

## Kjell S. Johannessen

### Kunst og verdi i Wittgensteins filosofi

Vi kan oppfatte forholdet mellom kunst og verdi på forskjellige måter. Mange ville kanskje først og fremst tenke på forholdet mellom kunst og moral og straks gå løs på en analyse av logiske forskjeller mellom moralske og estetiske dommer, slik for eksempel Stuart Hampshire gjør i sin klassiske artikkel "Logic and Appreciation".<sup>1</sup> Han peker her blant annet på at gode handlinger er essensielt repeterbare mens kunstverk er unike og enkeltstående frembringelser. Moralske verdidommer vil derfor være forankret i tendensielt universaliserbare prinsipper mens estetiske dommer søker å fremheve det særegne og karakteristiske for det enkelte verk og motsetter seg dermed enhver form for almengjøring.

Forholdet mellom kunst og moral kan imidlertid også oppfattes på helt andre måter, slik for eksempel Kant gjorde da han hevdet at de estetiske idéene (i hans tekniske betydning) *symboliserer* det moralske. En estetisk idé er *estetisk* fordi den opptrer som noe særskilt i anskuelsen. Den er alltid noe sanselig konkret og partikulært. Men samtidig er den en *idé* fordi den *viser utover seg selv* mot noe som i prinsippet ikke kan erkjennes av forstanden. I sin rene intelligibilitet utgjør den noe oversanselig. En estetiske idé er følgelig en *analogisk* representasjon av en fornuftsidé. Her er det en nær og tett forbindelse mellom kunst og moralske verdier. Men dette utgangspunktet lar seg også benytte i debatten om kunstens erkjennelsesmessige verdi. Skal vi imidlertid snakke om erkjennelse i denne sammenhengen, så er det ikke teoretisk,

---

<sup>1</sup> Stuart Hampshire, "Logic and Appreciation", William Elton (utg.), *Aesthetics and Language*, Basil Blackwell, Oxford (1954), s. 161 ff.

men *analogisk* erkjennelse som kommer på tale, dvs. erkjennelse som bare kan (a) *etableres* via enkeltstående tilfeller, lignelser og ulike slags sammenligninger; (b) *representeres* ved hjelp av forskjellige former for billedlig tale og (c) *traderes* på en indirekte måte via lignelser, metaforer, analogier, hint og eksempler. Forestillingen om en estetisk idé er altså Kants versjon av kunstverket som konkret universale. Dette er et av de klassiske feltene for å diskutere forholdet mellom kunst, moral og erkjennelse. Men det står ikke på dagsordenen idag, selv om det så avgjort kan sies å være erkjennelsesmessige innslag i Wittgensteins syn på kunst og verdi.

Det finnes imidlertid også andre måter å tematisere kunstens verdimesighet på. Det blir for eksempel hevdet at kunsten har sin egenverdi, at det er kunsten som *kunst* som er det verdifulle. Og her står kunsten i motsetning til religiøse og moralske verdier så vel som praktiske og økonomiske bindinger. I forlengelsen av et slikt syn finner vi dessuten det osean av spørsmål som knytter seg til *kvalitet* i kunstnerisk henseende. Det skal vi løselig komme inn på i forbindelse med gjennomgangen av Wittgensteins kunstsyn i senfilosofien.

Dessuten finnes det ganske mange mennesker som vil hevde at kunsten har en *unik* erkjennelsesverdi. Ved hjelp av forskjellige former for kunst er vi i stand til å uttrykke ting som ikke lar seg artikulere og meddele i språket. Det er også et synspunkt som Wittgenstein har arbeidet med, først og fremst i ungfilosofien, men kanskje ikke bare der. Det skal vi også berøre mot slutten av denne artikkelen.

## Kunst og verdi hos Wittgenstein

Det er ingen enkel oppgave å skulle snakke om Wittgensteins syn på kunst og verdi når disse begrepene er så godt som ikke-eksisterende i de tekstene som finnes i *Nachlaß*.<sup>2</sup> Det tilgjengelige kildematerialet er

---

<sup>2</sup> Filosofene i Bergen er privilegerte når det gjelder studiet av Ludwig Wittgensteins filosofi. For i 1990 ble det opprettet en avdeling under Filosofisk institutt som heter *Wittgensteinarkivet ved Universitetet i Bergen*. Målsettingen for virksomheten er å gjøre hele Wittgensteins litterære arv, gjerne kalt *Nachlaß*, tilgjengelig i maskinleselig form. Arkivet disponerer over samtlige av Wittgensteins etterlatte arbeider i en eller annen form, i hovedsak som forstørrede mikrofilmkopier av originalene.

dessuten særdeles begrenset. Han skrev aldri noe som primært var av kunstfilosofisk natur, slik vi tradisjonelt oppfatter dette emnet. Ikke desto mindre er det en kjensgjerning at han, i det minste i *Tractatus*-perioden, var svært opptatt av sammenhengen mellom kunst og moral. Den forbindelsen vil jeg utdype nedenfor. Senere befattet han seg også med den slags problemer som alltid har stått sentralt i den kunstfilosofiske tradisjonen, selv om han ikke hadde særlig mye til overs for det som foregikk der. Ikke desto mindre foreleste han ved et par anledninger om estetiske problemer, øyensynlig i den hensikt å illustrere hvordan problemene etter hans mening skulle angripes. Det finnes offentliggjorte notater fra to forelesningsserier hvor vår omgang med kunst og den estetisk erfaring står i fokus.<sup>3</sup> Men i begge tilfeller dreier det seg om notater som er gjort av tilhørerne. Derimot finnes det spredd rundt om i Wittgensteins etterlatte skrifter en god del bemerkninger som gjelder vårt forhold til kunst. En del av disse bemerkningene er isolerte betraktninger som ikke inngår i en overordnet tekstlig sammenheng. Et utvalg av dem er samlet av Georg Henrik von Wright under tittelen *Vermischte Bemerkungen*.<sup>4</sup> Andre ganger dreier det seg om eksempler fra det estetiske erfaringsområdet som er nøye forbundet med behandlingen av problemer av mer almenfilosofisk art. For Wittgenstein er av den oppfatning at det består en "selsom likhet mellom en filosofisk .... og en estetisk undersøkelse" (VB, s. 60). Og den utnytter han både tematisk og metodisk.<sup>5</sup> I tillegg til dette finner vi også

<sup>3</sup> Det første referatet finnes hos George Edward Moore, *Philosophical Papers*, Allen & Unwin, London (1963), s. 312-315. Han var Wittgensteins forgjenger som filosofiprofessor i Cambridge og en stor beundrer av Wittgenstein. Det andre referatet er utgitt i Wittgensteins navn under tittelen *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* (=L&C), red. Cyril Barrett, Basil Blackwell, Oxford (1966). Det bygger på notatene til tre av Wittgensteins studenter – Rush Rhees, Yorik Smythies og James Taylor.

<sup>4</sup> Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* (=VB), opprinnelig utgitt av Georg Henrik von Wright, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (1977). Boken foreligger nå i ny og omarbeidet utgave ved Alois Pichler fra Wittgensteinarkivet ved Universitetet i Bergen, Suhrkamp Verlag (1994). Referansene i det følgende viser til den omarbeidede utgaven. Boken inneholder bemerkninger om kunst, kultur og filosofiens natur som dekker tiden fra 1929 til Wittgensteins død i 1951.

