbundet med den essensialistiske oppfatningen av språk, mening og begreper som hadde levet sitt ubemerkede liv i den filosofiske tradisjonen inntil Wittgenstein underkastet dem en radikal og sønderlemmende kritikk i senfilosofien. Andre vil være knyttet til de "puss som språket spiller oss" på det estetiske erfaringsområdet. Derfor er det heller ikke overraskende at han allerede i setningen umiddelbart etter åpningsreplikken foretar en indirekte kobling mellom begrepet om skjønnhet og de muligheter som finnes for å gå seg vill i estetikens begrepsmessige landskap dersom man utelukkende konsentrerer seg om den språklige *formen* til de utsagn hvor uttrykk som artikulere skjønnhetsbegrepet er i bruk. Fortsettelsen av den innledende bemerkningen lyder nemlig slik:

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)

Nok en gang er det den tradisjonelle estetikens mest belastede kategori "skjønnhet" som benyttes som utgangspunkt for hans betraktninger. Og nok en gang dukker den opp i sin adjektiviske form. Men nå dreier det seg ikke i første omgang 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. Man får da en estetikk som bygges opp omkring analysen av den kantianske utsagnstypen: "Denne X er skjønn." I vår tids terminologi er dette skjemaet 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 anstrenge seg litt for 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". Det vil mange kunne protestere på. Uttrykket "skjønn" kan selvsagt benyttes som adjektiv. Det har vi allerede sett eksempler på fra 1933-forelesningen: et skjønt ansikt, et skjønt tre, et skjønt blomsterarrangement. Men i den klassiske estetiske dommen, "Denne X er skjønn", eller i det eksemplet som Wittgenstein selv bruker i 1938-forelesningene – "This is beautiful" (L&C, I, § 35) – er "skjønn" brukt 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 estetikk-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 *formallogisk* forstand. Dette har jeg tatt høyde for i min mer utførlige rekonstruksjon av resonnementet.

Etter å ha ryddet denne uklarheten av veien kan vi gå løs på å identifisere det som det er rimelig å anta at Wittgenstein betraktet som grunnleggende misforståelser i den tradisjonelle estetikken. Og den første knytter seg til det å ta for gitt at absolutt *alle* estetiske dommer om skjønnhet har subjekt-predikat form. Ikke alle dommer som bruker eller underforstår uttrykket "skjønn" er *positive*

dommer. Wittgenstein har et våkent øye for det feilslagne eller problematiske. Et av hans egne eksempler lyder: "Hvis du ser det *slik*, ser du hvor feilen ligger" (PU, II, s. 202). Det innebærer at man kan ha fullgyldige estetiske dommer av *hypotetisk* karakter hvor uttrykket "skjønn" inngår eller forutsettes.

En annen misforståelse er allerede indirekte blitt omtalt i forrige avsnitt. Dersom vi konsentrere vår analyse omkring begrepet om skjønnhet til fortrenghet for alle andre former for estetiske dommer som forekommer på det estetiske erfaringsområdet, så vil vi usynliggjøre *relevansen* av en mengde andre estetiske kategorier som ifølge Wittgenstein er langt viktigere enn skjønnhet. For i den estetiske grunnsituasjonen forekommer det nesten ikke at man karakteriserer noe som skjønt, og lar det bli med det. Vi har allerede notert at det etter hans mening er en talemåte som hører hjemme i det aller mest primitive vokabularet på dette feltet.

Dette er da to misforståelser som er knyttet til den første premisen i min rekonstruksjon av resonnementet i hans innledende bemerkning. 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. Og det har jeg gjort i formuleringen av den andre premisen. Den slår fast at et predikat i logisk forstand alltid betegner eller står for en egenskap. Dette er en av formallogikkens mest implikasjonsrike forutsetninger av *meningsteoretisk* art. Og den må brettet ut i to trinn: (a) hvordan fastlegges en formuleringens mening når den betraktes isolert? og (b) hvordan fastlegges et språklig uttrykks mening? Men før vi ser nærmere på den meningsteoretiske siden av saken, kan vi notere oss som en tredje misforståelse at selve slutningen – selv med de nødvendige premisser på plass – er utillatelig som slutning. Max Black har skrevet en særdeles bitende kritikk av denne type slutning i artikkelen "Linguistic Relativity".¹² Så det behøver ikke bekymre oss ytterligere. Jeg går derfor videre til de problemene som knytter seg til den underforståtte oppfatningen av meningens natur.

