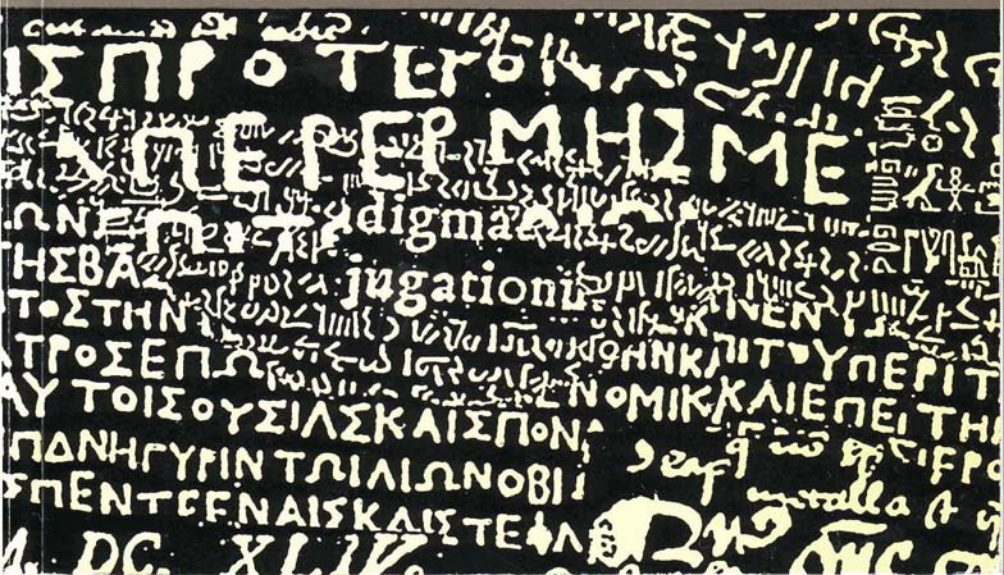


från  
**KONST**  
till  
**VETENSKAP**

TORE  
NORDENSTAM

---

CARLSSONS



vetenskaperna använder man både individualiserande och generaliserande metoder. (Och detsamma stämmer förmodligen också på det naturvetenskapliga området. Men det är nu en annan historia . . .) Men med detta påstående föregriper jag egentligen åtskilligt av det som skall avhandlas i det följande. Många har till exempel försvarat ståndpunkten att alla vetenskaper, både de som behandlar naturen och de som behandlar kulturen, eftersträvar allmänna lagutsagor. Hur ligger det egentligen till med detta? Det är temat för vårt nästa avsnitt.

## *Förklaring och förståelse i humanvetenskaperna*

Enligt det klassiska vetenskapsidealet består en vetenskap, *scientia*, alltid av några grundläggande utsagor, från vilka de mindre grundläggande utsagorna på området i fråga kan härledas med enkla logiska steg. I den vetenskapsteoretiska litteraturen uppträder detta krav ofta som ett krav på vetenskapliga förklarings utformning. Det hävdas nämligen ofta att alla vetenskapliga förklaringar värda namnet måste hänvisa till allmänna lagar. Hos Kant, till exempel, heter det i *Kritik av det rena förnuftet* (1781): "För att förklara givna fenomen kan inga andra ting och förklaringsgrunder anföras än sådana som kan sättas i förbindelse med de givna fenomenen i enlighet med de redan kända lagarna för fenomenen." Och ett halvt århundrade senare skrev Comte på sin mera vaga prosa att "förklaringen av fakta är aldrig något annat än den etablerade förbindelsen mellan olika enskilda fenomen och några allmänna fakta" (*Cours de philosophie positive*, Kurs i positiv filosofi, 1830). Hos John Stuart Mill heter det i hans inflytelserika vetenskapsteoretiska arbete *A System of Logic ratiocinative and*

## JÄMFÖRELSENAS ROLL

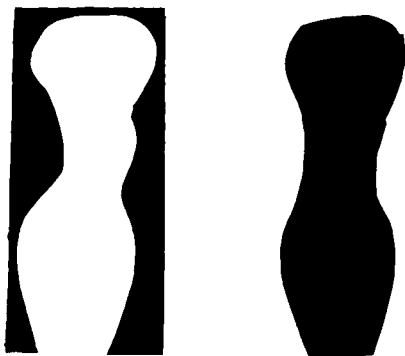
Jämförelser spelar en viktig roll i humanvetenskaperna. "Den som endast känner till en religion, känner inte till någon", skrev den jämförande religionsvetenskapens grundläggare Max Müller (1823-1900). Den komparativa lingvistik hade en blomstringstid på 1800-talet (med Franz Bopp som det mest kända namnet). Man upptäckte att det finns en mängd systematiska likheter mellan ett antal europeiska språk och det gamla indiska sanskrit-språket, något som ledde till omfattande jämförande studier och till spekulationer om ett postulerat indo-europeiskt urspråk.

