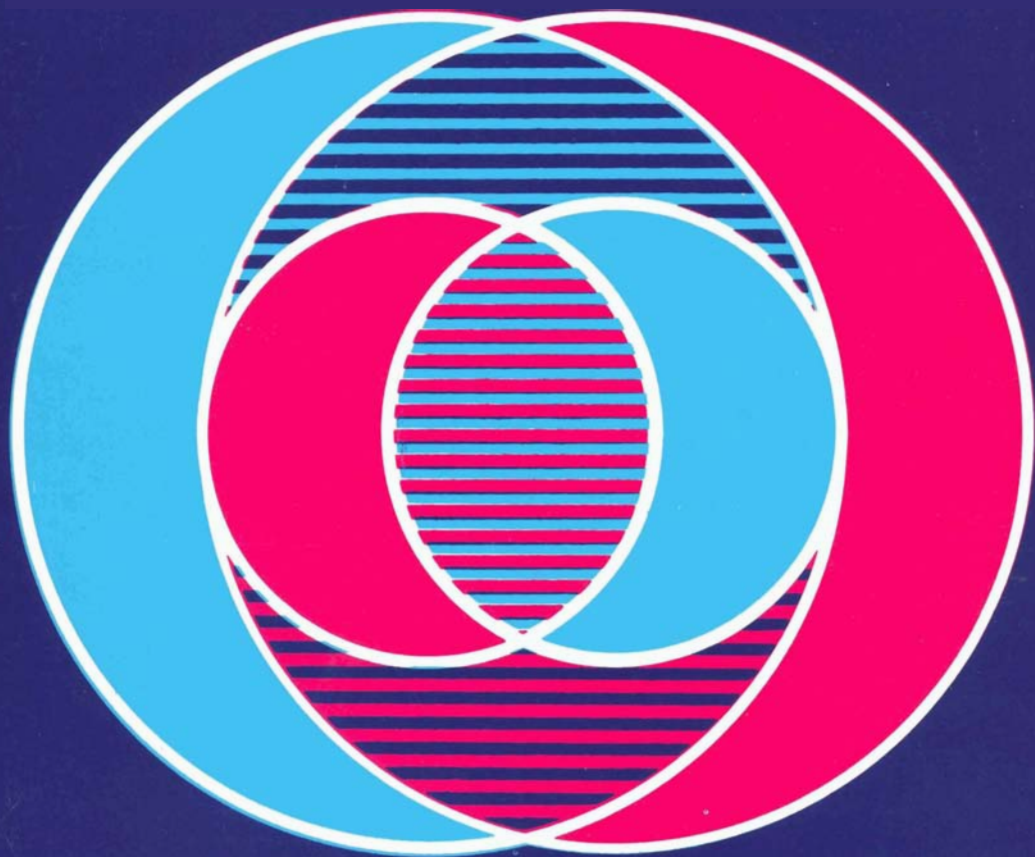


Norsk Filosofisk Tidsskrift

Nr. 4 • 16. Årgang • Desember 1981



Forklaring og forståelse i humaniora

Tore Nordenstam

To forklaringsmodeller

Jeg skal i det følgende skissere et perspektiv på forholdet mellom forklaring og forståelse innenfor humanvitenskapene. Med "humanvitenskapene" mener jeg da både humaniora (de historiske, språkvitenskapelige, estetiske og filosofiske fagene), samfunnsvitenskapene, jus og teologi; men min interesse retter seg i første rekke mot de humanistiske disiplinene. Det perspektiv som jeg skal presentere bygger i stor utstrekning på Wittgensteins senfilosofi, særlig på hans *Filosofiske undersøkelser*, som ble publisert postumt i 1953.

Den vitenskapsfilosofiske diskusjonen om forklaring og forståelse innenfor humanvitenskapene kan skjematisk deles inn i fire stadier.

(1) På det første stadiet mente en at det finnes to hovedtyper av vitenskapelig virksomhet. Noen vitenskaper har til formål å finne frem til forklaringer; dette skjer i naturvitenskapene. Andre vitenskaper har til formål å øke vår forståelse; dette skjer i humanvitenskapene (eller "åndsvitenskapene" som de ble kalt den gangen i tilknytning til Hegels begrep om "ånden" som preger all menneskelig virksomhet). Diltheys arbeider fra perioden 1880 til 1910 hører til dette stadium.