Den fjerde og den femte misforståelsen er forbundet med en variant av det Wittgenstein kaller "en primitiv idé" (PU, § 2) om ordenes mening i det menneskelige språk – 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 egenskapsordene og det de står for,

12. Se Max Black, "Linguistic Relativity. The Views of Benjamin Lee Whorf", *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1962).

nemlig *egenskaper* ved tingene. Og det er her vi finner de filosofisk problematiske antagelsene. For i horisonten lurer verifikasjonsteorien om utsagns mening og dens ledsagende krav om at alle vitenskapelige så vel som filosofiske uttrykks mening skal kunne formuleres ved hjelp av ett eneste sett av vilkår for bruken av uttrykket. 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 må nemlig ikke glemme at disse forelesningene fant sted i 1938, i den logiske positivismens glansdager. Og det forholdet er uten tvil med på å bestemme hvordan Wittgenstein ordlegger seg. Kravet om at filosofiens og vitenskapenes språk utelukkende skulle bestå av uttrykk som enten var primitive i et system eller lot seg definere på en definitiv og endegyldig måte, går imidlertid helt tilbake til oldtiden, som vi skal se.

Vi befinner oss altså i et for ettertiden – og for hans studenter – velkjent wittgensteiniansk landskap. For de første 89 paragrafene i PU benyttes i hovedsak til å imøtegå denne "primitive idéen" om meningens natur. 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:

Vi 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 som forventet selve brukssituasjonen og dens komplekse karakter som vektlegges og fremheves. Det som imidlertid er litt spesielt for denne passasjen er den trefoldige 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 antydde *samspillet* mellom utsagn og situasjon som betydningskonstitutiv faktor. Det er ikke urimelig å hevde at dette samspillet er implisitt antydnet ettersom Wittgenstein i denne passasjen beskriver sitt *alternativ* til den "primitiv" 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 fortrolighet i omgangen med de objekter som forefinnes i det estetiske feltet – altså nettopp det som vi allerede har sett at han kaller et "fullstendig nytt element" og dermed blinker det ut som noe særegent for det estetiske erfaringsområdet.

Vi så i forrige avsnitt at dette nye elementet – å felle dommer av estetisk art – ble forbundet med det å *verdsette* estetiske fenomeners egenart og kvalitet: "Det ordet vi bør snakke om er 'verdsetting'." Nå har vi også kunne notere oss at denne verdsettingen bare kan forekomme innenfor rammen av en felles kulturell situasjon. Den er dessuten internalt knyttet til et annet fenomen som Wittgenstein fremhever som vesentlig for forståelsen av språkbruken i den estetiske grunnsituasjonen, nemlig *estetiske reaksjoner*. I 1938-forelesningene gir han uttrykk for at "den viktigste tingen i forbindelse med estetikk er (kanskje) det som kan kalles estetiske reaksjoner, dvs. misnøye, avsky, ubehag" (L&C, II, § 10). Ved å under-

søke i detalj hvordan slike reaksjoner ytrer seg vil vi forstå langt bedre hvorfor rent verbalspråklige dommer "har en ganske ubetydelig plass".