Jämförelser spelar en viktig roll inte minst i de estetiska disciplinerna, där blicken kan skärpas genom jämförelser mellan olika verk. Sammanställningen av den egyptiska väggmålningen med Matisse-figurerna är hämtad från en av den danska konsthistorikern Marianne Marcussens många studier av perspektiv och bildrumskonstruktion (*Perspektiv. Om rumopfattelse og rumgengivelse*, Köpenhamn 1987).

Trots att de egyptiska figurerna är starkt stiliserade, kan vi uppfatta de kroppsliga formerna. Matisse-klippen är ännu mer stiliserade. De befinner sig i gränslandet mellan föreställande och abstrakt konst. Men i båda fallen är det möjligt för iakttagaren att gå från form till kontur.



*Kvinnofigurer av en okänd konstnär i Rekhmires grav i Thebe. Utsnitt från en väggmålning, omkring 1430 f.Kr.*



*Henri Matisse, Jazz, 1947. Pappersklipp, nu i Statens museum for Kunst, Köpenhamn.*

*inductive* från 1843: "An individual fact said to be explained by pointing out its cause, that is, by stating the law or laws of causation of which its production is an instance" ("Ett individuellt faktum säges ha förklarats när dess orsak har utpekats, det vill säga när man angivit den eller de kausala lagar som dess framkallande är ett exempel på.")<sup>11</sup>

Men är nu detta krav att alla acceptabla förklaringar måste hänvisa till allmänna lagar tillämpligt också på det humanvetenskapliga området? Många har besvarat den frågan jakande, alltifrån Mill och de humanvetenskapliga positivisterna på 1800-talet fram till de logiska empiristerna och deras efterföljare på 1900-talet. Enligt Karl Poppers och Carl Gustav Hempels förslag, som nu har mer än femtio år på nacken, består alla vetenskapliga förklaringar av tre väsentliga inslag: en beskrivning av den ursprungliga situationen, i vilken skeendet startade; en beskrivning av den händelse eller process som anses behöva en förklaring; och utsagor som anger allmänna lagar (till exempel naturlagar som Ohms lag eller Boyles lag). Alla förklaringar är enligt detta förslag "nomologiska" (ett ord som bygger på det grekiska ordet för lag, "nomos"). Vidare så har alla vetenskapliga förklaringar en deduktiv struktur enligt detta förslag. Beskrivningen av det som behöver förklaring skall följa logiskt från beskrivningen av ursprungssituationen plus de allmänna lagutsagorna. I en acceptabel vetenskaplig förklaring skall sålunda utsagan om det förklaringsbehövande fenomenet följa logiskt som en konklusion från utsagorna om initialsituationen och lagutsagorna, vilka fungerar som premisser i det logiskt giltiga deduktiva argument som en förklaring utgör, om Hempel och Popper har rätt. Alla acceptabla vetenskapliga förklaringar skulle med andra ord vara "deduktiv-nomologiska", om detta förslag är riktigt. Denna redogörelse för vad en vetenskaplig förklaring är kallas ibland för *DN-modellen för vetenskapliga förklaringar*.

Historiska och andra humanvetenskapliga förklaringar har

sällan en tydlig deduktivt-nomologisk struktur. Detta pekar i Poppers och Hempels perspektiv bara på att de humanistiska ämnena ännu är förhållandevis "unga" som vetenskaper. De har inte nått den grad av mognad som kännetecknar de bäst utvecklade naturvetenskaperna, blir det hävdad. Och med de bäst utvecklade naturvetenskaperna brukar man då avse de matematiskt mest raffinerade vetenskapsgränarna, särskilt inom fysiken. I historia och andra humanistiska discipliner finner man vanligen bara något som skulle kunna kallas för "förklaringskisser", men fullt genomförda vetenskapliga förklaringar lyser för det mesta än så länge med sin frånvaro på humanvetenskapernas område, om man får tro Hempel.<sup>12</sup>

