

Kjell S. Johannessen

ASPEKTER AV TOLKNINGSBEGREPET

Tittelen på mitt innlegg kan forlede noen til å tro at jeg har en slags monolittisk oppfatning av hva det innebærer å fortolke et kunstverk. Men det er på ingen måte tilfelle. De som kjenner meg, vet at min teoretiske plattform i kunstfilosofien er trygt plassert i tradisjonen fra den sene Wittgenstein. Og den entallsformen som er brukt i tittelen, er ikke å forstå som et signal om en kursendring. Den er benyttet av rene bekvemmelighetshensyn. Det er enklest på den måten. Dessuten spiller den på noen av de fordommene som mange av oss går rundt og bærer på når det gjelder begreper: bak hver betegnelse skjuler det seg et **enhetlig** begrep. Riktignok synes det ikke å være slik ved første øyekast. Men skinnet bedrar. Under overflaten finnes den helhetlige betydning. Og det er den analytiske filosofens oppgave å grave den frem i lyset.

Denne fordommen er egentlig en fordom om hva et begrep er og hvordan det fungerer. Wittgensteins analogi mellom kriteriene for bruken av et begrepsuttrykk og de holdepunkter vi **de facto** har for å snakke om **familielighet** mellom biologisk beslektede personer var en gang i tiden et effektivt middel til å få filosofer

fra å bygge på fordommer av det omtalte slaget i sin filosofiske praksis. Men det synes ikke lenger å virke. I altfor mange tilfeller ser vi idag en tilbakevenden til denne slags nominalessensialisme. Vi finner det derfor på sin plass å gjenta de manøvre som var innrettet på å minne de praktiserende filosofer om det kompliserte mangfold av kryssende stier som kjennetegner det konseptuelle landskap på det estetiske erfaringsområdet. Men jeg vil selvfølgelig ikke gi reprise på den slags argumentasjon som gjorde Weitz og Kennick berømt og beryktet i siste halvdel av 1950-årene. For deres Wittgenstein-forståelse var heller grunn. Konteksten for de følgende bemerkninger er min egen fortolkning av Wittgensteins senfilosofi. Den har jeg gjort rede for annetsted¹. Her er det ikke anledning til å gjøre noe annet enn å vise til den på de aktuelle stedene.

Symposiet har fått tittelen "Tolkning og kontekst". Det gir oss visse ideer om at det kan finnes både kontekstfrie og kontekstavhengige fortolkninger i den estetiske diskurs. Og at en av symposiets hovedoppgaver skulle kunne være å veie deres respektive fortrinn og ulemper mot hverandre. Nå finnes det faktisk filosofer som har arbeidet med en forestilling om **kontekstfri** fortolkning. En slik forestilling finner sin naturlige plass innenfor rammen av en **semantisk** oppfatning av meningens natur. For der angis et utsagns mening av de betingelser som må være oppfylt dersom utsagnet skal være sant. Å gjengi **meningen** til et estetisk utsagn innebærer følgelig å beskrive de **sannhetsbetingelser** som foreligger når utsagnet faktisk er sant. Hos de mer avanserte filosofene av denne støpning finner vi vanligvis et skille mellom **godtagelsesvilkår** og rene sannhetsvilkår. Frank Sibleys berømte artikkel fra 1959 - "Aesthetic Concepts" - har gjort det vanskelig for tilhengerne av en semantisk oppfatning av meningens natur å operere med vanlige sannhetsvilkår². For hans analyse gjorde det ubestridelig klart at estetiske begreper nettopp ikke blir anvendt på grunnlag av nødvendige og tilstrekkelige vilkår for bruken av deres språklige uttrykk. Roger Scruton er en av dem som setter sin lit til skillet mellom sannhetsvilkår og godtagelsesvilkår³. Et vanlig beskrivende utsagn er sant dersom det gjengir et faktisk foreliggende saksforhold mens et estetisk utsagn opp-

fattes som en adekvat beskrivelse dersom det i den estetiske diskurs blir godtatt som en treffende beskrivelse.

Dette skillet har vært utsatt for visse kritiske innvendinger. Man har blant annet påpekt at mens vanlige beskrivelser vil være uforandret med hensyn på sannhetsverdi over tid, så kan vi tenke oss at beskrivelser som tidligere ble godtatt ikke lenger blir godtatt i dag. Og det viser at de egentlig bare er godtatte i kraft av eksisterende estetiske normer og dermed relative til dem og den historiske epoke hvor disse normene er virksomme. Dessuten har det ikke vært mulig å trekke et rimelig klart skille mellom beskrivende og interpretative utsagn når begge typer av utsagn skal fungere på grunnlag av godtagelsesvilkår. La oss derfor rette oppmerksomheten mot en av dem som holder seg innenfor rammen av den semantiske oppfatningen av meningens natur på en mer tradisjonell måte nemlig Monroe C. Beardsley - og undersøke litt mer i detalj hvordan han forsøker å trekke skillet mellom deskriptive og interpretative utsagn om kunstverk. Han er vel den som mest konsekvent har forsøkt å gi en kontekstfri utlegning av de interpretative utsagns egenart.