<sup>5</sup> Dette har jeg dokumentert utførlig i en annen sammenheng. Se min artikkel "Wittgenstein og estetikken", i Steen Brock & Hans-Jørgen Schanz (utg.), *Imod forstandens forhekselse*, Modtryk forlag, Århus (1990), s. 75-106.

bemerkninger med kunstfilosofisk relevans i forarbeidene<sup>6</sup> til *Tractatus Logico-Philosophicus*, i hans korrespondanse, i nedskrevne samtaler med Wittgenstein og i memoarlitteraturen.<sup>7</sup> På dette grunnlaget er det mulig å rekonstruere et bilde av Wittgensteins syn på en del grunnleggende spørsmål av kunstfilosofisk art. Men detaljene må nødvendigvis forbli uskarpe. Kildene tillater ikke noe annet. Derimot forteller de en del om den spesielle vinkling som Wittgenstein ga mange av sine kunstfilosofiske betraktninger – det konsekvent gjennomførte *verdimesige* perspektivet med dets ledsagende uutsigbarhet i ungfilosofien og en beslektet posisjon av pragmatisk karakter i senfilosofien hvor kunstforståelsen langt på vei er forankret i fysiognomisk persepsjon som har reaksjonen eller handlingen som sin primære artikulasjonsmodus. I senfilosofien vil altså våre verdimesige preferanser av estetisk art i første rekke komme til uttrykk i vår kunstrelevante *adferd*.

Men dette skal jeg utdype og belegge i det følgende, og jeg begynner, som naturlig er, med ungfilosofien.

## Kunstsynet i *Tractatus*-perioden

Hva finner vi så hos Wittgenstein angående verdi eller kvalitet i det tilgjengelige kildematerialet fra denne perioden? Så godt som ingenting. Derimot kan vi kanskje forsvare å hevde at han *indirekte* sier noe om es-

---

<sup>6</sup> Forarbeidene til *Tractatus* er offentliggjort under tittelen *Tagebücher 1914–1916/Notebooks 1914–16* – i fortsettelsen kalt *Dagbøkene* (=D ved sidehenvisning i tekst) – redigert og utgitt av Georg Henrik von Wright og Elisabeth M. Anscombe, Basil Blackwell, Oxford (1961). Wittgenstein ønsket ikke at disse nedtegningene skulle offentliggjøres. Han ba sine søsken om å brenne dem. Selve *Tractatus Logico-Philosophicus* (=T) ble først publisert på tysk i tidsskriftet *Annalen der Naturphilosophie* under tittelen *Logisch-philosophische Abhandlung* i 1921. Året etter ble den trykket av Routledge & Kegan Paul i London med engelsk parallell-tekst og latinsk tittel, oversatt av lingvisten C.K. Ogden.

<sup>7</sup> Se f. eks. Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein. A Memoir*, Oxford University Press, Oxford (1958); Paul Engelmann, *Letters From Wittgenstein. With a Memoir*, Basil Blackwell, Oxford (1967); Georg Henrik von Wright, "Ludwig Wittgenstein. A Biographical Sketch", bl. a. trykket i von Wrights artikkelsamling, *Wittgenstein*, University of Minnesota Press, Minneapolis (1985); Brian McGuinness (utg.), *Wittgenstein and the Vienna Circle. Conversations recorded by Friedrich Waismann*, Basil Blackwell, Oxford (1976); og O.K. Bouwsma, *Conversations 1949–1951*, Hackett Publishing Company, Indianapolis (1986).

tetisk kvalitet i en ganske almen forstand. Men selve forestillingen om estetisk verdi blir aldri uttrykkelig diskutert. Og når det gjelder et verdibegrep som smak er det nok å sitere hans russisklærer fra mellomkrigstiden i Cambridge: "Wittgenstein skrek bare noen nevnte ordet 'smak'".<sup>8</sup> I sine unge dager var imidlertid Wittgenstein litt av en snobb, med elegante skreddersydde dresser, frakker og hatter. Også det belegges av hans lærer i russisk.<sup>9</sup> Selv om han senere hen levde sitt liv utfra helt andre idealer enn det estetiske, så bruker Wittgenstein eksempler fra den gangen han var opptatt av sitt utseende. I *Lectures & Conversations on Aesthetics* er for eksempel en analogi med skredderens virksomhet det mest utførlige innslaget. Der heter det blant annet: "Jeg vet nøyaktig hva som skjer når en meget dresskyndig person går til skredderen?" (L&C, I, § 21). Og i *Vermischte Bemerkungen* illustrerer han forholdet mellom person og tanke ved å vise til at bare *jeg* vet hvordan hatten *min* skal sitte: "Ingen kan tenke en tanke for meg like så lite som ingen andre enn jeg kan sette hatten min på meg" (VB, s. 2).

Men disse eksemplene hører hjemme i senfilosofien. I ungfilosofien har hans tenkning en helt annen og langt mer abstrakt karakter. I denne perioden må vi altså nøye oss med den indirekte behandlingen av forestillingen om estetisk verdi. Og det skyldes hans verdifilosofiske posisjon. Han betraktet nemlig alle de viktige tingene i menneskenes liv – de verdier som skaper orden og sammenheng i vår tilværelse – som noe *utsigbart*, som noe som ikke lar seg artikulere i et beskrivende språk. I *Tractatus* er dette direkte uttalt. Her heter det at ingen påstander kan uttrykke noe som er høyere (T 6.42). Det høyere er for Wittgenstein i denne konteksten et samleuttrykk for alt det som bidrar til å gi verden mening, dvs. *verdier*. I et brev til en mulig forlegger av *Tractatus*, Ludwig von Ficker, utgiveren av tidsskriftet *Der Brenner*, sier han nemlig: "(B)okens mening er av etisk art".<sup>10</sup>

Det er altså ikke de logiske og språkfilosofiske spørsmål han i første rekke brenner for, selv om det er dem han er blitt mest kjent for.

<sup>8</sup> Se Fania Pascal, "Wittgenstein. A Personal Memoir", Rush Rhees (utg.), *Ludwig Wittgenstein. Personal Recollections*, Basil Blackwell, Oxford (1981), s. 34.

<sup>9</sup> Pascal, *ibid.*, "Noen år senere møtte jeg en dame som hadde studert i Cambridge før den første verdenskrigen. Hun husket Wittgenstein som en estet", s. 34.

<sup>10</sup> "Letters to Ludwig von Ficker. Ludwig Wittgenstein", redigert av Allan Janik og oversatt av Bruce Gillette, trykket i *Wittgenstein. Sources and Perspective*, (utg.) C.G. Luckhardt, The Harvester Press, Hassocks, Sussex (1979), s. 82-98. Sitatet finnes på s. 94.

Det som står i fokus i ungfilosofien er faktisk verdienes plass i menneskenes liv og våre muligheter for å forholde oss til dem og meddele dem til andre. På grunn av Wittgensteins språkkritiske angrepsmåte – ”All filosofi er ’språkkritikk’” (T 4.0031) – blir dette først synlig mot slutten av *Tractatus*. Det er i tilknytning til verdiproblemene at det mystiske dukker opp som kategori. Det er også her vi finner en klart uttalt forbindelse mellom etikk og estetikk. For i *Tractatus* 6.421 sies disse to områdene å være ett og det samme. Paragrafen lyder i sin helhet slik:

Det er klart at etikken ikke lar seg utsi. Etikken er transcendent. (Etikk og estetikk er ett.)

Her ser vi at både etiske og estetiske verdier sies å være uutsigbare. De er begge innbefattet i området for det uutsigbare. Dette betyr imidlertid *ikke* at det ikke finnes etiske og estetiske verdier. Wittgenstein gjør det klart at det uutsigbare finnes: ”Det uutsigbare finnes faktisk. Det viser seg; det er det mystiske”, (T 6.522). De grenser for meningsfullhet som trekkes i *Tractatus* er nemlig knyttet til det som kan utsies i et *påstandsmessig* språk, altså ved hjelp av sanne eller falske utsagn. Alt det viktige i menneskenes liv ligger *hinsides* det som kan meddeles i påstandsmessig form. Følgelig vil etiske og estetiske verdier alene av denne grunn måtte betraktes som uutsigbare. Men det er ikke det hele. Sitatet slår nemlig også fast at disse verdienes status er av *transcendental* art. Og det bringer inn et nytt moment. For det transcendentale kan ikke være noe kontingent.