Dette er også helt i tråd med Wittgenstein insistering på at vi må "studere prosessene i deres enkeltheter; *studere på nært hold* hva som foregår" (PU, § 51, W:s egen kursivering). Forslaget om å ta for seg våre reaksjoner i den estetiske grunnsituasjonen er kanskje det mest konstruktive som forekommer i 1938-forelesningen. De estetiske reaksjonene er imidlertid ikke enkle å utrede. Det har ikke minst Simo Säätelä vist i sin utmerkede bok *Aesthetics As Grammar*.¹³ Men ettersom dette er en vesentlig del av Wittgensteins *alternativ* til den kunstfilosofiske tradisjonen, skal jeg ikke forfølge de estetiske reaksjonene i denne sammenhengen. Vår oppgave er mer beskjeden. I denne konteksten skal vi kun identifisere og beskrive det han oppfatter som den kunstfilosofiske tradisjonens "misforståelser". Og vi har til nå oppholdt oss med den misforståelsen som uten tvil interesserer Wittgenstein mest: vi fristes til å betrakte de estetiske egenskapene som *meningen* til estetiske uttrykk når formallogikken og verifikasjonsteorien eller beslektede empiristiske meningsteorier styrer vår forståelse av utsagnets natur.

Den femte misforståelsen er knyttet til en gitt forestilling om begrepenes natur og virkemåte. Den er tilstede som en slags understrøm i all tradisjonell kunstfilosofi og er ikke på noen måte bare forbundet med den logiske positivismen eller klassisk empiristisk filosofi. Den kan spores helt tilbake til Aristoteles. Han sier nemlig i *Topics*, I, § 5, at "en definisjon er et uttrykk som betegner en tings vesen" og at enhver definisjon utelukkende innbefatter det som er *felles* og *særegent* for den klassen av objekter som defineres. Spørsmålet om muligheten av å kunne gi definisjoner av de sentrale begrepene i estetikken – kunst, kunstverk, estetisk erfaring, estetisk dom – blir ikke uttrykkelig tatt opp i noen av Wittgensteins estetikkforelesninger, selv om det blir indirekte berørt ved begge anledningene. Men han streifer dette spørsmålet i §§ 71–78 i PU. Der diskuterer han blant annet hva det innebærer å *vite* hva et spill er og om man kan ha en slik viten uten å kunne artikulere den i form av en definisjon. Og på sin karakteristiske måte foretar han denne drøftelsen i form av en analogi. Han spør seg om det alltid har et poeng å gjengi et uskarpt bilde ved hjelp av et skarpt bilde. Dersom man forsøker seg på dette, vil man ganske fort oppdage at man blir tvunget til å trekke klare grenser der hvor ingen klare grenser finnes. Alt og ingenting vil da være

13. Se Simo Säätelä, *Aesthetics As Grammar* (Uppsala: Estetiska institutionen, Uppsala universitet, 1998), kap. 3 og 4.

riktig. "Og dette er den situasjonen man befinner seg i dersom man i estetikken, eller i etikken, søker etter definisjoner som svarer til våre begreper" (PU, § 77). Dette kan vi da oppfatte som en *latent* misforståelse som ligger i forlengelsen av den primitive idéen om språk og ords mening.

I tillegg til disse misforståelsene kommer da den som vi utførlig behandlet i forrige avsnitt – oppfatningen av det estetisk relevante feltet som sådan. Men den turde være tilstrekkelig utførlig behandlet allerede. Jeg lar derfor den ligge. Det gjør jeg også med den siste av de viktige misforståelsene, nemlig synet på estetikken som en ekte del av eksperimentell psykologi. Det befinner seg mange spennende problemstillinger i forlengelsen av den grenseoppgang som Wittgenstein foretar mellom hans variant av estetikken som logisk grammatikk og empirisk psykologi. Men å ta fatt i dem fører oss langt utover det å identifisere de formodede misforståelsene Wittgenstein måtte ha i tankene i sin åpningsreplikk og inn i den filosofiske psykologien. I stedet skal jeg avslutte denne artikkelen med noen få betraktninger over det Wittgenstein selv omtaler som en "*grammatisk* forklaring" (L&C, II, § 18, W:s egen kursivering) og det bildet av diskursen i den estetiske grunnsituasjonen som kan tegnes på det grunnlaget.