For Beardsley er helheten av deskriptive og interpretative utsagn et adekvat uttrykk for den eneste rette **forståelsen** av et gitt kunstverk. Deler av vår kunstforståelse kan følgelig meddeles ved hjelp av deskriptive utsagn og andre deler av den må formidles av de interpretative utsagn. Dette synspunktet innebærer dessuten at det finnes en og bare en **korrekt** måte å forstå et kunstverk på. Det gjør ikke noe om vi ikke er i stand til å dokumentere at vi har å gjøre med den rette forståelsen. **Muligheten** av å kunne nå en slik forståelse er og blir det regulative prinsipp for all vår kunstkritiske og kunstvitenskapelige virksomhet. Dessuten eksisterer det et utvilsomt **begrunnelsesforhold** mellom deskriptive og interpretative utsagn. Deskriptive utsagn kan fungere som begrunnelse for interpretative utsagn mens det omvendte ikke er tilfelle.

La oss se litt nærmere på hvorfor Beardsley tror at det forholder seg slik. Å **beskrive** et kunstverk innebærer for ham å berette om de perseptuelle egenskapene som de **facto** finnes i kunstverket og som enhver kan iakttå i det. Å **fortolke** et kunstverk innebærer

derimot å forbinde verk og virkelighet. En fortolkning er følgelig essensielt knyttet til fastleggelsen av kunstverkets **mening** i dette perspektivet. For mening i Beardsleys forstand kommer nettopp i stand i kraft av den relasjon som består mellom verk og virkelighet. Det slår han utvetydig fast i innledningen til sin velkjente bok **Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism**. Der heter det nemlig at

(e)t interpretativt utsagn i den kunstkritiske diskurs
- - - er et utsagn som tar sikte på å utsi "meningen"
til et kunstverk.

- - - -
Jeg bruker betegnelsen "mening" til å betegne en semantisk relasjon mellom verket selv og noe som ligger utenfor verket.⁴

Interpretative utsagn blir følgelig en slags **semantiske** utsagn og får dermed en prinsipielt annen status enn de rene beskrivelser av kunstverk. For det som lar seg beskrive er begrenset til det perseptuelt gitte; dvs. det dreier seg om slike egenskaper som er tilgjengelig for enhver person som samler sin oppmerksomhet om kunstnerens artefakt og som har fungerende sanser. For å kunne beskrive et kunstverk på en tilfredsstillende måte er det altså ifølge Beardsley tilstrekkelig å eksponere seg på **en adekvat måte** for de stimuli som utgår fra artefaktet. Det er her nødvendig å ta det forbehold som ligger i uttrykket "på en adekvat måte". For jeg kan ikke forholde meg på samme måte overfor en pointillistisk maler som jeg gjør overfor van Eyck. Det viser selvfølgelig at det inngår i persepsjonsvilkårene en viss ferdighet og fortrolighet i omgangen med kunstverk. Det perseptuelt gitte er likevel ikke **umiddelbart** gitt, slik det burde ha vært dersom dette skillet mellom deskriptive og interpretative utsagn skulle kunne få en direkte støtte fra en i det minste halv-fenomenalistisk epistemologi. Og det får fatale følger for hele hans metakritiske prosjekt, noe jeg har forsøkt å dokumentere i min avhandling **Kunstverket som estetisk objekt**.⁵

Men la det være nok om de deskriptive utsagn. Hva med de interpretative? Under hva slags vilkår kan de fungere etter sin hensikt ifølge Beardsley? Muligheten for å forbinde kunstverkets perseptuelle egenskaper med noe utenfor kunstverket selv, er

naturligvis avhengig av at det finnes almene lovmessigheter som finner anvendelse på de egenskaper som kan iakttas i kunstverket. Han slår f. eks. fast at det å gjenkjenne et motiv i et maleri forutsetter visse **antagelser** om likheten mellom det som finnes i virkeligheten og det som kan iakttas i maleriet. Det fremgår av følgende sitat.

Å gripe de implisitte elementene i litteraturen forutsetter antagelser på samme måte som det å gjenkjenne motivet i et maleri gjør det, mens det å se mønsteret i et maleri eller høre strukturen i et musikkstykke ikke forutsetter antagelser - skjønt det kan forutsette tidligere erfaringer av ulike slag.⁶

Her blir det trukket opp et meget klart skille mellom det som kan iakttas uavhengig av kjennskapet til almene lovmessigheter i virkeligheten og det som krever en slik kontekst for å kunne stå frem med en bestemt identitet. Vi forstår uten videre at det som Beardsley her prøver å utnytte, har noe å gjøre med de respektive utsagnstypers epistemologiske sikkerhet. Det beskrivbare er tilnærmet umiddelbart gitt og tilgjengelig for alle med fungerende sanser mens det som krever fortolkning bare kan gripes eller oppfattes på grunnlag av kjennskapet til visse almene lovmessigheter. De interpretative utsagn får dermed en **hypotetisk** og **delvis teoretisk** karakter mens de deskriptive utsagn betraktes på samme måte som man betraktet **observasjonsutsagn** i den logisk-empiristiske vitenskapsfilosofien. En fortolkning av et kunstverk, formulert ved hjelp av interpretative utsagn, får således nøyaktig samme status som enhver annen vitenskapelig hypotese. Det blir gjort klart når Beardsley drøfter de deskriptive utsagns oppgave som **belegg** for en gitt fortolkning, uttrykt ved et interpretativt utsagn. For da konstaterer han følgende:

(H)vorvidt et gitt faktum F er belegg for en hypotese H, avhenger ikke bare av F alene, men . . . også av den lov eller generalisering G som forbinder F med H.⁷

Interpretative utsagn er følgelig å anse som vitenskapelige hypoteser som er sanne eller falske nøyaktig på samme måten som andre vitenskapelige hypoteser er sanne eller falske. Blant mange mu-

lige fortolkninger vil det bare være en som er den riktige. Men dette kan selvfølgelig bare gjelde i prinsippet, for i praksis er det ikke alltid mulig å avgjøre hvilken tolkning som er den riktige.