Men i hvilken forstand kan verdier være nødvendige?<sup>11</sup> I en verdirelativistisk nåtid er det kanskje ikke så lett å se. *Tractatus* gir heller ingen forklaring. I en forelesning om etikk fra 1929 prøver han imidlertid å utdype nettopp dette aspektet ved sitt begrep om verdier.<sup>12</sup> Der skiller han nemlig mellom relative og absolutte verdier. Vi har å gjøre med relative verdier i den slags sammenhenger hvor vi kan artikulere dem i form av et sett av kriterier. Vi kan snakke om et godt gjennomført

---

<sup>11</sup> Se i denne sammenhengen Knut Erik Tranøys artikkel, ”Ethics as a Condition of the World”, *Norsk filosofisk tidsskrift*, nr. 2, 8. årgang (1973). Her avdekker Tranøy de ulike betydninger ”nødvendig” kan ha i denne type kontekst.

<sup>12</sup> Forelesningen er uten tittel. I forskningslitteraturen blir den simpelthen omtalt som ”Wittgensteins forelesning om etikk”. Det er nemlig den eneste forelesningen om etikk vi kjenner fra hans hånd. Den ble trykket i *Philosophical Review*, 74. årgang (1965), s. 3-12.

hopp i skisporten; et førsteklasses eple hos en frukthandler, en god kniv hos jernvarehandleren. I alle disse tilfellene er vi istand til å formulere den standard vi anvender overfor de forskjellige objektene. I skisport såvel som i frukthandel finnes det faktisk også *uttrykkelig* formulerte standarder. I logisk forstand betyr dette at relative verdier lar seg redusere til beskrivelser, dvs. til noe som kan fremstilles i et påstandsmessig språk. Og da hører det hjemme blant de saksforhold som utgjør *verden* i Wittgensteins forstand. For verden er totaliteten av alt det som er tilfelle.<sup>13</sup>

Det er nettopp ikke tilfelle med klassen av absolutte verdier. Et eksempel kan belyse dette. Hvis jeg fra tid til annen morer meg med å spille tennis og noen bebreider meg at mitt spill er middelmådig, så oppstår det ingen problemer om jeg svarer: "Jeg vet at jeg spiller dårlig, men jeg ønsker ikke å spille bedre". Dette svaret er fullt ut akseptabelt. For det kan være så mange ting som motiverer det, f. eks. dårlig tid. Her har vi derfor å gjøre med verdier i *relativ* forstand. Hvis jeg derimot ved løgn og bedrag har ruinert en venn og noen bebreider meg at jeg har oppført meg skammelig, så er det ikke akseptabelt for meg å si: "Jeg vet at jeg har oppført meg skammelig, men jeg ønsker ikke å oppføre meg bedre". Her vil andre føle at det er helt på sin plass å si: "Du *burde* ønske å oppføre deg bedre". I denne situasjonen er det ikke lenger opp til meg om jeg vil fortsette i samme gate eller forbedre meg. Som ansvarlig voksent menneske har jeg *plikt* til å forsøke å forbedre meg. Jeg har ikke noe valg. Det finnes ingen alternativ handlemåte. Og da står jeg overfor noe som gjelder med *nødvendighet*. Og det har karakter av forpliktelse. Det er ikke noe saksforhold i verden. Derimot er det en absolutt verdi, noe som er konstitutivt for min *menneskeverdige* eksistens. Slik blir både etikken og estetikken å betrakte som absolutte verdier med en indre sammenheng.

Det menneskelige univers består således av langt mer enn det som kan utsies. Alt det som er viktig i menneskenes liv er innbefattet i det *uutsigbare*. Det uutsigbare er i denne forstand en grunnkategori i Wittgensteins ungfilosofi. Derfor sier han også i et brev til Bertrand

<sup>13</sup> "Die Welt ist alles was der Fall ist", heter det i første hovedsetning i *Tractatus Logico-Philosophicus*. Og det som er tilfellet, blir i teknisk forstand omtalt som et faktisk eksisterende saksforhold. En beskrivelse kan følgelig fremstille både et eksisterende og et ikke-eksisterende saksforhold. For den kan være både sann og falsk.

Russell at det er filosofiens hovedanliggende å trekke grensen mellom det utsigbare og det uutsigbare.

Nå er jeg redd du ikke helt har fått tak i min sentrale påstand, hvorfra hele affæren med logiske påstander følger som et bi-produkt. Hovedpoenget er teorien om hva som kan uttrykkes ved hjelp av påstander, dvs. ved hjelp av språket .... og hva som ikke kan uttrykkes av påstander, men bare vises; det er etter min mening filosofiens kardinalproblem.<sup>14</sup>

Bare ved å trekke dette skillet blir det mulig å forholde seg adekvat til alt det som er av verdi i et menneskes liv. Den klare fremstillingen av det utsigbare "sikter" så å si på det uutsigbare. Og det lar seg bare gjøre dersom det er mulig å forholde seg innsiktsfullt til noe – forstå det, erkjenne det – uten at det er mulig å meddele denne innsikten i ord til andre. Filosofiske utsagn synes på denne måten å ha som mål å utføre det logisk umulige: å bibringe innsikt i det uutsigbare til leseren. Men likevel har det altså et poeng å *utsi* dem. I forordet til *Tractatus* sier Wittgenstein at bokens siktemål er å trekke en grense for tankens uttrykk i språket. Derfor må filosofien kunne "avgrense det tenkbare og dermed det utenkbare .... gjennom det tenkbare. Den vil mene det uutsigbare idet den klart fremstiller det utsigbare" (T 4.114-5). Men en slik virksomhet er ikke en fakta-beskrivende virksomhet. Det er Wittgenstein helt på det rene med:

Mine påstander tjener som klargjøringer på følgende måte: Enhver som forstår meg vil til slutt innse at de er meningsløse, når han ved hjelp av dem – som ad en stige – har hevet seg opp over dem. (Han må så og si kaste vekk stigen etter å ha klatret opp på den.) Han må overvinne disse påstandene, da ser han verden rett.<sup>15</sup>

Det er på denne bakgrunn man har kunnet hevde at den litterære formen i *Tractatus* har en sentral funksjon. Den kan nemlig betraktes som et konstitutivt ledd i en *indirekte* kommunikasjon av filosofiske innsikter som ikke lar seg meddele i et påstandsmessig språk. Wittgenstein an-

---

<sup>14</sup> Se Ludwig Wittgenstein, *Letters to Russell, Keynes and Moore*, utgitt av G. H. von Wright, Basil Blackwell, Oxford (1974), brev av 19. august 1919.

<sup>15</sup> Dette er den nest siste paragrafen i *Tractatus* (6.54). Den aller siste lyder som kjent: "Det man ikke kan tale om, må man tie om".



tyder jo i dette sitatet at det kan eksistere transcendentale *innsikter* uten at det behøver å finnes transcendentale *utsagn* som er kognitivt meningsfulle. Slike innsikter lar seg imidlertid bare meddele på en *indirekte* måte. Det innebærer at det må foreligge en art indre forhold mellom det filosofiske innhold og dets uttrykksmessige utforming i *Tractatus*. Det kan neppe være noe annet enn dette Wittgenstein har i tankene når han i et brev til tidligere omtalte von Ficker, karakteriserer *Tractatus* slik: "Arbeidet er strengt filosofisk og samtidig litterært".<sup>16</sup> På denne måten blir altså kunst og filosofi vevd sammen på internalt vis. La oss derfor se litt nærmere på hvordan etikk, estetikk og filosofi synes å henge sammen i ungfilosofien. Forbindelsesleddet ser ut til å være forestillingen om å kunne "se verden rett", som han uttrykker det i den nest siste paragrafen i *Tractatus*, sitert ovenfor. Dette blir både bekreftet og utdypet av en bemerkning i *Dagbøkene* hvor han sier at

Kunstverket er gjenstanden betraktet *sub specie aeternitatis*; og det gode liv er verden betraktet *sub specie aeternitatis*. Dette er sammenhengen mellom kunst og etikk (D, s. 83).

Å kunne se verden rett innebærer med andre ord å kunne se den under evighetens synsvinkel.