(2) På det andre stadiet mente en at det bare finnes en type vitenskapelig virksomhet. Alle virkelige vitenskaper er forklarende i en meget presis betydning: det grunnleggende målet for all vitenskapelig virksomhet er å finne frem til forklaringer som bygger på allmenne lover. Å forklare noe vitenskapelig innebærer da det samme som å vise at den setning som beskriver det som skal forklares, kan deduseres logisk fra et sett av premisser som omfatter en situasjonsbeskrivelse og almene lovsetninger. Vitenskapsfiloso-

fene Hempel og Popper er de mest kjente blant dem som har forsvart et slikt syn på forklarings- og forståelsesproblematikken, sammen med mange andre logiske positivister og analytiske filosofer. Dette synet er også blitt til en alment utbredt ideologi blant historikere, samfunnsvitere og andre.

Når en skal vise strukturen i en slik deduktiv-nomologisk forklaring, griper en gjerne til eksempler fra anvendt fysikk. For å forklare hvorfor en bilkjøler gikk i stykker, kan man vise til utgangssituasjonen: bilen sto på gaten, kjøleren var helt fylt med vann, temperaturen falt fra noen plussgrader til minus femten grader i løpet av natten, og så videre. I tillegg til en slik situasjonsbeskrivelse trenger en et antall fysikalske lover som sier noe om når vann fryser til is, om hva som skjer med volumet når vannet fryser, om holdbarheten til det materiale som bilkjøleren var laget av, etc. Fra en fullstendig situasjonsbeskrivelse av dette slaget pluss de relevante lovsetningene vil en kunne avlede påstanden at kjøleren gikk i stykker. Denne påstanden vil da følge logisk fra de gitte premissene.

Hempel hevder at det samme gjelder for alle andre forhold som trenger vitenskapelige forklaringer, for eksempel i de historiske vitenskapene: ”I historie som i alle andre empiriske vitenskaper består det å forklare noe i at det subsumeres under almene empiriske lover; og kriteriet på at forklaringen er holdbar er ikke at den appellerer til vår fantasi eller at den presenteres ved hjelp av suggestive analogier eller blir fremholdt som rimelig på andre måter – alt dette kan like så godt skje i skinnforklaringer – men utelukkende at den hviler på empirisk godt bekreftede antakelser angående utgangsbetingelser og allmenne lover” (”The Function of General Laws in History”, 1942).

Å bruke ”forstående metoder” i form av innlevelse (empati) o.l. fremstår i dette perspektiv bare som et ledd på veien mot den endelige oppgaven, å konstruere holdbare lovforklaringer.

Hempel risser opp et besnærende enkelt bilde av vitenskapelig virksomhet, som dessuten synes å gi et slags garanti for at humanvitenskapene er like så ”vitenskapelige” som naturvitenskapene, om enn kanskje mer umodne. Men mange har følt at det er noe vesentlig som mangler i dette bildet, at Hempel og Popper ikke får tak i det som er særpreget for den humanvitenskapelige virksomhet. Særlig hvis en beskjeftiger seg med de estetiske disiplinene er det vanskelig å fri seg fra en foruroligende fornemmelse av at Hempels beskrivelse ikke treffer godt nok.

(3) Georg Henrik von Wright er en av de mest kjente kritikerne av det logisk-empiristiske synet på humanvitenskapene. I boken *Explanation and Understanding* fra 1971 hevder han at de deduktiv-nomologiske forklaringene spiller en sentral rolle i naturvitenskapene, og at humanvitenskapene kjennetegnes av et annet forklarings skjema, intensjonsforklarings skjemaet. Når vi skal forklare hvorfor en aktør gjorde noe, viser vi ofte til hans hensikter og situasjonsforståelse. Dersom vi vil få en forklaring på at Pedersen plutselig begynte å løpe (han som ellers er så bedagelig anlagt), kan det være tilstrekkelig å få rede på at han for det første ville rekke sekstoget og at han for det andre mente at det var nødvendig for ham å begynne å løpe for å oppnå dette formål.

Skjematisk kan intensjonsforklaringsmodellen i sin enkleste form fremstilles slik:

Personen P vil nå målet M.

P mener at det er nødvendig å gjøre H for å oppnå M.

Altså setter P igang med å gjøre H når den rette situasjonen inntreffer.