Her har vi da en relativt fullstendig gjengivelse av **kunstforståelsens** to halvdelar: beskrivelsen og fortolkningen (s. 11). Den første har bare som oppgave å fremstille språklig det som allerede er perseptuelt gitt mens den andre gir **identitet** og dermed **mening** til det gitte i kraft av å forbinde det med noe utenfor kunstverket selv på grunnlag av kjennskap til almene lovmessigheter som antas å finne anvendelse i det konkrete tilfellet.

Man blir slått av det nære slektskap som synes å bestå mellom de interpretative utsagn i den kunstkritiske diskurs og de **teoretiske** utsagn i den vitenskapelige diskurs mens de deskriptive utsagn, som allerede nevnt, er å anse som **observasjonsutsagn**. Under denne forutsetningen lar selvfølgelig alle kunstvitenskapene seg elegant tilpasse det enhetsvitenskapelige idealet. Og det var ingen uvesentlig ting for Beardsley. De interpretative utsagn fremstår som vanlige vitenskapelige hypoteser. Desto mer forunderlig er det at han ikke finner plass til **kunstteoriene** og deres eventuelle innflytelse på fortolkningen av kunstverk. Det er en smal sak å belegge at forskjellige kunstsyn har ført til forskjellige forskningspraksiser så vel som til ulike oppfatninger av konkrete kunstverk. Jeg vil her vise til professor Gunnar Danbolts to artikler "Aesthetic Theory and Practice in Art History" og "Bilde og praksis".⁸ I begge tilfeller viser han hvordan ulike kunstsyn fører kunsthistorikerne til å **fortolke** kunstverkene på ulike måter. De almene lovmessigheter som utgjør den teoretiske horisonten for de interpretative utsagn er høyst trivielle antagelser. Når vi skal identifisere et handlingsmotiv i et romanunivers, må vi støtte oss til visse psykologiske lovmessigheter som i store trekk gjelder for menneskelig adferd. Og når det gjelder å identifisere et motiv i et maleri trenger vi bare kjennskap til visuelle lovmessigheter av typen: Hvis et visuelt mønster av typen M forekommer, så vil det dreie seg om en menneskelig figur, siden visuelle mønstre av denne typen vanlig-

vis fremstiller mennesker. Dette er en forenklet rekonstruksjon av hans synspunkt i boken *Aesthetics*.

I artikkelen "The Limits of Critical Interpretation" formuleres det samme poenget ved hjelp av uttrykket "visuelt aspekt", et uttrykk han har lånt fra Paul Ziff, som i sin tur har fått det fra Wittgenstein.⁹ Der sier Beardsley i tilknytning til en analyse av det interpretative utsagnet "Maleriet fremstiller en prærievogn":

La oss si at objekter av et bestemt slag har visuelle aspekter - det være seg faktisk eksisterende objekter eller rene fantasiobjekter som er knyttet til en generell og definert betegnelse - visuelle aspekter innbefatter da alle de forskjellige måter objektene kan fremtre på i forskjellige vinkler, fra forskjellige retninger, under forskjellige atmosfæriske og lysmessige vilkår. Når et maleri fremviser et av de visuelle aspektene som hører hjemme i klassen av visuelle aspekter knyttet til en prærievogn, så kan maleriet sies å fremstille en prærievogn.¹⁰

Her skaper han store problemer for seg selv, siden hver av disse klassene må antas å ha ubegrenset mange medlemmer samtidig som det er helt opplagt at den enkelte iakttager bare kan ha et forholdsvis lite antall visuelle aspekter lagret i sin hukommelse som mulige sammenligningsobjekter. Vanskeligheten henger blant annet sammen med det forhold at han nettopp har skåret bort det som vi kunne kalle den fornødne **kontekst** for å foreta slike perseptuelle identifikasjoner. Her er det f. eks. ingen bevissthet om forskjellen mellom å persipere prærievogner i virkeligheten og det å persipere et maleri som blant annet fremstiller en prærievogn. Dette er en selvsagt del av selv den mest elementære estetiske erfaring. Men denne distinksjonen glimrer med sitt fravær i Beardsleys tekster. Ernst H. Gombrich gjør i en tilsvarende sammenheng et stort poeng av det forhold at både kunstner og innforstått betrakter vet at det finnes visse **standardiserte** måter å fremstille vogner på i malerier.¹¹ Når både tradisjons-tilhørigheten og den estetiske kompetansen er eliminert, må selvfølgelig den visuelle identifikasjonen utføres på et rent fenomenalistisk og kontekstløst grunnlag. Heller ikke kan han operere med **paradigmatiske** visuelle aspekter, siden allerede det ville

være en **fortolkning** av den visuelle erfaring.