Hva betyr dette for kunstens vedkommende? Det vil vi kunne si litt mer om dersom vi kikker nærmere på konteksten for dette sitatet. Umiddelbart før det ovenstående sitat antyder nemlig Wittgenstein noe om sitt prinsipielle syn på kunstens natur: "Kunsten er en type uttrykk. Det gode kunstverk er det fullstendige uttrykk" (D, s. 83). Disse restene av romantisk tankegods har imidlertid ingen vekt i seg selv. Det som teller er den *betraktningmåte* som er nedfelt i og formidles av det gode kunstverk. I *Dagbøkene* søker han å forklare dette ved å trekke et skille mellom det å betrakte et objekt som et objekt blant andre objekter – noe som hører dagliglivet til – og det å betrakte det under evighetens synsvinkel – *sub specie aeternitatis*. Det siste innebærer at objektet blir betraktet fra utsiden med hele verden som bakgrunn. Det vil i sin tur si at den gjenstanden som betraktes utfra evighetens synsvinkel, blir sett i et *helhetlig* logisk rom, noe Wittgenstein uttrykker på følgende måte: "Å betrakte tingen *sub specie aeternitatis* er å betrakte den sammen med hele det logiske rom" (D, s. 83).

<sup>16</sup> Udatert brev til von Ficker skrevet i midten av oktober 1919.

Når et objekt blir anskuet på denne måten er det dessuten å anse som en verden i seg selv. Det blir klart i det følgende sitat fra *Dagbøkene*:

Hvis jeg har kontemplert ovnen og så blir fortalt: Alt du vet er begrenset til ovnen, så kan mitt resultat synes ubetydelig. For dette fremstiller saken som om jeg hadde studert ovnen som en blant mange, mange ting i verden. Har jeg imidlertid kontemplert ovnen, er den *min* verden, og alt annet blir blast i sammenligning (D, s. 83).

Her står ovnen uten tvil for et kunstverk og det å kontemplere den står for det å betrakte kunstverket utfra evighetens synsvinkel. Kunstverket forvandles altså til en verden i seg selv – et begrenset hele – så snart det blir betraktet utfra evighetens synsvinkel, noe som for Wittgenstein åpenbart er den eneste rette måten å anskue et kunstverk på. Og det er kunstnerens geni som tvinger oss til å anlegge en slik synsvinkel; det fremgår av noen refleksjoner Wittgenstein gjorde seg i 1930 omkring et middelmådig manuskript forfattet av vennen, Paul Engelmann. Der heter det at "(k)unstverket tvinger oss – så å si – til å se det i det rette perspektiv" (VB, s. 27). Dette er kanskje å være overoptimistisk på kunstens vegne. Men for Wittgenstein var det naturlig å hevde et slikt syn siden han også mente, som vi alt har streifet, at "(d)et gode kunstverk er det fullstendige uttrykk" og at "bare en kunstner kan fremstille den enkelte gjenstand slik at den fremtrer som et kunstverk for oss" (VB, s. 27). Det er altså her tale om et kunstnerisk uttrykk som nærmest med vold og makt gjør sitt nærvær gjeldende og legger beslag på vår oppmerksomhet. Men så sterke virkemidler må til dersom gjenstanden skal kunne presentere seg for oss under evighetens synsvinkel. Og det må den, siden "kunstverket er gjenstanden betraktet *sub specie aeternitatis*".

Når kunstverket på denne måten antar skikkelse av et selvstendig univers, så dreier det seg altså om å se det som et begrenset hele. For det er innebygget i selve forestillingen om å se noe under evighetens synsvinkel, slik den omtales i *Tractatus* (6.45): "Å se verden *sub specie aeterni* er å se den som et hele – et begrenset hele". Den estetiske betraktningmåte er således en desinteressert betraktningmåte som bokstavelig talt formidles av kunstverket selv. Det praktiske livs binding til de enkelte ting blir på den måten opphevet og man ser gjenstanden så å si fra utsiden. I denne forstand kan den kontemplerte gjenstand stå

frem "med hele verden som bakgrunn". Siden verden er enhetlig i den forstand at den er uttømmende beskrevet av totaliteten av alle sanne utsagn, og da alle meningsfulle utsagn er likeverdige (T 6.4), så kan Wittgenstein også følgeriktig hevde at den estetiske betrakningsmåte innebærer å se den kontemplerte gjenstand "sammen med hele det logiske rom". Det er derfor ikke uberettiget å si at hver gang vi anlegger en estetisk betrakningsmåte overfor et kunstverk, realiserer vi i liten målestokk hva filosofien sikter mot i stor målestokk: å erkjenne verden som et *begrenset* hele. I begge tilfeller dreier det seg om å etablere en erkjennelse eller en innsikt; i begge tilfeller har innsikten karakter av å være en innsikt i grensene for et meningsfullt univers; i begge tilfeller lar den etablerte innsikt seg bare meddele på en indirekte måte, og i begge tilfeller blir forskjellige slags kunstneriske uttrykksmidler tatt i bruk for å få formidlingen i stand.

Slik blir det mulig å forstå hva det innebærer å kaste stigen vekk etter å ha klatret opp på den. Det dreier seg ikke om et selvmotsigende paradoks, men om å meddele innsikter som ifølge sine egne forutsetninger ikke kan meddeles i et påstandsmessig språk. Følgelig blir den kunstnerisk-litterære uttrykksmåte et nødvendig redskap i en indirekte meddelelsesmåte. I likhet med stigen er altså *Tractatus* å anse som et kunstverk – et begrenset hele – hvor hver paragraf utgjør et ledd – et trinn – i helheten. Og hvert ledd er ordnet slik at det kan nås fra det foregående. Når leseren har gått den erkjennelsesgang som denne ordnede helhet av paragrafer krever av ham, vil han innse, dersom han har forstått de enkelte paragrafer og deres innbyrdes sammenheng riktig, at det blikk på verden som han nå har ervervet seg, ikke lar seg utsi av det språk han har gjort bruk av for å nå denne innsikten. For innsikten er en innsikt i det selysamme språks grenser. Det er en innsikt i logikkens rolle som felles logisk form for språk og virkelighet og dermed som mulighetsbetingelse for språkets representasjon av faktiske og mulige saksforhold. Innsikten blir uutsigbar i det eneste kognitivt meningsfulle språk som finnes (T 4.12).

Makter vi å gripe denne innsikten, ser vi verden på den rette måte. Og da står vi ved målet for våre anstrengelser. For ifølge Wittgenstein er det skjønne kunstens mål, "(o)g det skjønne er nettopp det som gjør lykkelig" (D, s. 86). Å se verden rett er med andre ord å bli lykkelig. Slik forbinder Wittgenstein etikk, estetikk og filosofi i *Tractatus*-perioden. Målet er av moralsk art, midlene er kunstnerisk-filosofiske og

resultatet er uutsigbart. I et slikt perspektiv er det nærmest å oppfatte som helligbrøde å komme trekkende med profane estetiske begreper som verdi, kvalitet og smak, selv om det for Wittgenstein ligger en kvalitativ bedømmelse bak det å snakke om "det gode kunstverk". Men en slik bedømmelse er uten tvil forankret i det overordnede filosofiske prosjektet som er blitt beskrevet i det foregående. Det gode kunstverk er åpenbart et kunstverk som gjennom sin særegne utforming formidler innsikt i absolutte verdier. Og innsikt av dette slaget er nødvendig for å kunne se verden rett.

## Kunstsynet i senfilosofien

I senfilosofien, hvor hovedverket er *Philosophische Untersuchungen*<sup>17</sup>, har Wittgenstein forlatt den vesenstenkning som kjennetegnet *Tractatus*-perioden. Han er ikke lenger tilbøyelig til å tro at man gjennom ren tenkning makter å bringe språkets og virkelighetens vesen på formel. I et optimistisk øyeblikk i sine unge dager sa han nemlig at "(h)ele min oppgave består i å redegjøre for påstandens natur. Det vil si, å angi alle kjensgjerningenes natur, hvis bilde påstanden er".<sup>18</sup> Og i *Tractatus* mente han faktisk å ha funnet påstandens almene natur – "Påstandens almene form er: det forholder seg slik og slik" (T 4.5). Her er det hele tiden tale om å etablere innsikt i vesensmessige forhold.