Andra har däremot menat att DN-modellen inte är adekvat för humanvetenskapernas del. I den klassiska debatten om vetenskapliga förklarings natur omkring sekelskiftet påstods det ofta att humanvetenskapernas grundläggande mål skiljer sig från naturvetenskapernas mål. Naturvetenskaperna eftersträvar förklaringar med hänvisning till allmänna lagar. Men humanvetenskaperna strävar mot förståelse av det enskilda som unika fenomen utan att referera till några allmänna lagar, blev det hävdad av filosofer som Dilthey, Windelband, Rickert och andra. Mot den traditionella tesen att alla vetenskaper i grund och botten karakteriseras av samma grundläggande kunskapsintresse, nämligen att finna fram till lagförklaringar, ställs alltså en dualistisk tes. Enligt den dualistiska synen på vetenskaperna kan vetenskapernas värld delas upp i två stora områden, naturvetenskaperna och humanvetenskaperna, som kännetecknas av olika kunskapsintressen. Naturvetenskapernas grundläggande kunskapsintresse skulle vara att orsaksförklara det som sker, och humanvetenskapernas grundläggande kunskapsintresse skulle vara att nå fram till förståelse.<sup>13</sup>

På 1950- och 60-talen bidrog ett antal vetenskapsfilosofer till att teckna en ny bild av vetenskapernas värld. Det föreslogs bland annat att det finns två fundamentala förklarings-

typer i vetenskaperna, för det första lagförklaringar av den typ som DN-modellen försöker att klargöra, och för det andra förklaringar som hänvisar till människors avsikter med det de gör. Georg Henrik von Wright sammanfattade den nya positionen i en bok som utkom 1971 med titeln *Explanation and Understanding*.<sup>14</sup> von Wrights tes är att naturvetenskaperna kännetecknas av en grundläggande förklaringsmodell, DN-modellen; humanvetenskaperna kännetecknas av en helt annan men lika grundläggande förklaringstyp, nämligen avsiktsförklaringsmodellen.

När vi vill förklara en persons handlingar, hänvisar vi ofta till vederbörandes avsikter. Fru Pettersson började springa för att hon ville nå tåget klockan sex, och det var enligt hennes bedömning av läget nödvändigt att springa för att uppnå detta mål. I ett vardagsexempel som detta finns de tre inslag med som är typiska för alla avsiktsförklaringar: för det första finns där en utsaga om en persons avsikter eller mål, för det andra finns där en utsaga om de föreställningar som denna person hade om nödvändiga sammanhang mellan mål och medel, och för det tredje finns där en konklusion som säger något om vad vederbörande faktiskt gjorde för att förverkliga sina avsikter

---

#### VARFÖR RITADE HAN SÅ?

Konsthistoriska förklaringar hänvisar ofta till konstnärens avsikter. "Varför framställs till exempel kvinnans vänsterfot som så stor? En förklaring kan peka på att om foten ser alltför stor ut enligt vedertagna begrepp, så är det i själva verket så att foten uppbär en större tyngd och därför ser större ut och känns större och är större. Hela benet som foten är en del av uttrycker genom sin form samma förståelse. Picasso framställer något mer än den synliga situationen, nämligen de fysiska krafterna som ingår i den. Därför är det oundvikligen så att dessa faktorer, som ju också ingår i situationen, måste deformera de traditionella formerna." (Hans Hess, *Pictures as Arguments*, Sussex University Press 1975.)



*Pablo Picasso: Kvinna som tvättar fötterna. Teckning, 51 x 38 cm, 1946*

när hon ansåg att den rätta stunden för att göra så var inne.

I en avsiktsförklaring av detta slag finns det inte någon hänvisning till allmängiltiga empiriska lagar. Sambandet mellan premisserna och konklusionen i en avsiktsförklaring är begreppsligt, kan man säga. *Om* en människa verkligen vill nå ett visst mål och *om* denna människa verkligen anser att det är nödvändigt att göra något vid ett visst tillfälle för att nå detta mål, så ligger det i detta att hon också försöker nå sitt mål genom att tillgripa de därför nödvändiga medlen när tiden har kommit för att göra så. Om hon aldrig *gör* något för att nå sina mål trots att hon har möjligheter att göra det, så måste vi säga oss att hon pratar i tomma luften när hon uttalar sig om sina avsikter och mål. Vi kräver med andra ord ett visst sammanhang mellan liv och lära.