Det som ligger Beardsley på hjertet i denne diskusjonen er selvfølgelig å kunne formulere det han kaller "de operative kriterier for interpretative utsagn av det omtalte slaget". Og han var av den mening at den tidligere skisserte analysen viste at det

innenfor forholdsvis snevre grenser finnes alment godtatte regler for å fastlegge hva som er fremstilt. Disse reglene refererer dessuten til helt objektive trekk ved virekeligheten.¹²

Men da ser han helt suverent bort fra de vanskelighetene som i dette perspektivet knytter seg til det å kunne skille helt generelt mellom skinn og virkelighet. Og det er tvilsomt om læring av språk overhodet ville være mulig hvis vi skal ta alvorlig de forutsetninger som er innebygget i en fenomenalistisk epistemologi.

Men det er ikke bare det semantiske perspektivet og den fenomenalistiske epistemologien som skaper problemer for Beardsley. Han tar det f. eks. som gitt at alle beskrivelser av kunstverk er av samme slag. Alle interpretative utsagn forutsettes likeledes å være prinsipielt like. Ingen av disse forutsetningene er særlig rimelige. Det er så mange ting vi kaller beskrivelser, minner Wittgenstein oss om:

(B)eskrivelse av et legemes posisjon ved hjelp av dets koordinater; beskrivelse av et ansiktsuttrykk; beskrivelse av en taktil fornemmelse; av en sinnsstemning.¹³

Ingen av eksemplene i denne utsøkte samlingen synes å passe det **underforståtte** paradigmet som er virksomt i Beardsleys tenkning - det vitenskapelige observasjonsutsagn som gjengir iakttatte sansekvaliteter. Wittgenstein godtar dessuten forskjellige slags **sammenligninger** som former for beskrivelser i den estetiske diskurs. Det skal vi vende tilbake til senere. Stuart Hampshire kommenterer Beardsleys tidligere omtalte artikkel om fortolkningens grenser ved å minne oss om de mange sammenheng hvor vi legitimt snakker om å **fortolke** noe.¹⁴ Det er en klassisk anvendelse av familielikhetsmetaforen. Vi sies å tolke den politiske situasjonen i Russland, vi sies å tolke fortidige hendelser, vi tolker

handlinger som vi ikke forstår, vi tolker diplomatiske uttalelser på det internasjonale plan, vi tolker drømmer, i tilbakeblikk sies vi å tolke våre tidligere erfaringer, vi tolker uklare tekststeder, vi tolker situasjoner og vi tolker roller, partiturer og ansiktsuttrykk i poker, vi tolker kunstverk, juridiske tekster og individuelle utsagn i dagligdagse sammenheng. Det finnes ikke snev av rimelig grunn til å tro at det som eventuelt er felles for alle disse forekomstene av uttrykket "tolker" er det som utgjør de **definerende** kjennetegn i det **eneste** legitime begrep om tolkning som vi faktisk besitter. Og dersom vi bare skal holde oss til den estetiske konteksten, kan vi peke på at selv om vi snakker om å tolke både dikt, malerier og musikkstykker, så er det neppe rimelig å hevde at vi tolker et dikt på samme måten som vi tolker et maleri, og vi tolker neppe et maleri på samme måten som vi tolker et musikkstykke. Mangfoldet er her langt mer fremtredende enn den formodete essensen som leker gjemsel med oss ved å fremtre i så mange forskjellige skikkelser. Ikke desto mindre finnes det vel også ulike former for **slektskap** mellom disse forskjellige bruksmåtene, men dette slektskapet må ikke opphøyes til en skjult **nominalessens**, som det er filosofens oppgave å finne og formulere i en velstriglet definisjon.

Beardsley kunne langt på vei godta innvendinger av dette slaget utan at hans viktigste teser går dukken. For han kunne medgi at riktignok er det slik at det finnes forskjellige slags beskrivelser og fortolkninger, men de som forekommer i den estetiske diskurs har så mange fellestrekk at det neppe er noen tilfældighet at vi hele tiden bruker den samme betegnelsen til å omtale dem. Det finnes derfor et viktig skille mellom beskrivelse og fortolkning i vår kunstforståelse. Det er vi følgelig forpliktet til å analysere. Og siden vår kunstforståelse representerer en slags kunnskap, må den kunne formuleres med krav på sannhet. Og hvis det er tilfelle, må det også finnes noe som vi legitimt kan kalle den **riktige** fortolkningen av et kunstverk. La meg derfor avslutte denne gjennomgangen av Beardsleys oppfatning av de interpretative utsagns natur og rolle i den kunstkritiske diskurs med å gå litt nærmere inn på disse to oppfatningene.

Vi kan begynne med det prinsipielle skillet mellom beskrivelse og fortolkning av kunstverk. Det som har vært sagt i det foregående

om dette skillet, kan kokes ned til et forhold mellom utsagn som gjengir noe objektivt foreliggende og utsagn som med større eller mindre rett hevder noe som går **utover** det objektivt gitte. En beskrivelse er således en verdinøytral gjengivelse av et saksforhold som foreligger uavhengig av det sansende subjekt. En fortolkning er derimot et inngrep fra vår side. Vi prøver å samle faktorene, dvs. hva de enkelte beskrivelser bringer for dagen, under et mest mulig enhetlig perspektiv. Vi ordner det gitte og samler det til et enhetlig og sammenhengende hele. En handling av dette slaget representerer en **utvelgelse** fra vår side. Visse ting fremheves på bekostning av andre. På dette viset oppnår vi den orden og sammenheng - og dermed den **mening** - vi tørster etter. Men denne interpretative innsats har sin pris. For resultatet vil ifølge Beardsley aldri kunne bli noe annet en **hypotetisk**.