Det er hele denne tenkemåten erkjennelsesteoretiske forutsetninger han vender ryggen i senfilosofien. Han tror ikke lenger at det finnes noe slikt som en *enhetlig* innsikt i språkets og virkelighetens natur. Det er en tanke som bygger på en heller naiv forestilling om *begrepenes* enhetlighet. Begrepenes natur må utlegges i tråd med den *bruk* vi gjør av deres språklige uttrykk. Da vil vi få øye på deres kompleksitet og mangfold. Følgelig er det bruken av språk på de forskjelligste erfaringsområder som kommer i fokus i senfilosofien. For det er ikke lenger sannhetsvilkårene, men menneskelige virksomheter eller *prak-*

---

<sup>17</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (=PU), Basil Blackwell, Oxford, andre rev. utgave (1967). Senere henvisninger til PU er innarbeidet i teksten. Referanser til første del skjer ved bruk av paragraf-nummer alene; henvisninger til andre del gjøres ved bruk av romertall II + sidetall.

<sup>18</sup> *Dagbøkene*, s. 39, W's egen utheving.

*siser* som betraktes som betydningskonstitutive: "Praksis gir ordene deres mening".<sup>19</sup> Men det forekommer ingen radikal endring av filosofiens karakter og oppgave. Han fastholder at "(a)ll filosofi er 'språkkritikk'", selv om utøvelsen endres. Og den har fremdeles karakter av *virksomhet* som tar sikte på å synliggjøre grenser og vilkår for betydningsdannelse i det menneskelige språk.

En slik fremgangsmåte skaper imidlertid fortsatt problemer for formidlingen av filosofiske innsikter. For den slags vilkår det her er tale om gjelder jo også for den filosofiske diskurs. Filosofien har nemlig ikke noe privilegert ståsted hinsides språket. Derfor kan den heller ikke utrette noe annet enn å vise frem den slags forhold som inngår på en konstitutiv måte i ulike former for menneskelig betydningsdannelse. Den kan hverken begrunne eller forklare dem. Derfor er den *indirekte* meddelelsesformen også virksom i senfilosofien. Det er nettopp dette forholdet som skaper den "selsomme likheten" mellom kunst og filosofi. Ja, Wittgenstein sier sogar et sted at "(f)ilosofi burde man egentlig bare *dikte*".<sup>20</sup> Og det er et synspunkt som han utnytter på ulike måter i metodisk henseende. For anvendelsen av språkspill – forstått som skisser av tenkte eller faktiske kontekster for bruken av gitte språklige uttrykk – er bare ett av mange momenter som inngår i hans metoderepertoar i senfilosofien. I tillegg til språkspillene gjør han også hyppig bruk av ville historier, lignelser, metaforiske beskrivelser, spørsmål av forskjellige slag, konstruerte dialoger, overveielser over tenkte, ofte bisarre situasjoner, lapidare konstateringer, sammenligninger av ulike slag, etc., etc. Ved hjelp av disse teknikkene bringer han oss til å erindre hvordan vi i dagligdage sammenheng benytter de språklige uttrykkene som produserer mentale kramper når vi anvender dem til å konstruere filosofiske teorier av forskjellige slag. Det er på denne bakgrunn han hevder at filosofens arbeid egentlig "består i å stille sammen påminnelser for et bestemt formål" (PU, § 127).

I vår sammenheng er det også et annet forhold ved hans filosofiske metode i senfilosofien som må omtales. Og det er spesielt viktig ved undersøkelsen av det estetiske erfaringsområdet. For der blir det særlig tydelig at det ikke er de språklige uttrykk som sådanne som in-

<sup>19</sup> Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, Basil Blackwell, Oxford (1977), § 317.

<sup>20</sup> VB, s. 58, W's egen utheving.

teresserer ham. Det er snarere samspillet mellom ord og brukssituasjon som blinkes ut som det sentrale: "Vi tar ikke utgangspunkt i visse ord, men i visse anledninger eller aktiviteter", heter det i referatene fra estetikkk-forelesningene sommeren 1938 (L&C, I, § 6). Språket spiller i det hele tatt en underordnet rolle i Wittgensteins kunstfilosofiske undersøkelser. Det kommer ganske klart frem i hans beskrivelse av hvordan en slik undersøkelse etter hans mening skal gjennomføres:

"Vi konsentrerer oss .... om de anledningene hvor de (dvs, uttrykkene "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).

Hvis vi nå lurer på hvorfor Wittgenstein understreker så sterkt at det er "den enormt kompliserte situasjon" som man i første rekke skal reflektere over, så er en ikke uvesentlig del av svaret på dette spørsmålet å finne i den praksis-orientering som kjennetegner Wittgensteins oppfatning av de mest grunnleggende ting i den menneskelige eksistens. Og det er på dette punktet vi kan ane en analogi til den forståelse av verdienes plass som han forfektet i *Tractatus*-perioden. For i *Lectures & Conversations on Aesthetics* finnes det forhold som tyder på at Wittgenstein fremdeles kan tenkes å praktisere et skille mellom relative og nødvendige verdier, men nå i en transformert og moderert utgave. Verdi-aspektet ytrer seg nå som en art forpliktelse på verdier som sies å være nedfelt i det enkelte kunstverk og taler til oss gjennom dem. Verdiene er riktignok relative til den historisk-kulturelle situasjon, men de synes på den annen side å være nødvendige i den forstand at vi ikke vil kunne få kunstverkene i tale uten å ha internalisert dem. Og de lar seg fremdeles ikke artikulere på en fullgyldig måte ved verbalspråklige midler, men har en *adferdsmessig* artikulasjonsmodus. La oss derfor se litt nærmere på estetikkk-forelesningene fra 1938 i dette perspektivet.

Den type situasjon som er den prototypiske i disse forelesningene er den hvor det enkelte mennesket møter et gitt kunstverk – ferdig eller under arbeid. En situasjon av dette slaget kan vi kalle den estetiske *grunnsituasjonen*. Det er altså vår *umiddelbare* omgang med individuelle kunstverk som utgjør den estetiske språkbrukens primærkontekst. Og i denne type situasjon fremhever Wittgenstein våre *reaksjoner* på kunstverket som det viktigste. "Kanskje den viktigste tingen i

forbindelse med estetikk er det som kan kalles estetiske reaksjoner, dvs. misnøye, avsky, ubehag” (L&C, II, § 10).

Dette er mer drastisk enn hva man ved første øyekast skulle tro. Fra Kant og fremover har den filosofiske estetikken befattet seg med analysen av estetiske dommer utfra den antagelse at det primært er slik vår kunstforståelse blir artikulert. Wittgensteins henvisning til våre *reaksjoner* i den estetiske grunnsituasjonen innebærer en forkastelse av dette synet. Han retter istedet oppmerksomheten mot vår kunstrelevante adferd og forutsetningene for den. I særdeleshet synes ekspressive og gestiske trekk å fange hans interesse. Idéen synes å være at det i første rekke er på den måten at vår kunstforståelse får sitt primære uttrykk. Ikke minst blir det tydelig i de utførlige sammenligningene som han foretar mellom det å forstå et utsagn og det å forstå et kunstverk (et dikt, en melodi, et maleri).<sup>21</sup> Her dreier det seg om å få oss til å se at kunstverkene i en grunnleggende forstand ”sier oss seg selv”, som Wittgenstein uttrykker det.

”Hva bildet sier meg er seg selv” er det jeg ønsker å si. Det vil si, det at det sier meg noe består i dets særegne struktur, i dets *egne* former og farger. ...