Avsiktsförklaringar förekommer ofta i humanvetenskaperna. I Maurice Bessets arbete *Art of the Twentieth Century* (1900-talets konst) finns exempelvis följande kommentar till målaren Piet Mondrians geometriska tavlor från 20- och 30-talen: "Enligt Mondrian kan en bild bara uppnå autonomi på ett enda vis, nämligen genom att den behandlas som det den är, ett vertikalt plan. Allt som riktar sig mot en illusionistisk behandling av rummet, vare sig det är perspektiviskt eller inte, måste avlägsnas. Det är inte tal om att se bilden från olika synpunkter. Den får inte erbjuda några vyer. Den måste vara utan fokus ("afokal"). För att uppnå detta fördelas likformiga komponenter så jämnt som möjligt över bildytan. Detta förklarar varför Mondrian till att börja med (då han fortfarande behövde stöd av yttre motiv) valde sådana motiv som träd, byggnadsställningar och havet i vågor kring en pir."<sup>15</sup> Schematiskt kan denna konsthistoriska utläggning sammanfattas på följande vis:

(1) Mondrian försökte uppnå ett estetiskt ideal som kan antydast med uttrycket "måleriets autonomi".

(2) Han ansåg att det enda sättet för honom att uppnå detta ideal var genom att försöka eliminera allt som kunde ge en illusion av djup, perspektiv, ting i verkligheten.

(3) Alltså satte han igång med att försöka eliminera detta när han ansåg att tiden var mogen för det.

För att denna avsiktsförklaringsmodell skall kunna göra den humanvetenskapliga verkligheten rättvisa, måste den emellertid förses med några kvalifikationer.

*För det första* måste vi lägga till att Mondrian inte började med att formulera ett estetiskt mål, som han sedan arbetade träget på att nå. Hans avsikter var vaga och famlande till att börja med. Hans experiment med olika stilar och uttryckssätt var lika mycket ett sökande efter ett mål som ett sökande efter lämpliga medel för att nå målet. Här som så ofta eljest betingade mål och medel varandra. Avsikter behöver inte alltid föreligga i en klar och välartikulerad form. De kan föreligga i form av intuitioner, en oro som driver på åt ett visst håll. I efterhand kan en sådan oro formuleras som en uttrycklig avsiktsförklaring. Men speciellt i fråga om kreativa skeenden kan detta inte ske på förhand. Ett visst mått av oförutsägbarhet ligger ju i skapandets natur.

*För det andra* måste vi lägga till att avsikter inte är det samma som vederbörande persons egna formuleringar eller medvetande om sina egna avsikter. Som Ludwig Wittgenstein påpekade i ett manuskript som utgivits under titeln *Filosofiska undersökningar*: "En avsikt är inbäddad i en situation, i mänskliga vanor och institutioner." (§ 337.) Åtskilligt av den kritik som riktats mot hänvisningar till upphovspersonens avsikter i estetiska sammanhang har att göra med aktörernas självförståelse och inte med deras avsikter i den mening vari ordet här används. Det gäller till exempel den klassiska kritiken av intentionsbegreppets användning i litteraturkritik och litteraturhistoria, Wimsatts och Beardsleys gemensamma artikel "The



*Piet Mondrian i sin ateljé i Paris. Foto i tidskriften De Stijl 1924.*

*Intentional Fallacy*” (Avsiktsmisstaget).<sup>16</sup> Dessa författare förutsätter tydligen att en konstnärs avsikter är något helt annat än hans verk, och det stämmer på avsiktsformuleringar men inte på de avsikter som faktiskt bakats in i själva konstverken.

I den konsthistoriska litteraturen, till exempel, är de ymnigt förekommande hänvisningarna till konstnärernas avsikter ofta tvetydiga. Ömsom refererar man till de avsikter som faktiskt är uttryckta i de föreliggande arbetena, ömsom refererar man till konstnärernas försök att i ord uttrycka sina avsikter. Konsthistorikern Alois Riegl slog ned på denna tvetydighet i sina föreläsningar vid universitetet i Wien för bortåt hundra år sedan. Å ena sidan hänvisar han själv till konstnärernas avsikter i sina analyser. Den sidan av avsiktsbegreppet fångas in av Riegls begrepp ’konstvilja’. *Intentional* terminologi är över huvud taget ett karakteristiskt inslag i konsthistoriska framställningar. Det hänvisas ofta till det som konstnärerna försökte uppnå, vad de ville, vad deras program var. Och å andra sidan kritiserade Riegl skarpt konstnärernas egna försök att formulera sina avsikter, vilket han uppfattade som något typiskt för ”den moderna subjektivismen”. Som särskilt avskräckande exempel anförde han Federigo Zuccaros traktat *L'idea dé pittori, scultori e architetti* (Torino, 1607), men kritiken gällde också många senare konstnärers försök att instruera allmänheten om vad de ”egentligen” hade varit ute efter.