Noen har prøvd å vise at intensjonsforklaringsmodellen kan tilbakeføres til den deduktiv-nomologiske modellen, og dermed ville den logisk-empiristiske tesen om vitenskapenes grunnleggende metodologiske enhet være reddet. Det er f.eks. blitt foreslått at en kan forklare at en viss person, som vi kan kalle for H, betalte sin telefonregning med henvisning til følgende forhold:

(1) H ønsker at hans telefon ikke skal bli avstengt.

(2) H vet at hans telefon ikke blir avstengt dersom han betaler sin telefonregning.

(3) H vet at han ikke har noen andre muligheter for å oppnå at hans telefon ikke blir avstengt.

(4) Det finnes ikke noe annet mål som H prioriterer høyere enn det som angis i (1) ovenfor.

(5) H kan betale sin telefonregning.

Hva som ligger i dette at H kan betale sin telefonregning kan klargjøres gjennom å legge til ytterligere noen premisser til de ovenstående:

(6) H blir ikke forhindret fra å betale sin telefonregning.

(7) H er i stand til å handle målrasjonelt.

(8) H er økonomisk i stand til å betale sin telefonregning.

For at forklaringen skal være et eksempel på en deduktiv-nomologisk forklaring å la Hempel må en føye til en almen lovsetning,

f.eks. følgende:

- (9) H betaler alltid sine telefonregninger når betingelsene (1) – (8) er oppfylt.

Formalt sett ville dette være en deduktiv-nomologisk forklaring, siden påstanden at H betaler sin telefonregning følger logisk fra de gitte ni premissene. Men på et avgjørende punkt skiller denne forklaringen seg fra en typisk deduktiv-nomologisk forklaring: den allmenne påstanden ("loven") som blir formulert i premiss (9) er overhodet ikke noen empirisk påstand. Det er umulig å forestille seg en situasjon der betingelsene (1) – (8) er oppfylt og H allikevel ikke betaler sin telefonregning. Og grunnen til dette er at der er en begrepsmessig sammenheng mellom det som omtales i premissene og konklusjonen i dette tilfellet. Av det at en har visse ønsker og forestillinger om hva som må gjøres i gitte omstendigheter, følger det logisk at en også må gjøre visse ting i visse situasjoner. Dersom for eksempe alle betingelsene ovenfor synes å være oppfylt og H allikevel ikke betaler sin regning, må vi konkludere at H dog ikke prioriterer at hans telefon skal bli avstengt høyere enn alle andre ting som han kunne velge i stedet *eller* at han trass i alt mangler noen av kunnskapene som trenges i den gitte situasjonen *eller* at han ikke er i stand til å resonnerer rasjonelt *eller* noe lignende (der er mange tenkelige forhold som kan forhindre at alle premissene er sanne).

Det er dette som er kjernen i kritikken av forsøkene på å redusere intensjonsmodellen til den deduktiv-nomologiske modellen for forklaringer: i en gyldig deduktiv-nomologisk forklaring er der en *empirisk* sammenheng mellom utgangsbetingelsene og den hendelse som skal forklares, i en intensjonsforklaring derimot er der en *analytisk (begrepsmessig)* sammenheng mellom det omtales i premisser og konklusjon. Alle intensjonsforklaringer bygger på det forhold at våre ønsker og kunnskaper og situasjonsbedømmelser er *normativt ladet* på den måten at de forplikter oss på visse handlinger når de rette omstendighetene inntreffer. Slike sosiale fakta som omtales i intensjonsforklaringer er normativt ladet til forskjell fra de naturbegivenheter som omhandles i typiske lovforklaringer.

(4) Det tredje stadiet i den vitenskapsfilosofiske diskusjonen om forklaring og forståelse kjennetegnes av tesen at der finnes to grunnleggende forklaringsmodeller som kompletterer hverandre, lovforklaringsmodellen for naturvitenskapenes vedkommende og

intensjonsforklaringsmodellen for humanvitenskapenes vedkommende. Det kan rettes kritikk mot begge leddene i denne tesen. Man kan for det første prøve å vise at det deduktiv-logiske skjemaet ikke holder for naturvitenskapenes del (for ikke å snakke om humanvitenskapene). Det er en type kritikk som faller utenfor vårt interessefelt i denne sammenheng. For det andre kan det innvendes at intensjonsforklaringsskjemaet ikke spiller en så fundamental rolle innenfor humanvitenskapene som von Wright mente da han skrev "Explanation and Understanding". Intensjonsforklaringer spiller en meget viktig rolle i humaniora, for eksempel, men det finnes også en lang rekke andre forklaringstyper som blir benyttet i disse vitenskapene. Dermed er vi over i den aktuelle diskusjonen, som altså blir det fjerde og foreløpig siste stadiet i den århundregamle debatten om forholdet mellom forklaring og forståelse i vitenskapene.