Richard Wollheim gjør i sin bok **Art and Its Objects** to prinsipielle innvendinger mot å trekke et skille mellom beskrivelser og fortolkninger av kunst i det hele tatt.¹⁵ Den første innvendingen går ut på at det i logisk forstand ikke er mulig å trekke noe skarpt skille mellom det som måtte være en beskrivelse og det som måtte være en fortolkning av et gitt kunstverk. Hele nye områder av fakta kan f.eks. bli aktuelle for en gitt fortolkning, områder som tidligere ikke ville ha blitt ansett som relevante overhodet. Dette kan skje ved at det kunstkritiske diskurs etablerer noen nye idealer, ved at det dukker opp nye objekter som aksepteres som kunstverk, og ikke minst ved utviklingen av nye paradigmer i det intellektuelle klima. Kristendommen, marxismen og freudianismen representerer slike paradigmatisk lesemåter som f. eks. ikke var tilgjengelige for grekerne i deres møte med datidens kunst.

Den andre innvendingen går ut på at alle tradisjonelle beskrivelser av kunstverk allerede er styrt av visse interpretative innslag i den estetiske praksis. Det henger sammen med det forhold at den kunstneriske virksomhet er en **intensjonal** virksomhet. Et kunstverk frembringes under et begrep om kunst som er **felles** for kunstner og innforstått deltager i den estetiske praksis. Ethvert produkt som fremtrer i denne konteksten vil derfor måtte forutsettes å ha en viss orden og struktur nedfelt i seg. Men det kan selvfølgelig også utfordre denne tendensen til orden og struktur.

I så fall vil det være det bemerkelsesverdige med akkurat dette kunstverket. Av denne grunn kan ikke noe kunstverk, uten den groveste forvrengning, betraktes som en tilfeldig mengde av fakta som gjengis i nøytrale beskrivelser **uavhengig** av ethvert ordnende prinsipp. Å tolke et kunstverk vil således innebære å sette frem og begrunne et forslag til et organiserende prinsipp for det aktuelle verket. Beskrivelsen av det vil følgelig være styrt av slike interpretative forslag i det konkrete tilfellet. Beskrivelser av kunstverk er med andre ord **interpretasjonsavhengige** på en måte som svare til observasjonsutsagnenes teoriavhengighet i naturvitenskapene. Det skulle også tyde på at det er problematisk å snakke om den eneste **riktige** fortolkningen av et kunstverk. Det er ganske opplagt at Beardsley med sitt vitenskapsteoretiske og meningsteoretiske utgangspunkt ikke kan hevde noe annet. Han har satt seg selv i en situasjon hvor han er nødt til å forfekte muligheten av den eneste riktige fortolkning. Men det byr på store problemer å se hvordan det er mulig å avgjøre når vi står overfor en **uomstøtelig** tolkning. Vi måtte da f. eks. disponere over kriteria som garanterte at ikke noen fremtidige endringer i det intellektuelle klimaet ga opphav til mer inntrengende og perspektivrike tolkninger. De måtte også kunne garantere at det ikke noensinne ville finnes en person som **med de for hånden værende midler** påviste muligheten av å oppfatte det aktuelle kunstverket på nye og mer adekvate måter. Vi kjenner idag ikke kriteria av dette slaget, og det synes å være rimelig å tro at vi heller aldri vil komme i besittelse av noe som ligner den slags holdepunkter. Derimot har vi ingen problemer med å spesifisere visse holdepunkter som gjør det mulig å foreta en **relativ** vurdering av påliteligheten til to innbyrdes konkurrerende tolkninger av ett og samme kunstverk.

Slike holdepunkter kan naturlig nok ikke formuleres særlig presist uavhengig av enhver sammenheng. Ikke minst er det viktig å være på det rene med hva slags **kunstsyn** som er innebygget i den aktuelle virksomhet - enten det nå dreier seg om kunstkritikk eller om kunstvitenskapelig forskning. Likevel kan vi antyde noen sentrale momenter som i en bearbeidet og klargjort utgave vil kunne fungere som kriteria for å avgjøre om en tolkning er **bedre** enn en annen. Ett slikt kriterium er **fullstendighet**. Et annet