---

”Enligt Mondrian kan en bild bara uppnå autonomi på ett enda vis, nämligen att den behandlas som det den är, ett vertikalt plan. Allt som riktar sig mot en illusionistisk behandling, vare sig det är perspektiviskt eller inte, måste avlägsnas.”

(Konsthistorikern Maurice Basset i en kommentar till Piet Mondrians abstrakta målningar från mellankrigstiden.)

För *det tredje* måste vi tillägga att avsiktsförklaringar kan vara ganska komplicerade. I en uppsats från 1964 tar den norske konsthistorikern Staale Sinding-Larsen upp frågan varför kyrkan Il Redentore i Venedig skiljer sig på flera vis från de andra byggnader som har samme arkitekt till upphovsman, alltså Palladio. Det gäller inte minst de andra kyrkorna i samma stad som ritats av Palladio (San Giorgio Maggiore och San Francesco della Vigna). Efter en detaljerad genomgång av Il Redentores säregenheter framlägger Sinding-Larsen hypotesen att Palladio först hade ritat en kyrka av ett annat slag (med en centraliserad lösning), att detta förslag förkastades av uppdragsgivaren och att arkitekten då på kort tid var tvungen att ändra sitt förslag till en kyrka med traditionell basilikastruktur. Den första varför-frågan som konsthistorikern ställde sig var: "Varför skiljer sig Il Redentore från andra byggnader av samma slag av samme arkitekt?" Hans hypotes för till en hel rad andra varför-frågor: "Varför blev den centraliserade lösningen förkastad?" "Och varför framfördes detta förslag över huvud taget?" "Varför fick han så kort tid på sig för att omarbete förslaget?" Svaren på dessa frågor formuleras med hjälp av en intentional terminologi som lätt kan inpassas i avsiktsförklaringsmodellen. I fråga om det första spørsmålet skriver Sinding-Larsen bland annat detta: "Det föreligger inga uttalanden om detta från den aktuella tiden, men det viktigaste motivet har tydligen helt enkelt varit den funktion som kyrkan skulle ha. Det var nödvändigt att göra ett rum som var tillräckligt stort för de människomängder som skulle närvara vid de officiella ceremonierna, särskilt den årliga *Andatan*, samtidigt som rummet indelades så att det blev en klar skiljelinje mellan det allmänt tillgängliga skeppet och presbyteriet, som var reserverat för de högst uppsatta statliga och kyrkliga storheterna."

Svaret på denna varför-fråga är alltså utformat som en beskrivning av aktörernas mål och deras föreställningar om vil-

ka medel som var nödvändiga att tillgripa för att nå dessa mål. Den raffinerade argumentationen i Sinding-Larsens artikel kan brytas upp i en serie små manövrar, som alla har den struktur som avsiktsförklaringsmodellen klargör.

Avsiktsförklaringar spelar en ledande roll i konsthistorien, något som man lätt kan övertyga sig om genom att ta några smakprov från litteraturen på detta område. Men det är också alltid möjligt att gå vidare från avsiktsförklaringarna och fråga sig varför aktörerna hade de intentioner som man anser sig kunna konstatera att de hade. Detta är *den fjärde* och sista kommentaren som vi vill komma med till avsiktsförklarings-schemat. Vi kan då med fördel återvända till Wittgensteins anmärkning om att avsikter är inbäddade i situationer, vanor och institutioner. Den handlandes avsikter är beroende av handlingssammanhanget på olika vis, vilket kan leda till en rad andra förklaringstyper – inflytandeförklaringar, funktionalistiska och strukturalistiska förklaringar av olika slag.

De avsikter som är viktigast för den konsthistoriska forskningen och för humaniora generellt är de institutionaliserade intentioner som nedfaller sig i estetisk praxis och andra verksamheter. För att få fram något av det som ligger i detta skall vi kort betrakta ytterligare ett exempel från konstens historia. Leonardo da Vincis "Nattvarden" kan som alla andra konstverk betraktas på två tämligen olika vis. För det första kan tavlan betraktas som ett konstverk utan beaktande av dess ursprungliga kontext. Detta är konnässörens hållning till verket, som låter dess estetiska egenskaper träda i förgrunden. Denna hållning till bilder uppmuntras starkt av den nutida formen av konstnjutande, som i stor utsträckning bygger på reproduktioner (först kopparstick, senare fotografier och diabilder), som frikopplar bilden från det fysiska och sociala sammanhang som den ursprungligen hörde hemma i. För det andra kan man rikta uppmärksamheten mot den funktion som tavlan hade i sin ursprungliga miljö, inbegripet de verksamheter som tavlan ingick i.