Tesen som jeg nå vil prøve å utdype er at humanvitenskapene kjennetegnes av et mangfold av forklaringsmønstre. Hvis en kikker litt på kunsthistorisk litteratur, for eksempel, vil en raskt finne frem til at det finnes mange forskjellige aktiviteter som alle regnes for å være "forklarende" i en eller annen forstand.

Kunsthistoriske forklaringer

Hvis en vil samle eksempler på humanvitenskapelige forklaringer, kan en benytte to forskjellige strategier. Den første strategien går ut fra en eller annen modell for forklaringer, f.eks. Hempels eller von Wrights modell, og søker etter materiale i vitenskapene som uten altfor store vansker kan fåes til å passe inn i modellen. Dersom en benytter Hempels modell som utgangspunkt i søkingen etter humanvitenskapelige forklaringer, vil utbyttet nødvendigvis bli ganske magert. Som Hempel selv har fremhevet, finnes det bare noe som kan sees som mer eller mindre skissemessige utkast til forklaringer av den deduktiv-nomologiske typen i humanvitenskapene. I denne situasjonen kan en da trekke konklusjonen at det er noe galt med modellen eller konklusjonen at der er noe galt med humanvitenskapene (f.eks. at de ennå er "umodne"). Jeg mener at det er noe galt med modellen – den fanger ikke den humanvitenskapelige virkelighet. Dersom en benytter von Wrights modell som utgangspunkt i søkingen etter humanvitenskapelige forklaringer, vil utbyttet bli betraktelig rikere, som jeg straks skal

illustrere med eksempler fra kunsthistorisk forskning. Men for at intensjonsforklaringsmodellen skal kunne dekke f.eks. det som faktisk skjer i kunsthistorisk virksomhet, må modellen bygges ut og nøkkelbegrepet 'intensjon' klargjøres. En utbygget versjon av intensjonsforklaringsmodellen fanger inn vesentlige trekk ved humanvitenskapelig virksomhet, men heller ikke denne modellen makter å fange inn alt som med rette kan kalles for "forklaringer" innenfor humanvitenskapene. Og dermed er vi over i den andre strategien for å finne frem til humanvitenskapelige forklaringer.

Denne strategien går ikke ut fra modeller men fra den humanvitenskapelige virkelighet. Alt som kompetente utøvere av disse vitenskapene selv regner som "forklaringer" blir da i første omgang godtatt som legitime forklaringer. I en annen, teoretisk reflektert runde kan det hende at noen av "forklaringene" vil bli luket ut som illegitime, men slike utkastingsmanøvre må begrunnes godt i hvert enkelt tilfelle.

Hvis en går ut fra det som regnes som forklarende virksomhet i kunsthistorien, for eksempel, kan en til å begynne med konstatere at det ikke trekkes noe skarpt skille mellom forklaringer og fortolkninger i kunsthistorisk litteratur. Når Sixten Ringbom skal forklare hva et visst bilde av Kandinsky – "Ariel-scenen fra Faust II" – forestiller, presenterer han først et forslag og tillegger for egen del at han godt kan tenke seg andre tolkninger ("interpretations"). Han presenterer så ytterligere et forslag, og kommenterer: "Hvilken av disse forklaringene ("explanations") som er den rette overlates til tilskuerens bedømmelse, selve bildet synes å være tilsiktet tvetydig." Den kunsthistoriske språkbruken er her i overensstemmelse med hverdagspråket: å forklare hva noe forestiller er å bidra til å forstå det.

Dette poenget kan generaliseres: både i hverdagspråket og i vitenskapelige sammenhenger bruker en uttrykket "forklare" om alle mulige aktiviteter som bidrar til økt forståelse. Forklaringer står i forståelsens tjeneste. Hvis en frigjør seg fra modellenes fortryllelse, kan en begynne å se tingene som de er, for å snakke med Wittgenstein. Et vidt spektrum av forklaringstyper åpner seg da for betrakteren av humanvitenskapenes område.