viktig kriterium er **enkelhet** og **oversiktlig**het. Et tredje kriterium er **rimelighet**. Et fjerde kriterium er **velbegrunnethet**. Noe som ofte inntreffer i kunstkritikken så vel som i kunsthistorikeringen er at en tolkning blir ensidig opptatt av et aspekt ved kunstverket på bekostning av de øvrige, f. eks. formalistiske tolkninger av malerier og dikt hvor formen utgjør det altoverskyggende estetiske fenomen. Noe tilsvarende finner sted i marxistiske kunstfortolkninger hvor kunstverkets mening alltid utlegges som et mer eller mindre godt uttrykk for større eller mindre klassebevissthet. Her dreier det seg om opplagt mangelfullhet med hensyn på fullstendighet. På de gitte premisser kan de selvsagt være enkle og oversiktlige, rimlige og velbegrunnede. Men de er uten tvil ufullstendige. Legg for øvrig merke til at det overordnede perspektiv som jeg nå anlegger, griper ødeleggende inn i det kunstsyn som utgjør den styrende rasjonale i de omtalte eksempler. Det er grunnen til at man ikke kan formulere overordnede og almengyldige kriterier for hva det innebærer at en tolkning er mer **adekvat** enn en annen. Poenget skulle likevel være til å få øye på. Vi vet godt hva det vil si å sammenligne to tolkninger av ett og samme kunstverk i forskjellige **henseender** og på det grunnlaget erklære at den ene er en bedre eller mer adekvat tolkning enn den andre. Men vi vet ikke hva vi skal stille opp med når noen hevder å ha lagt frem den **eneste riktige** fortolkning. Vi vet ikke en gang hvordan vi skal forestille oss de kriterier som eventuelt måtte tas i bruk for å ta stilling til et slikt krav. Men vi kan jo i forbifarten notere oss at forestillingen om den eneste rette tolkning bryter radikalt med den grunnleggende innsikten om det gode kunstverks **mangetydighet**. All interpretativ virksomhet synes å ha en iboende hang til å gjøre kunstverket **entydig, sammenhengende** og **helhetlig**. Og på den måten forliser man den utfordrende og inciterende mangetydigheten. Men hvis man velger å operere med forestillingen om den eneste riktige fortolkning som regulativ ide i sin kunstkritiske eller forskningsmessige praksis, har man stilltiende ogå eliminert kunstverkets mangetydighet på det **prinsipielle** plan.

På bakgrunn av den foregående analyse mener jeg det er berettiget å hevde at ideen om en **kontekstuavhengig** analyse av interpreta-

tive utsagn har strandet. Den lar seg ikke opprettholde på det snevre grunnlag den har gitt seg selv å arbeide på. Mening dannes på en langt mer komplisert måte enn det som dette synspunktet gir rom for. Men også i rent språklig henseende er dette et synspunkt som har lite for seg. Vi kan ikke av en formulering alene slutte oss til hva for slags tankeinnhold den meddeler i ulike brukssituasjoner. La oss ta formuleringen: "Laurence Olivier var overbevisende som Hamlet". Er det gitt utfra formuleringen selv hva den betyr i de forskjelligste sammenheng? Det kan umulig være tilfelle. For jeg kan i det minste tenke meg at vi utfører tre forskjellige slags språkhandlinger med den:

- (1) Vi gir en **beskrivelse** av hans fortolkning av figuren Hamlet i den kontekstuelle underforståtte oppsetningen.
- (2) Vi gir uttrykk for en bestemt **fortolkning** av hans spill.
- (3) Vi gir uttrykk for en **vurdering** av både hans rollefortolkning og gjennomføringen av den.

Det er bare kjennskapet til språkbrukssituasjonen som kan gi holdepunkter for å skille mellom disse språkhandlingene. I seg selv er de alle sammen mulige å utføre ved hjelp av den anførte formuleringen. I denne forbindelse vil jeg ikke unnlate å nevne at Lars Hertzberg har gitt en god analyse av hva det mulig å meddele ved hjelp av en formulering av dette slaget. Det skjer i artikkelen "Acting as Representation".¹⁶ Den finnes i Johannessen & Nordenstam: **Wittgenstein - Aesthetics and Transcendental Philosophy**.

Kunstfilosofen Robert J. Matthews har forøvrig i artikkelen "Describing and Interpreting a Work of Art" kritisert Beardsley for nettopp dette forholdet.¹⁷ Han uttrykker det slik:

Beardsley ... forsøker å begrunne distinksjonen mellom beskrivelse og interpretasjon utelukkende med henvisning til det påstandsmessige innhold som hver av dem består av.¹⁸

Og det fører ikke frem. Vi har ganske enkelt ikke noe å gå på for å avgjøre saken. Matthews mener derfor at talehandlingsanalysen vil kunne gi en adekvat basis for å trekke dette skillet. En slik

innfallsvinkel fører nemlig til at det epistemiske grunnlaget for å benytte formuleringen kommer inn i bildet på en utslagsgivende måte. Derfor sier også Matthews at

man kan ganske enkelt ikke avgjøre om et utsagn er deskriptivt eller interpretativt uten kjennskap til utsagnets epistemiske basis. 19

Her blir altså konteksten forstått som det epistemiske grunnlaget for å utsi noe. Vis-a-vis Beardsley er dette så avgjort et fremskritt. Men Matthews går på ingen måte langt nok. Det blir klart dersom vi ser litt nærmere på hvordan han utnytter dette begrepet om kontekst i sitt forsøk på å trekke et generelt skille mellom deskriptive og interpretative utsagn og tilpasse den til den estetiske diskurs. I noe forenklet utgave kan skillet gjengis på følgende måte:

- (1) Å kunne gi en beskrivelse av noe **forutsetter** bl.a. at man befinner seg i en slik posisjon overfor erkjennelsesobjektet at det er mulig å avgjøre om beskrivelsen er sann om objektet.
- (2) Å kunne gi en interpretasjon av noe **forutsetter** bl.a. at man befinner seg i en slik posisjon overfor erkjennelsesobjektet at man er i stand til å forsvare den fremsatte interpretasjonen med henvisning til de trekk som påviselig er til stede i erkjennelsesobjektet. Men man må på den annen side **ikke** være i stand til å avgjøre om interpretasjonen er sann eller ikke.