Gunnar Danbolt, den norske konsthistorikern, påpekar i en artikel om Leonardos "Nattvard" att tavlan inte är helt korrekt konstruerad om man utgår från de vedertagna reglerna för en centralperspektivisk framställning. Bordet och figurerna är nämligen överdimensionerade, som ett par andra konsthistoriker redan tidigare hade påpekat. När det gäller ett tekniskt geni som Leonardo är det föga troligt att han skulle begå en sådan blunder utan att vilja något speciellt med det. Avvikelserna måste rimligtvis vara avsedda som sådana från konstnärens sida. Varför? För att få fram ett svar på den frågan går Danbolt först till andra framställningar av den första nattvarden för att få fram det som är originellt i Leonardos version av detta motiv. En jämförelse med tidigare nattvardsframställningar visar att det inte var något nytt när Leonardo knöt samman det fysiska rummet och bildrummet så att det avbildade bordet framträdde som ett fjärde bord utöver de tre andra i munkarnas matsal i dominikanerklostret Santa Maria delle Grazie i Milano. Detta var, som Danbolt demonstrerar, en genrekonvention. Det nya i Leonardos variation på temat var enligt Danbolt "hans varken-eller-struktur, detta att han varken skapade en illusion av refektoriets förlängning in i bildrummet eller markerade något skarpt brott utan i stället

---

## AVSIKT OCH VERK

Arkitekten Palladios kyrka *Il Redentore* (bilden t.v.) skiljer sig på flera sätt från hans andra verk, till exempel de två andra kyrkorna i Venedig som han också är upphovsman till (*San Giorgio Maggiore* och *San Francesco della Vigna*). Konsthistorikern Staale Sinding-Larsen har föreslagit att Palladio ursprungligen ritade en annan typ av kyrka och att han i all hast måste revidera sitt förslag. Varför förkastades det första förslaget? Varför var det så bråttom? De svar som konsthistorikern föreslår illustrerar en förklaringstyp som är vanlig i konsthistoria och många andra humanistiska vetenskaper: avsiktsförklaringar (teleologiska förklaringar).

lät nattvardsbordet fungera som ett förmedlande led mellan refektoriet och bildrummet”.

För att förklara det som är speciellt med Leonardos framställning av Jesu sista måltid analyserar Danbolt därefter den funktion som den gemensamma måltiden hade i munkarnas liv på den tid då målningen blev utförd. Måltiderna hade en mycket central funktion i klosterlivet, visar det sig. Den symboliska betydelse som tillades de gemensamma måltiderna var så stor att matsalen fick en status som närmar sig själva kyrkorummet; den var ett heligt rum. Målningen hade tillsammans med de texter som lästes upp under de eljest stillatigande måltiderna delvis en aktualiserande funktion. Bilden inskärpte att abbotens måltid tillsammans med munkarna var en religiös handling av samma slag som Jesu sista måltid tillsammans med sina lärjungar. Kristus intog faktiskt sin kvällsmat hos dominikanerna i Milano, som Goethe formulerade saken efter ett besök på platsen.

Men alla inslag i Leonardos målning kan inte förklaras med hänvisning till aktualiseringsfunktionen, om man får tro den norske konsthistorikern. Tavlan har också en historisk aspekt. Den påminner om det som skedde en gång i det förflutna på en speciell plats. För att förklara egenheterna i Leonardos framställning av den första nattvarden måste vi enligt Danbolt pendla mellan en aktualiserande och en historisk tolkning. Med utgångspunkt i den historiska tolkningsvarianten framstår det som obegripligt varför det avbildade bordet är en kopia av de verkliga borden i matsalen i Milano-klostret. Och med utgångspunkt i den aktualiserande tolkningsvarianten blir det svårt att förklara varför Judas framhålls så starkt, skriver Danbolt. (Men han pekar själv på att poängteringen av Judasfiguren kan tolkas som en etisk uppmaning till munkarna att inte svika gemenskapen.) Klosters verksamhet och funktion beskrivs träffande just genom denna pendling mellan de två tolkningssätten, hävdar Danbolt: ”Den historiska tolkningen

klargör villkoren för den gemenskap som munkarna upplever genom den aktualiserande tolkningen.”