Estetikk som grammatikk og den estetiske diskursens egenart

Som vi allerede har streift tidligere fremhever Wittgenstein at grunner i estetikken ikke har noen som helst likhet med den slags årsaksforhold som man søker å avdekke i psykologien: "For det estetiske ubehaget gis det et 'Hvorfor?', men ingen 'årsak'" (L&C, II, § 19). Å si at den estetiske erfaring skiller seg fra tannpine ved at den er *orientert* og har et *objekt* til forskjell fra tannpinen som kun opptrer som smerte, er i Wittgensteins egen terminologi å gi en *grammatisk* forklaring av distinksjonen mellom grunn og årsak. Uttrykket "(logisk) grammatikk" benyttes av Wittgenstein for å indikere en type begrepsmessig undersøkelse som er meget forskjellig fra den som normalt praktiseres i filosofien. Den har *ikke* som mål å artikulere begrepets intellektuelle innhold. Den er derimot orientert mot det Wittgenstein kaller "fenomenenes 'muligheter'" (PU, § 90). Den fungerer som en slags *påminnelse* om at de eller de forhold er forbundet på en betydningskonstitutiv måte med det begrep som undersøkes. Den kan bidra til å *karakterisere* den kontekst hvor begrepet er i bruk: – "En smilende smiler bare i et menneskelig ansikt"; den kan minne om *poenget* med den virksomhet det inngår i (analogien med verktøykisten); den kan understreke typiske trekk ved de *handlinger* som er forutsatt i begrepets anvendelse (utførelsen av visse konvensjonelt fastlagte

bevegelser i forbindelse med hilsing); den kan på ulike måter markere hvordan en gitt mental tilstand er utstrakt i tid eller bare er mulig i et språklig konstituert univers, etc. Den logisk-grammatiske belysningen befatter seg altså primært med slike forhold som har å gjøre med *språkets innvevdhet i ulike typer av handlemåter* (praksiser). Og den slags ting berøres ikke i tradisjonell begrepsanalyse. Men den er ikke utelukkende orientert mot slike forhold. Den tar også for seg *internale* relasjoner mellom begreper, f.eks. relasjonen mellom uttrykk og innhold i kunstverk og andre forhold av *betydningskonstitutiv* art. Den logiske grammatikken er altså orientert mot de midler, strategier og kontekstuelle forhold av handlingsmessig eller situasjonsmessig slag som er virksomme i språkets betydningsdannelse. Og det er Wittgensteins målsetting å kunne gi en "oversiktlig fremstilling" av slike forhold på et gitt erfaringsområde (PU, § 122). Han retter altså oppmerksomheten mot alt som bidrar til å gjøre det aktuelle erfaringsområdet begrepsmessig oversiktlig. For bare på den måten er det mulig å unngå å falle som offer for de stadig "nye puss som språket spiller oss" på ulike områder.

Idéen om å foreta logisk-grammatiske undersøkelser i dette øyemed var neppe ferdig utformet i 1933 da han ga sin første estetikk-forelesning. Ikke desto mindre dukker det i Moores referat opp en henvisning til noe Wittgenstein kaller diskusjonens *grammatikk*. En person kan anvende ulike måter og midler for å overbevise en annen person at en bestemt ting er skjønn. Og ifølge Wittgenstein fastlegger de ulike strategiene betydningen til uttrykket i den pågående diskusjonen, de "fastlegger denne diskusjonens grammatikk" (M, s. 313). Dette er da det aller første sporet av idéen om en logisk-grammatisk undersøkelse i en *estetisk* sammenheng. Og denne første idéskissen inneholder et ytterst interessant forhold. Han retter nemlig oppmerksomheten mot den dynamiske karakter som slike diskusjoner har og fremhever den som noe *kreativt* i betydningsmessig henseende. Den estetiske diskursens dialogiske bevegelse er altså å anse som betydningsproduktiv i seg selv. Det partikulært dynamiske står i forgrunnen – i motsetning til det som ellers er vanlig når Wittgenstein viser til momenter av logisk-grammatisk art i senfilosofien. For da dreier det seg primært om å belyse forhold som er betydningskonstitutive for et gitt uttrykk i en bestemt praksis, altså forhold som allerede er å betrakte som *etablerte* i betydningsmessig henseende. Dersom det dialogisk-dynamiske innslaget var blitt beholdt, ville det ha gitt et fint balansert bilde av logisk-grammatiske forhold i den estetiske diskursen – på den ene siden påminnelser (*Erinnerungen*) om allerede etablerte forhold av betydningskonstitutiv art og på den annen side en mekanisme som besørger en løpende betydningsdannelse i samtaler om estetiske forhold.