For at bildet skal si meg noe er det således ikke vesentlig at ord faller meg inn mens jeg betrakter det.<sup>22</sup>

Og siden den verbalspråklige siden av saken ikke er et nødvendig trekk i vårt forstående forhold til bilder (og andre kunstverk), er det heller ikke så merkverdig at vi ikke alltid er istand til å sette ord på den estetiske erfaring vi ved ulike anledninger erverves oss. Vi gripes av det enkelte kunstverk og finner oss til rette i det. Vi fascineres av det og opplever at det taler til oss. Det sier oss noe som det er viktig å fastholde og som vi gjerne vil dele med andre. Vi er aldri i tvil om at kunstverket har gitt oss noe, at vi har en forståelse som vi ikke tidligere hadde. Men vi er

<sup>21</sup> En sammenligning av dette slaget finner vi allerede i *Dagbøkene 1914-16* s. 40 f. Og den går tvers igjennom hele Wittgensteins filosofiske forfatterskap. Jeg har laget en tilnærmet fullstendig oversikt over dens forekomster i min artikkel, ”Intransitiv forståelse — en fellesnevner for filosofisyn, språksyn og kunstsyn hos Wittgenstein?”, *Norsk filosofisk tidsskrift*, nr. 1, 25. årgang (1990), fotnote 3.

<sup>22</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Grammatik* (=PG), Basil Blackwell, Oxford (1969), s. 169 og 164, W's egen utheving.

ute av stand til å artikulere innholdet av denne forståelsen i verbal-språklig forstand.

Hvorfor beveger styrke og tempo seg nettopp i *dette* variasjonsmønsteret? Man er fristet til å si: "Fordi jeg vet hva det hele dreier seg om". Men hva dreier det seg om? Det ville jeg ikke være i stand til å si (PU, § 527).

Men det betyr selvfølgelig også at den slags forståelse som det her er tale om, ikke i første rekke er en *begrepsmessig* artikulerbar forståelse. Det blir klart i en kommentar Wittgenstein har til Tolstoys kunstteoretiske betraktninger:

(d) er er meget å lære av Tolstoys elendige teoretisering om hvordan et kunstverk formidler "en følelse". – Og dog kunne man kalle det (dvs. kunstverket), om ikke uttrykket for en følelse, så iallfall et følelsesuttrykk, eller et følt uttrykk. Og man kunne si at de menneskene som forstår det, på en måte "svinger" i harmoni med det, svarer på det. Man kunne si: kunstverket har ikke som mål å formidle *noe annet*, bare seg selv.<sup>23</sup>

Wittgenstein avviser her den noe primitive kommunikasjons teorien om kunstens natur som Tolstoy utarbeidet i boken *Hva er kunst?* Derimot kan han tenke seg å akseptere at kunstverket blir betraktet som et følelsesuttrykk dersom dette blir forstått på den rette måten. Og hva som skal regnes som den rette måten, blir skissemessig antydning i et kriterium på generell kunstforståelse: Å forstå et kunstverk er å kunne svare på det, "svinge" i harmoni med det. Å ha forstand på kunst vil da innebære å *handle* overfor kunstverk utfra denne innsikten. Vår kunstforståelse vil bli synlig i det forhold at vi streber etter å komme på bølgelengde med det enkelte kunstverk, finne dets tone, føle oss i overensstemmelse med dets egenart og særpreg. Den som har kunstforståelse vil alltid søke å fastholde kunstverket i dets uttrykksmessige individualitet og finne dets mening innenfor disse rammene. Kunstforståelsen vil med andre ord *vis seg* i forskjellige former for kunstrelevante reaksjonsmønstre og handlemåter. Den vil være synlig i vårt minespill, i våre gester, i vår kroppsholdning, i vår stadige tilbakevenden til noen kunstverk fremfor andre, i vår opptatthet av visse kunstverk på bekostning av andre, i våre

---

<sup>23</sup> VB, s. 115-6, W's egen utheving. Bemerkningen er fra 1947, altså ganske sent i hans liv.



kommentarer av verbalspråklig art, i våre betoningene av noe fremfor noe annet, etc. – kort sagt i *totaliteten* av vår kunstrelevante adferd. Det er nemlig slik våre estetiske reaksjoner kommer til uttrykk.

I lys av dette forholdet ser vi at det består en viss likhet mellom vårt forstående nærvær i den estetiske grunnsituasjonen og de iakttagelsene Wittgenstein gjorde i *Tractatus*-perioden angående vårt forhold til absolutte verdier. I begge tilfeller forholder vi oss til noe som i en grunnleggende forstand er uutsigbart i verbalspråklig forstand, men som likevel lar seg formidle på mer indirekte måter, for eksempel ved hjelp av analogier, metaforer og konkrete eksempler. På den annen side må vi ikke glemme at i senfilosofien er *forutsetningene* for det å reagere estetisk på kunstverk av historisk-kulturell art. Og det skaper problemer for den oppfatning at verdisynet fremdeles er det samme. For i 1938-forelesningene heter det at "(d)et vi nå kaller dannet smak eksisterte kanskje ikke i middelalderen. Et helt annet spill blir spilt i andre epoker" (L&C, I, § 25).<sup>24</sup>

Dette gir oss da en bakgrunn for å få øye på visse sentrale trekk i den kommunikasjonsform som *de facto* praktiseres i den estetiske diskurs. For her er nettopp sammenligninger, analogier og eksempler det dominerende innslaget. Den filosofiske estetikkens oppgave blir derfor å undersøke deres mangslungne bruksmåter i det mangfold av kontekster hvor de er virksomme.

Denne sammenfattende karakteristikken går også godt sammen med det hintet om kunstforståelsens mål som ligger i den siterte bemerkningen om Tolstoys kunstsyn. Den skisserte forståelsen har sitt mål i seg selv. Den fremstår som noe *autotelisk*. Dersom vi primært oppfatter kunstverk som symboler på utenforliggende (saks)forhold, har vi ennå ikke lært å mestre det egenartede ved den estetiske forståelsesmodus. Et eksempel vil kanskje kunne klargjøre dette poenget. Hvis vi står overfor Vincent van Goghs bilde *Vincent's soveværelse i Arles* og betrakter det som et bilde av det soveværelse van Gogh faktisk bebodde da han

<sup>24</sup> Simo Säätelä argumenter i artikkelen "Traditionalism, Revisionism, or the View From Eternity? Works of Art and Historical Knowledge", trykket i Ossi Naukkarinen & Olli Immonen (utg.), *Art and Beyond. Finnish Approaches to Aesthetics*, Gummerus Kirjapaino oy, Jyväskylä (1995), for at det lar seg gjøre å forene det tidligere evighetsperspektivet og det tilsynelatende relativistiske synet som dukker opp i 1938-forelesningene. Jeg heller i retning av å ville godta hans argumentasjon. For de grunnleggende verdiene er fremdeles noe som er hinsides verbalspråkets rekkevidde.

levde i Arles, så forholder vi oss ikke til dette maleriet som et kunstverk. Vi betrakter det snarere på samme måte som vi betrakter bildene som ledsager en sosialhistorisk fremstilling av boforholdene på landet i Frankrike ved slutten av det forrige århundre. Da vil det være av interesse å vite hvorledes det aktuelle værelset tok seg ut. Men i så fall blir de billedmessige kvalitetene behandlet som et middel til å nå et mål – kunnskap om utseendet til et historisk identifiserbart værelse. Og denne kunnskapen er kunnskap om forhold som ligger hinsides det billedmessige univers. I en slik betraktningssmåte blir bildet redusert til et redskap for en *billedekstern* erkjennelsesinteresse.