Man kan ifølge denne analysen bare gi beskrivelser av noe for så vidt man er i stand til å bringe på det rene om beskrivelsen er sann eller ikke. Hvis det ikke lar seg gjøre i den aktuelle situasjonen, samtidig som det finnes gode grunner for å tro at det faktisk forholder seg slik, og man på dette grunnlaget setter frem et synspunkt om erkjennelsesobjektet, så gir man altså en interpretasjon av det. Beskrivelser synes altså å være **endegyldig avgjörbare** mens interpretasjoner nødvendigvis går **utover** det foreliggende belegg. Hvis jeg f. eks. setter frem følgende synspunkt i en litterær debatt: **Tommeskruen** er historien om en guvernante som er vitne til hvordan de to barna hun er satt til å

passe, litt etter litt blir moralsk korrumpert av to illesinnede gjengangere, så må det oppfattes som en interpretasjon utfra den ovenstående analyse. Men den har et deskriptivt innslag. For det er mulig å avgjøre på en endegyldig måte at guvernanten er satt til å passe de to barna. Derimot lar det seg ikke avgjøre på en definitiv måte hvorvidt man faktisk har å gjøre med gjengangere eller om det bare dreier seg om fantasibilder, skapt av guvernantens sexhungrige fantasi. For på dette punktet er som kjent historien helt åpen. Matthews tillater på dette punktet ikke at man trekker inn andre forhold **utenfor** det litterære verket. All begrunnelse skal skje med henvisning til slike forhold som lar seg konstatere på en endegyldig måte i erkjennelsesobjektet. De lar seg da artikulere som **beskrivelser**. Alt legitimt belegg er følgelig **internalt** belegg.

Hvis vi nå sammenholder denne oppfatningen med den som Beardsley har gjort gjeldende, så ser vi at forskjellen ikke er så stor som vi kanskje kunne få inntrykk av til å begynne med. Beardsley prøver å formulere distinksjonen mellom deskriptive og interpretative utsagn uten å gjøre essensiell bruk av henvisningen til et erkjennende subjekt. Derfor griper han til en generell fenomenalistisk epistemologi. Matthews avviser en slik **akontekstuell** fremgangsmåte. Han legger avgjørende vekt på at deskriptive og interpretative utsagn er utsagn som benyttes i konkrete situasjoner til å **meddele** oppfatninger av et erkjennelsesobjekt til en mottager. Hans forestilling om kontekst koker imidlertid ned til en understrekning av **arten** av den epistemiske relasjon som består mellom **avsender** og erkjennelsesobjektet. Ingen andre trekk i kommunikasjons-situasjonen blir gjort gjeldende. Heller ikke er han i tvil om at det er mulig å gjøre en helt **generell** distinksjon mellom beskrivelser og fortolkninger. Mottagers muligheter for å forstå og ta stilling til deskriptive og interpretative meddelelser blir helt oversett. Sibley gjorde i sin tidligere omtalte artikkel et poeng av at man måtte være i besittelse av smak og estetisk følsomhet for å kunne forstå en estetisk beskrivelse. Og det er et poeng som det er vel verd å holde fast ved. For da blir det mulig å foreta en betraktelig utvidelse av det begrep om **kontekst** som det kan være aktuelt å legge til grunn i et forsøk på å komme deskriptive og interpretative utsagn nærmere

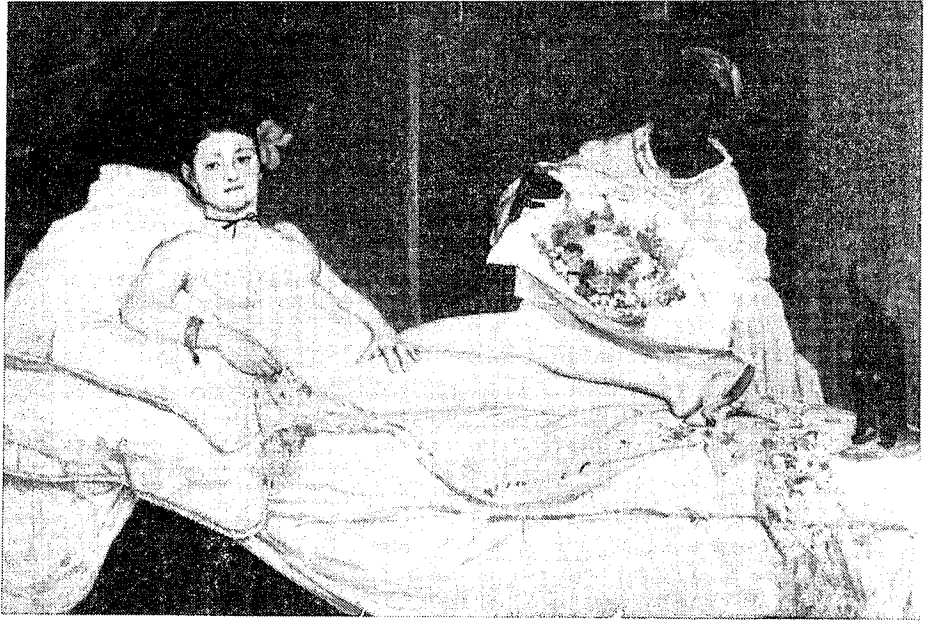
inn på livet i en estetisk sammenheng. Det er her vi kan få øye på berettigelsen av å undersøke det **felleskap i erfaringer** av ulike slag som fremheves av Gombrich, Wollheim og Wittgenstein som et nødvendig vilkår for estetisk kommunikasjon overhodet. Men det ville innebære å forfølge alle de momenter som jeg har innbefattet i begrepet om **estetisk praksis**. Og det er en annen historie som jeg allerede har fortalt deler av i andre sammenheng.²⁰