Konstnärens avsikter kan med andra ord klargöras genom att man närmare beskriver den funktion som bilden hade i det sammanhang som den tillverkades för. De avsikter som är relevanta för förståelsen av verket är de som är betingade av den praxis som verket ingår i, i detta fall en religiöst färgad verksamhet.

På vetenskapernas område kan man finna en lång rad olika förklaringstyper. Om von Wrights tes i *Explanation and Understanding* håller, kan denna mångfald reduceras till två grundläggande förklaringstyper, för det första den deduktiv-nomologiska förklaringstypen (som von Wright föreslår är fundamental på naturvetenskapernas område) och för det andra den typ av förklaringar som vi just har illustrerat med ett antal exempel från det humanvetenskapliga området (och som von Wright föreslår är lika grundläggande på det området som lagförklaringarna är inom naturvetenskaperna).

von Wrights tes har mött motstånd från dem som fortfarande försvarar enhetsvetenskapstesens. Hempel och hans efterföljare har fortsatt att hävda att alla acceptabla vetenskapliga förklaringar måste hänvisa till allmänna lagar och att detta är vad som faktiskt sker också på det humanvetenskapliga området, vare sig humanisterna själva vet det eller inte. Mot detta brukar det framhållas att de exempel på allmänna lagar i humanistiska ämnen som har framlagts inte håller för en närmare granskning.

Låt oss se på ett exempel igen. I en artikel av historikern Knut Mykland om varför Fredrik IV av Danmark-Norge gick med på att avstå från Norge 1814 förekommer bland följande utsaga: ”En människa berövas inte en kär familjeklenod utan att fråga sig om det är möjligt att få den tillbaka.” Vad är det för slags utsaga som historikern här kommer med? En möjlighet kunde vara att det rör sig om en empirisk utsaga, en psy-

kologisk hypotes som kan ingå som en allmän lagsats i en deduktivt-nomologisk förklaring.<sup>17</sup> En annan möjlighet kunde vara att det egentligen bara är en analytiskt sann utsaga, alltså ett påstående som är sant på grund av sin mening och som därför saknar empiriskt innehåll. För att citera den norske filosofen Audun Øfsti som tillhör enhetsvetenskapstesens kritiker: "Ansträngningarna att 'få det tillbaka' är ju inte minst ett mått på hur kär familjeklenoden är. Detta betyder inte nödvändigtvis att historikerns (i detta fall Myklands) framställning är 'tom', utan empiriskt innehåll. Men detta innehåll, med andra ord det empiriskt-hypotetiska inslaget, ligger i det perspektiv som införs - 'att avstå från något som man gillar' - för att se om materialet kan 'låsas upp' med den 'nyckeln'."<sup>18</sup>

På bägge sidorna i denna debatt är man överens om att man måste hänvisa till något allmänt när man skall förklara enskilda historiska händelser. Men man är inte överens om vad detta allmänna består i. Enligt enhetsvetenskapstesens protagonisten består det allmänna i *generella lagar*, på det humanvetenskapliga området likaväl som på det naturvetenskapliga området. Och enligt enhetsvetenskapstesens kritiker består det allmänna i *allmänbegrepp* snarare än allmänna lagar. När Øfsti skriver om att finna den "nyckel" som kan användas för att "låsa upp" materialet, är han tydligen ute efter de begrepp som bör användas för att klargöra situationen. Den avgörande frågan för historikern i vårt exempel blir då: *Vad* var det som Fredrik IV gjorde? Vilka begrepp bör vi använda för att beskriva händelserna på ett sådant vis att skeendet framstår som begripligt för oss? Från Audun Øfstis och min synpunkt sett överförenklar enhetsvetenskapstesens försvarare över hövan när de framställer alla hänvisningar till något allmänt som referenser till universella lagar av det slag som är vanligt på naturvetenskapernas område.