Det partikulært kreative blir etterhvert tonet ned i hans tekster. Men det blir ikke borte. Hele senfilosofien er jo bygget opp omkring et bilde av et menneskelige språk der man på den ene siden har den til enhver tid herskende totalitet av utøvde praksiser som representerer mulighetsbetingelsen for opprettholdelsen av den allerede etablerte betydning; og på den annen side har man den stadig tilbakevendende konfrontasjon med radikalt *nye* situasjoner som kaller på en kreativ respons fra språkbrukernes side. Vilkårene for slike betydningsskapende reaksjoner har jeg beskrevet i min nye bok *Praxis och tyst kunnande*.¹⁴ Og under alle omstendigheter beholder Wittgenstein i resten av sitt filosofisk aktive liv forestillingen om at det er de logisk-grammatiske forholdene som det gjelder å få i fokus. For det er ved å se dem klart vi kan skaffe oss innsikt i den rådende eller partikulært frembragte forståelsesmodus. Det fremgår av en sammenligning Wittgenstein gjør litt senere i 1933-forelesningene mellom forklaringer i Freuds psykoanalyse og i estetikken. Der bemerker han at

[f]remvisningen av elementer i en drøm er [...] en fremvisning av bilder. Som i estetikken blir tingene plassert side om side for å tydeliggjøre visse trekk. Disse trekkene kaster lys over vår måte å forstå en drøm på. (A, s. 40)

Å plassere ting side om side – noe som er et typisk trekk ved den argumentasjonsmåte som kjennetegner den estetiske diskursen – er altså et middel til å belyse visse trekk som er uttrykk for den *forståelse* vi i språksamfunnet har etablert av drømmer. Disse trekkene blir altså av Wittgenstein betraktet som uttrykk for det *begrep* om en drøm som vi råder over. Den slags trekk det her er tale om kan vi ifølge Wittgenstein i 1938-forelesningen få øye på ved å spørre oss selv: "Hvordan lærte vi 'Jeg drømte det og det'?" (I, § 5). I innøvelsen av språkspill med fargeord kan vi f.eks. peke på en av fargene i et fargekart og si: Det er turkis. Men slik er det ikke mulig å gå frem når vi skal lære noen hvordan vi bruker ordet "drøm". Da finnes det ikke noe å peke på. Ikke desto mindre er det også her mulig å formidle hvordan ordet blir brukt. Vi må vise til de situasjoner hvor drømmer forekommer, nemlig den sovende tilstand. Vi må formidle hvordan vi forholder oss overfor drømmer, at vi beskriver dem for andre, at vi har en viss interesse av å tolke dem, at de hører med til normalt bevissthetsliv, etc. etc. Her har vi da den slags trekk som en logisk-grammatisk undersøkelse har som mål å belyse. De for-

14. Se Kjell S. Johannessen, *Praxis och tyst kunnande* (Stockholm: Dialoger, 1999), kap. V, 114–117.

teller noe om den plass drømmer har i våre liv. Når et barn har lært å bruke betegnelsen "drøm" i disse sammenhengene, kan det sies å beherske det begrep om drømmer som er etablert i vårt språksamfunn. *Begrepet* om en drøm er tilegnet.

I det første avsnittet i denne artikkelen belyste jeg Wittgensteins litt aparte bruk av uttrykket "estetikk" med utgangspunkt i et sitat fra Moores referat hvor det heter at estetikkenes eneste oppgave er å "henlede din oppmerksomhet på en ting" og å "plassere ting side om side" (M, s. 313). Å foreta seg slike manøvrer er ifølge Wittgenstein å *begrunne* den oppfatning man har av et estetisk uttrykk. Og grunner av dette slaget har "karakter av ytterligere beskrivelser". Men om vi ikke får vår samtalepartner til å "se hva vi ser", har vi ikke noe annet å gripe til og diskusjonen er over.