NOTER

1. Jeg vil i denne forbindelse spesielt vise til studien, **Wittgensteins senfilosofi. Et utkast til fortolkning**, Filosofisk institutts stensilsérie nr. 42, Universitetet i Bergen, Bergen (1978). De kunstfilosofisk relevante aspektene av denne fortolkningen er blitt utviklet i artiklene "Kunst, språk og handling", trykket i Danbolt, Johannessen & Nordenstam, **Den estetiske praksis**, Universitetsforlaget, Oslo - Bergen - Tromsø (1979) og "Kunst, språk og estetisk praksis", **Norsk filosofisk tidskrift**, 19. årgang, nr. 1 (1984).
2. Frank Sibley, "Aesthetic Concepts", **Philosophical Review**, 68. årgang (1959).
3. Roger Scruton, **Art and Imagination**, London (1974), s. 44 - 57.
4. Monroe C. Beardsley, **Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism**, New York og Burlingame (1958), s. 9.
5. Kjell S. Johannessen, **Kunstverket som estetisk objekt**, Solum forlag a/s, Oslo (1983), del II, kap. 2, avsnitt 3, s. 114 - 129.
6. Beardsley, op. cit., s. 424.
7. Beardsley, op. cit., s. 245.
8. Den første av disse artiklene er å finne i Lars Aagaard-Mogensen & Göran Hermerén (red.), **Contemporary Aesthetics in Scandinavia**, Doxa forlag, Lund (1980). Den andre er trykket i Danbolt, Johannessen & Nordenstam, **Den estetisk praksis**, Universitetsforlaget, Bergen - Oslo - Tromsø (1979), s. 64 - 96.
9. Ziff bruker dette uttrykket i sin artikkel, "On What a Painting Represents" **Journal of Philosophy**, 57. årgang, nr. 20 - 21, oktober 1960. Og i Ludwig Wittgensteins senfiloso-

fiske hovedverk, **Philosophische Untersuchungen**, Oxford (1953), del II, avsnitt xi, blir blant annet visuelt aspekt-skifte og demringen av et nytt aspekt ved **billedobjekter** ganske utførlig drøftet. Denne diskusjonen hører til det som hyppigst blir omtalt i den wittgensteinianske kommentarlitteraturen. Da Beardsley skrev sitt symposiebidrag i 1964, "The Limits of Critical Interpretation" - se neste fotnote - var det allerede offentliggjort flere større artikler om dette emnet. Det er derfor ganske påfallende at han overhodet ikke tar hensyn til innholdet i Wittgensteins analyse når han åpenbart ikke har noe i mot å låne et av de **uttrykkene** som blir benyttet i denne analysen. Men det må likevel bemerkes at det er et hav av forskjell mellom den betydning det har hos Wittgenstein og den betydning det blir gitt av Ziff og Beardsley.

10. Sidney Hook (red.), **Art and Philosophy**, New York University Press, New York (1966), s. 76.
11. Se f. eks. Ernst H. Gombrich, **Art and Illusion**, Phaidon Press, London (1960), del III, "The Beholder's Share", s. 154 - 244.
12. Hook, op. cit. s. 76.
13. Ludwig Wittgenstein, **Philosophische Untersuchungen**, del I, par. 24.
14. Stuart Hampshire, "Types of Interpretation", kommentar til Beardsleys symposiebidrag og trykket samme sted, S. Hook (red.), **Art and Philosophy**, s. 101 - 108.
15. Richard Wollheim, **Art and its Objects**, Harper & Row, New York, Evanston, London (1968), par. 38 - 9, s. 72 - 79.
16. Lars Hertzberg, "Acting as Representation", trykket i Kjell S. Johannessen & Tore Nordenstam (red.), **Wittgenstein - Aesthetics and Transcendental Philosophy**, Hölder-Pichler-Tempsky, Wien (1981), s. 136 - 151.
17. Robert J. Matthews, "Describing an Interpreting a Work of Art", **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 36. årgang (1977 - 78), s. 5 - 14.
18. Matthew, op. cit. s. 9.
19. Ibid.
20. Begrepet om estetisk praksis ble først utviklet i min magistergradsavhandling, **Kunst og kunstforståelse** (1966). Den ble mange år senere trykket på Universitetsforlaget, Bergen - Oslo - Tromsø (1978). Begrepet om estetisk praksis er senere blitt videreført i de to artiklene som er nevnt i fotnote 1.



Olympia - 1865