- 2 Här citerat efter S. Meyer, *Kunsthistoriens forhistorie i Norge*, Bergen 1983, s.160.
- 3 F.W.J. Schelling, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studium*, 1803. Jfr S.-E. Liedman, *Motsatsernas spel. Friedrich Engels' filosofi och 1800-talets vetenskap*, 1977, s. 219, 360.
- 4 Uttrycket "Geisteswissenschaft(en)" hade dock använts sporadiskt av några tidigare skribenter. Se A. Diemer, a.a., s. 187.
- 5 I W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, volym VII, Leipzig 1927 och senare upplagor. Avhandlingen publicerades först i *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse*, 1910, s. 1-123. Arbetet finns också som eget häfte på Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970.
- 6 *Zur Logik der Kulturwissenschaften* utkom år 1942 i Göteborg, där Cassirer under några år var professor vid den dåvarande högskolan, innan han såg sig nödsakad att fly vidare till U.S.A. Boken är tillgänglig i ett omtryck från 1961 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt). Jfr också Cassirers bok *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven och London 1944 och senare upplagor. För den som vill skaffa sig mera djupgående insikter i Cassirers kulturfilosofi och vetenskapsfilosofi står hans huvudarbete på läslistan: *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin 1923-1929.
- 7 *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, 1961, s. 63-64.
- 8 Jfr E. Cassirer, *An Essay on Man*, s. 23 f., och *Philosophie der symbolischen Formen* (not 6 ovan).
- 9 *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, s. 86. Jfr diskussionen av Nordenfelts definition och avsnittet om kulturell översättning i kapitel 1 ovan.
- 10 W. Windelband, "Geschichte und Naturwissenschaft", Strasbourg 1894; omtryckt i *Präudien*, Tübingen 1907. Uttrycken "nomotetisk" och "idiografisk" bygger på de grekiska orden "nomothétein" (att fastställa lagar), "idios" (säregen) och "gráfein" (att beskriva).
- 11 Jfr K.-O. Apel, *Die Erklären: Verstehen – Kontroverse in transzendental-pragmatischer Sicht*, Frankfurt am Main 1979, s. 57-58. (Engelsk översättning: *Understanding and Explanation. A Transcendental Pragmatic Perspective*, 1985.) En gedigen översikt över hela debatten om förklaring och förståelse från 1800-talet till den aktuella diskussionen.
- 12 C. G. Hempel, "The Function of General Laws in History", *The Journal of Philosophy*, 1942; omtryckt bl.a. i P. Gardiner, red., *Theories of History*, New York 1959 och senare upplagor, s. 344-356. Om den deduktiv-nomologiska förklaringsmodellen kan man läsa mera i C. G. Hempel, *Philosophy of Natural Science*, Englewood Cliffs, N. J., 1966. (Den boken

finns på svenska med titeln *Vetenskapsteori*.)

13 Jfr det föregående avsnittet i detta kapitel.

14 G. H. von Wright, *Explanation and Understanding*, Ithaca, N.Y., 1971.

15 Detta och de närmast följande konsthistoriska exemplen är hämtade från följande arbeten: M. Besset, *Art of the Twentieth Century*, London 1976; A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908; S. Sinding-Larsen, "Palladio's Redentore, A Compromise in Composition", *The Art Bulletin*, Vol. XLVII, 1965; G. Danbolt, "Bilde og praksis", i Danbolt, Johannessen och Nordenstam, *Den estetiske praksis*, Bergen-Oslo-Tromsø 1979. Jfr T. Nordenstam, *Explanation and Understanding in the History of Art*, Bergen 1978, och "Intention in Art", i K. S. Johannessen och T. Nordenstam, *Wittgenstein – Aesthetics and Transcendental Philosophy*, Wien 1981, s. 127-135.

16 Jfr T. Nordenstam, "Forklaring og forståelse i humaniora", *Norsk filosofisk tidsskrift*, årg. 16, nr. 4, 1981, s. 224-240.

17 Jfr D. Føllesdal och L. Walloe, *Argumentasjonsteori og vitenskapsfilosofi*, Oslo 1977.

18 A. Øfsti, *Vitenskapsteori og transcendentale filosofi*, Trondheim 1980, s. 36; T. Nordenstam, "Et filosofisk gjennombrudd", *Norsk filosofisk tidsskrift*, årg. 16, nr. 2-3, 1981, s. 161-171.

## Kap. 6. 1900-talet – från strukturalism till postmodernism

1 Här citerat från Anfinn Stigens kapitel om Darwin i *Tänknings historie*, Oslo 1983, s. 741-760, som kan rekommenderas som en kort och god introduktion till Darwin och darwinismen. Citatet är från s. 754.

2 S. Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, här citerat efter Stigen 1983, s. 741.

3 S. Freud, *Die Traumdeutung*, 1900; här citerat efter den svenska översättningen *Drömydning*, Stockholm 1987, s. 149-151. Om förskjutning och förtätning, se s. 161 f.

4 F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1916 och senare upplagor.

5 *Cours de linguistique générale*, s. 117. Jfr Arild Utakers mycket klara introduktionsartikel "Ferdinand de Saussure" i *Strukturalisme og semiologi*, red. K. S. Johannessen och A. Utaker, Bergen 1984. (Först publicerad i Danmark 1973.)