Denne beskrivelsen er fra Wittgensteins side ment som et bilde av typiske trekk ved den språkbruken som utfolder seg i den estetiske grunnsituasjonen. Det finnes flere påfallende trekk i denne skissen. Det vil derfor kunne være utbytterikt å se litt nærmere på dem.

For det første kan vi merke oss at det er *arten* av begrunnelsesforholdet i den estetiske diskurs 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 som vi har sett tidligere er Wittgenstein 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 *begrunnet* oppfatning om noe (et kunstverk), hvor det inngår en bedømmelse av dets verdi, ekthet eller riktighet".¹⁵ 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

15. Min utheving. Definisjonen finnes i Webster's *New Collegiate Dictionary* (Springfield, Mass.: Merriam Company, 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".

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 *iboende* kvaliteter. Språket vil naturlig nok også være tilpasset denne hovedoppgaven. Det må i første rekke kunne benyttes til å utføre *henvisende* ("henlede" vår oppmerksomhet på noe) og *sammenlignende* ("plassere ting side om side") språkhandlinger.

Nå er det åpenbart at vi kan benytte mange forskjellige slags midler for å henlede andres oppmerksomhet på noe. Vi behøver faktisk ikke engang å benytte verbalspråklige midler. En enkel pekegest som ledsages av et ekspressivt 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. Det er noe som også kjennetegner Wittgensteins arbeidsmåte i filosofien. Han sier f.eks. i *Lectures and Conversations* 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 overtalelse. "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."¹⁶

De omtalte trekkene – det *oppmerksomhetsledende*, det *sammenlignende* og det *overtalende* – 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

16. 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.

manøvrer i en *analogisk* tenkemåte.¹⁷ 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)

I 1938-forelesningene blir den sammenlignende manøvreren 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).¹⁸ Og i den tredje forelesningen slår han kort og godt fast at ”den

17. Jeg har i en annen sammenheng skrevet forholdsvis utførlig om den analogiske tenkemåten på generelt grunnlag. Se min artikkel ”Det analogiska tänkandet”, *Dialoger* 50/51, ”Vetenskap och konst” (Stockholm 1999).

18. Her har jeg gjort bruk av min tidligere skisserte fortolkning av uttrykket ”aesthetic puzzlement”. Uten den får vi ingen dekkende oversettelse av dette litt spesielle uttrykket. I originalen heter det at ”[w]hat we want, to solve aesthetic puzzlements, is certain comparisons – grouping together of certain cases”.

slags villrede jeg snakker om kan bare elimineres ved hjelp av særegne typer av sammenligninger" (III, § 9).

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 – den intransitive – er altså noe vi forutsettes å være fortrolig med fra vår omgang med kunstverk. Den 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).

Her har vi da nådd frem til det sted hvor en konstruktiv og dybdeborende undersøkelse av Wittgensteins estetiske tenkning kan starte. For forståelsesmåten på det estetiske feltet er grunnleggende karakterisert ved sin intransitivitet, noe jeg, som tidligere nevnt, har undersøkt forholdsvis utførlig i en annen sammenheng. Denne artikkelen er snarere å betrakte som en forstudie til den slags undersøkelser. For jeg har kun forsøkt å fastlegge hva de to hovedleddene i 1938-forelesningenes åpningsreplikk egentlig innebærer. Og i den grad jeg har lyktes med det, vil forhåpentligvis et delvis nytt og spennende landskap åpne seg for den kunstfilosofisk interesserte.¹⁹

19. Jeg vil her hjerteligst takke Siri Meyer for hennes nitide lesning av et tidligere utkast til denne artikkelen. Hun ga meg både velfortjent kritikk og en rekke konstruktive forslag som jeg har gjort mitt beste for å etterkomme.