Den estetiske tilnæringsmåten fastholder derimot det billedmessige ved bildet. Vi forblir i maleriets univers. Da og bare da vil bildet kunne "si meg seg selv". I en generalisert form blir det da snakk om å kunne svare på kunstverkets mangehånde kvaliteter, finne gjenklang hos seg selv for dets rytmiske mønstre, "svinge" i harmoni med det, komme på bølgelengde med det. Slik kan vi si at den estetiske forståelsesmodus er karakterisert ved en særegen form for *immanens*. Forståelsesobjektet, dvs. kunstverket, blir et *indre* objekt i den estetiske erfaring. Og det får denne internale status i kraft av to grunnleggende forhold. For det første må vi erverve oss den slags betraktningssmåte som gjør det mulig for oss å "svinge" i harmoni med kunstverket. I denne forstand er den gitte estetiske erfaring knyttet til graden av vår fortrolighet med det "begrepsmessige univers" hvor kunstverket har en plass. Det fremgår av en bemerkning fra det senfilosofiske arbeidet, *Zettel*, hvor vår musikkforståelse tematiseres. Der heter det:

Du sier "Jeg opplevde denne passasjen helt anderledes". Men likevel forteller dette uttrykket deg "hva som hendte" bare dersom du er fortrolig med den begrepsmessige verden som hører til disse situasjonene.<sup>25</sup>

Vi kommer altså ikke forutsetningsløse til vårt møte med kunstverkene. Vi må ha tilegnet oss de begrepsmessige redskaper som behøves for å erfare kunstverket på en bestemt måte. Men det betyr ikke at innholdet av den konkrete erfaring lar seg restløst bestemme på begrepsmessig grunnlag. Det innebærer derimot at den individuelle erfaring blir til i et slags samspill mellom den enkeltes estetiske innforståthet – fortroligheten med den begrepsmessige verden som konstituerer den este-

---

<sup>25</sup> Wittgenstein, Z, § 165, Wittgensteins egen utheving.

tiske grunnsituasjonen – og det konkrete kunstverk som er bærer av en særegen og individuell fysiognomi. Dette er altså et forhold som ikke er så helt ulikt det Kant snakket om når han betraktet den estetiske erfaring som noe som ble konstituert av det frie samspill mellom innbilningskraft og forstand.

Dette er da det ene momentet som gir grunnlag for å snakke om kunstverket som et indre objekt i vår erfaring. Det andre momentet er knyttet til det forhold at vår estetiske forståelse alltid er en *orientert* forståelse hvor objektets innhold er uløselig sammenvevd med dets uttrykk. Wittgenstein kaller faktisk denne slags forståelse *intransitiv* fordi den kjennetegnes ved at den ikke kan oversettes til eller uttrykkes i et annet medium. Det fremgår av en refleksjon Wittgenstein gjør seg angående billedforståelse:

Når jeg sier: "Jeg forstår dette bildet", så reiser spørsmålet seg: Mener jeg "Jeg forstår det *slik*"? Og her står "slik" for en oversettelse av det jeg forstår til et annet uttrykk. Eller er det en slags intransitiv forståelse?<sup>26</sup>

Når en oversettelse til et annet uttrykk ikke er mulig, snakker altså Wittgenstein om intransitiv forståelse. Den er internalt knyttet til et gitt uttrykk som ikke kan endres uten å ødelegges. I den intransitive forståelsen griper vi "noe som bare kan uttrykkes av disse ordene i disse posisjonene", som han formulerer det i PU, § 531. På samme sted anfører han det å forstå et dikt som paradigmatiske for denne type forståelse. Det er dette som er senfilosofiens motstykke til kunstens uutsigbarhet i *Tractatus*-perioden. For allerede den gangen ga han uttrykk for en beslektet oppfatning. Det kan vi overbevise oss om ved å kaste et blikk på et eksempel fra Wittgensteins korrespondanse med vennen Paul Engelmann. Det illustrerer nemlig denne betraktningmåten på en utmerket måte:

Diktet av Uhland er virkelig storartet. Og det forholder seg slik: Hvis man bare ikke bestreber seg på å utsi det uutsigbare, så går intet tapt. Men det uutsigbare er – uutsigbart – *inneholdt* i det utsagte.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> PG, s. 79, W's egen fremheving.

<sup>27</sup> Paul Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir*, Basil Blackwell, Oxford (1967), brev nr, 6, s. 7. Brevet er datert 9. april 1917.

Kunstverket, betraktet som et indre objekt i den estetiske erfaring, blir således bærer av en mening som ikke kan eksistere uavhengig av sitt særegne og partikulære uttrykk.

Dette kan fortone seg esoterisk for mange. Men det er langt fra så spesielt som det ved første øyekast kan virke. Når jeg er misfornøyd med min klarinett-elev, kan jeg si: "Du må frasere den *slik*" og så spiller jeg selv den aktuelle passasjen. Og det er det eneste jeg kan gjøre i en slik læresituasjon. For uten at jeg selv gir et *eksempel* på den intenderte fraseringen, vil min kommentar forbli en tom retorisk gest. Språkbruken må nødvendigvis utfylles ved at eksemplet blir fremført på den tilsiktede måte. Det bemerkelsesverdige i dette tilfellet er at man uten videre forventer at eleven er i stand til å reagere mer eller mindre *umiddelbart* på fraseringen *qua* eksempel. Vi tar det som gitt at han makter å gjenta den slik jeg spilte den uten at flere ord blir sagt. I situasjoner av dette slaget er det med andre ord en selvfølge at man makter å reagere adekvat på de eksempler som blir gitt. Kommunikasjonen mellom lærer og elev baserer seg faktisk på dette forholdet. For her har vi nådd en slags verbalspråklig grense. Og da må eksemplene ta over. Den adekvate reaksjonen er i dette tilfellet å kunne ta den eksemplifiserte fraseringen opp i sitt eget repertoar av spillemessige uttrykksmåter. Derfor er dette stedet for den intransitive forståelse. Og forståelsen får et *handlingsmessig* uttrykk. Den viser seg i den etterfølgende øvelse. Da blir passasjen behandlet på den tilsiktede måte. Fraseringen er riktig.

Det forhold at forståelsesgjenstanden noen ganger blir et indre objekt i vår erfaring blir av Wittgenstein utviklet i flere retninger som har spesiell relevans for estetikken. Det dreier seg for det første om det å se noe *som* noe. Den diskusjonen føres over nesten tredive sider i del II av PU. Det er den lengste drøftingen av et enkeltstående begrep som finnes i hans senfilosofi. For det andre dreier det seg om slektskapet mellom den intransitive og den umiddelbare forståelse. For den *umiddelbare* forståelsen er av grunnleggende betydning for Wittgenstein. Den er nemlig ikke bare forbundet med muligheten for å utvikle mer raffinerte og begrepsmessig artikulerbare forståelsesmåter. Den spiller også en helt avgjørende rolle i selve anvendelsen av regler (begreper). Regler må nemlig kunne anvendes *regelløst*. Det kan i siste instans ikke finnes regler for *å anvende* regler, dvs. vi må kunne oppfatte den gitte sammenheng som den rette eller som upassende for å anvende et gitt begrep. Wittgenstein bemerker i den forbindelse at

(h)vis man her ønsket å angi noe som ligner en regel, så ville den inneholde uttrykket "under normale omstendigheter". Og vi oppfatter normale omstendigheter, men vi kan ikke beskrive dem presist.<sup>28</sup>

Det er altså vårt grep på begrepenes *bruksvilkår* som grunnleggende må karakteriseres som regelløst, et poeng som faktisk var foregrepet av Kant når han beskriver dømmekraften som vår evne til å avgjøre om noe faller inn under et begrep eller ikke. Han omtaler den som et "besynderlig talent" som hører med til våre medfødte anlegg. For så vidt vi allerede er utstyrt med dette bedømmende talentet, vil vi også kunne utvikle det videre gjennom aktiv og reflektert bruk. Men hvis vi mangler det, er vi ille ute. Det siste poenget lar jeg Kant selv formulere: "Der Mangel an Urtheilskraft ist eigentlich das, was man Dummheit nennt, und einem solchen Gebrechen ist gar nicht abzuhelfen".<sup>29</sup>

I denne type kontekst benytter Wittgenstein hyppig våre reaksjoner på det menneskelige ansikt som sammenligningsobjekt og snakker følgelig om *fysiognomisk* mening. Men det gjelder også for estetiske forhold. For våre reaksjoner på det menneskelige ansikt betraktes langt på vei som et *analogon* for vårt forhold til kunstverk. Wittgensteins oppfatning av menneskeansiktet går faktisk helt tilbake til *Tractatus*-perioden. Når han skal forklare hva han forstår med uttrykket "internal egenskap" ved et saksforhold, baserer han seg på en analogi mellom de vesensmessige *trekk* ved saksforholdet (dets logiske form) og ansiktets enkelte *trekk*. Poenget med sammenligningen ligger i det forhold at de enkelte ansiktstrekk er å anse som *konstitutive* for ansiktets totale uttrykk på samme måte som den enkelte internale egenskap er et konstitutivt ledd i saksforholdets hele og fulle logiske form. En slik sammenligning bygger på det perseptuelle forhold at den minste endring i det enkelte ansiktstrekk vil medføre en endring i ansiktets totale karakter. For ansiktet får sin spesifikke karakter ikraft av de enkelte trekk og deres innbyrdes forhold.

Som analogon for våre reaksjoner på kunstverk kan vi her notere oss tre forhold som er av betydning. For det første dreier det seg

<sup>28</sup> Ludwig Wittgenstein, *Über Gewißheit*, Basil Blackwell, Oxford (1969), § 27.

<sup>29</sup> Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B-utgaven, Felix Meiner Verlag, Hamburg (1956), s. 173.

om enkeltelementer (trekk ved et ansikt) som blir forstått innen et helhetlig og sammenhengende hele (ansiktets totale uttrykk). For det andre dreier det seg om et meningsinnhold som er *immanent* i sitt uttrykk og derfor ikke konstitueres av et sett av regler som etablerer en representerende mening. For det tredje dreier det seg om noe som kan melde seg *umiddelbart* – slik styrken i et ansiktsuttrykk kan slå oss med redsel. I *Lectures & Conversations on Aesthetics* diskuterer Wittgenstein hvordan et barn lærer seg ord som "skjønn", "fin" og lignende. Et forhold som etter Wittgensteins mening er "umåtelig" viktig i denne type kontekst er "overdrevne gester og ansiktsuttrykk" (L&C, I, § 5). En av de alternative formuleringene som Cyril Barrett anfører, inneholder en indirekte henvisning til det menneskelig ansikt: "Barnet forstår de gestene du bruker når du underviser det. Hvis det ikke gjorde det, ville det ikke forstå noe som helst".<sup>30</sup> Barnet ville i så fall ikke kunne skille mellom oppmuntring og avvisning. Og da blir læring ytterst problematisk. Følgelig er det ikke urimelig å betrakte barnets antatte umiddelbare reaksjoner på våre gester, innbefattet våre ansiktsuttrykk, som et *nødvendig* vilkår for språklæring overhodet.

Dette illustrerer nok en gang det nære tematiske slektskapet som består mellom Wittgensteins almenfilosofiske problemstillinger og hans kunstfilosofiske betraktninger. Men hvordan tenker nå Wittgenstein språkets rolle i disse "enormt kompliserte situasjonene" hvor det bare har "en ganske ubetydelig plass"? Jo, fellesnevneren for språkets rolle i den estetiske grunnsituasjonen er å se språkb Bruken som reaksjoner *med ord*, slik jeg har antydnet i det foregående. Det er dét som ligger i Wittgensteins dreining fra utsagnsform til brukssituasjon. Men sentralt blant de verbale reaksjonene står selvfølgelig de beskrivende hint vi griper til når vi forsøker å forstå eller formidle en bestemt forståelse av et gitt kunstverk. Og her aktualiseres analogien med menneskets ansiktet nok en gang. I en estetisk kontekst er det ikke uvanlig å beskrive et musikkstykke som melankolsk. Det er faktisk gjengs språkbruk. Men hva utretter den? Wittgenstein antyder at det å omtale musikkstykket på denne måten er å gi det et *ansikt* (L&C, I, § 10). Vi får det til å stå frem med en gitt fysiognomi. Vi gir det en karakter. Kunstverk er prinsipielt mangetydige. Våre beskrivelser er å anse som analogiske orienteringspunkter i dette betydningsmangfoldet. For alt vi

---

<sup>30</sup> C&L, I, s. 4, fotnote.

oppnår med våre beskrivelser er å invitere andre til å betrakte kunstverket på samme måten.

Wittgenstein uttrykker sitt generelle syn på disse verbale reaksjonene på denne måten: "(A)lt estetikken gjør er å "henlede din oppmerksomhet på en ting", å "plassere ting side om side".<sup>31</sup> Det er hjelp til å erfare kunstverkene på bestemte måter. Når vår kunstkyndige ledsager foran et litt vanskelig tilgjengelig maleri sier: "Du må se det *slik*", og med hånden indikerer en bestemt visuell vektlegging, så er det et middel til å få meg til å betrakte maleriet på en ny og mer utbytterik måte. Han antyder en ny *ordning* av det visuelle felt som maleriet representerer. Her er på sett og vis alle fakta på bordet. Alt som er å se er allerede synlig for oss, så sant vi har den fornødne kunsterfaring og perseptuelle trening. Poenget er altså ikke å jakte på nye fakta. Oppgaven er av en annen orden. Den kunstkyndige prøver i stedet å hjelpe oss til å se hvorledes maleriets enkelte elementer kan samles til et sammenhengende og meningsfullt hele. Og det gjør han ved å invitere til en bestemt aksentuering av det som hele tiden er synlig for meg.

Men hvilken skjebne får da begreper som *verdi* og *kvalitet* i dette perspektivet? Faktisk blir begrepet om kvalitet gjort til et sentralt moment i forelesningene fra sommeren 1938. For der sier han at verdsetting er en av de viktigste innslagene i den estetiske diskurs (L&C, I, § 18). Og han spør seg selv hva verdsetting går ut på. Han gir følgende eksempler:

Hvis en mann går gjennom et endeløst antall mønstre hos skredderen og sier: "Nei, det er en anelse for mørkt. Dette er en anelse for sterkt", etc., da er han hva vi kaller en kjenner av stoffer. At han er en kjenner vises ikke av de utbruddene han kommer med, men av den måten han velger og vraker (blant stoffene), plukker noe ut, etc. På samme måte i musikken: "Harmonerer dette? Nei. Bassen er ikke høy nok. Her ønsker jeg ganske enkelt noe annet .....". Dette er hva vi kaller en verdsetting.

<sup>31</sup> Dette er tatt fra George Edward Moores referat av estetikforelesningene som ble holdt vårterminen 1933. Referatet ble først trykket i *Mind*, 64. årgang (1955) og senere gjenoptrykt i hans artikkelsamling, *Philosophical Papers*, omtalt i note 3. Sitatet finnes på s. 315 i sistnevnte publikasjon.

Dette er smaksprøver på hva Wittgenstein har i tankene når han snakker om verdsetting. Vi legger merke til at det i første rekke er *adferden* og ikke språkbruken som gjør tjeneste som kriterium på at man kan aksepteres som en som har forstand på kunst. Vi legger også merke til at denne type språkbruk er kjennerens språkbruk. Slik snakker bare en som utvilsomt har rede på tingene. Man må være innforstått med de gjeldende konvensjoner og verdier for å kunne ordlegge seg slik. Og ikke bare det: man må ha tilegnet seg den fornødne sikkerhet i *anvendelsen* av disse estetiske "reglene", som Wittgenstein kaller det i forelesningene (L&C, I, § 15). For vi skiller mellom dem som har godt skjønn og dem som mangler det. Det er imidlertid ikke noe man skaffer seg i en fei. Det er et spørsmål om lang erfaring og kyndig veiledning. Har vi derimot tilegnet oss denne erfaringsbaserte fortroligheten med et repertoar av kunstverk fra forskjellige perioder, så har man også del i det Wittgenstein kaller "dannet smak" (cultured taste). Men han avviser at filosofien kan gå videre i denne retningen. For hvis vi skal gjøre rede for hva vi egentlig forstår med uttrykket "dannet smak", må vi beskrive en hel kultur (L&C, I, § 25). Og det er en oppgave av empirisk art. Den kan ikke løses på filosofiske premisser. Ikke desto mindre har vi fått noen hint om hvor begreper som kvalitet og smak befinner seg i det konseptuelle landskap som det estetiske erfaringsområdet utgjør – slik Wittgenstein ser det.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Jeg vil på det varmeste takke Simo Säätelä for en meget perseptiv lesning av en tidligere versjon av denne artikkelen. På en rekke punkter ga han meg konstruktiv kritikk som jeg har gjort mitt beste for å følge opp.