Noen av de forklaringene som forekommer i kunsthistoriske tekster kan man kalle for "hva-forklaringer". De forklarer hva noe er. I den kunsthistoriske litteraturen pleier dette å kalles for "tolkninger" (innenfor ikonografien og ikonologien). (Jfr. eksemplet ovenfor.)

En annen type er forklaringer som gir svar på spørsmålet ”Hvordan kan dette være mulig?” I avhandlingen *Shaping the Invisible* prøver Erik Kruskopf å forklare den abstrakte kunstens fremvekst i begynnelsen av 1900-tallet. Hvorfor kom denne utviklingen i kunsten akkurat da og ikke for eksempel hundre år tidligere, da lignende ideer om kunst verserte blant romantiske kunstnere? Kruskopf oppsummerer sitt svar på følgende måte: ”Denne undersøkelse har vist at det nye formspråket ikke kunne skapes på grunnlag av teoretisk spekulasjon, men at det måtte utvikles med utgangspunkt i et forestillende språk som allerede fantes, og at de ulike innslagene i dette tidligere formspråk i mange henseender var fullt brukbare innenfor det nye systemet. Veien til den ikke-forestillende kunsten gikk således gjennom den forestillende. Et formspråk for gjengivelse av den ikke-synlige verden måtte baseres på former som fantes i den synlige verden.” Kunsthistorikeren peker på en nødvendig betingelse for muligheten for den nye kunstens genese. Eksemplet illustrerer det en kan kalle for ”mulighetsforklaringer” og ”umulighetsforklaringer”, noe som spiller en sentral rolle i all historisk tenkning. (Et sentralt innslag i historikernes kompetanse er en velutviklet sans for hva som er mulig i en gitt epoke.)

Mange forklaringer gir svar på spørsmålet ”Hvorfor?” I kunsthistoriske sammenhenger pleier svarene ikke å ta formen av henvisninger til almene lover som dekker det som skal forklares. Det vanlige er i stedet at man viser til poenget med det som trenger forklaring, gjerne gjennom å vise til opphavsmannens hensikter.

Hvorfor deformerer Picasso ofte sine figurer, for eksempel? Hva er poenget med dette? I en kommentar til et bilde fra 1946 – ”Kvinne som vasker sine føtter” – skriver Hans Hess: ”Hvorfor er for eksempel kvinnens venstre fot fremstillet som så stor? En forklaring kunne peke på at om foten ser altfor stor ut ifølge klassiske forestillinger, så er sannheten den at foten bærer en større masse og derfor synes og føles og er større. Hele benet som henger sammen med foten uttrykker gjennom sin form den samme innsikten. Picasso maler noe mer, ikke bare den synlige situasjonen, men de fysiske krefter som denne situasjonen innbefatter. Det er derfor ikke til å unngå at disse faktorene, som også inngår i situasjonen, må deformere de tradisjonelle formene.”

Hensiktsforklaringer er hyppig forekommende i kunsthistorisk litteratur, og lar seg lett tilpasse von Wrights intensjonsforklarings-

skjema. I Maurice Bessets *Art of the Twentieth Century* kan man f.eks. lese følgende kommentar til Mondrians geometriske bilder fra tyve- og tredve-årene: "Ifølge Mondrian kan et bilde bare gjøres autonomt på en eneste måte – å behandle det bare som det er, som et vertikalt plan. Alt som går i retning av illusjonistisk behandling av rommet – enten det er perspektivisk eller ikke – må fjernes. Det kommer ikke på tale å se på bildet fra forskjellige synspunkter. Det må ikke tilby noen vyer. Det må være uten fokus ("afokalt"). For å oppnå dette fordeles likformede komponenter så jevnt som mulig over billedflaten. Dette forklarer hvorfor Mondrian til å begynne med (så lenge han trengte støtte fra et ytre tema) valgte slike temaer som trer, stillaser og sjøen som går i bølger rundt en pir." Skjematisk kan dette oppsummeres slik: Mondrian prøvde å oppnå et estetisk ideal som kan antydes med uttrykket "maleriets autonomi". Han mente at den eneste måten å oppnå dette idealet på var å prøve å eliminere alt som kunne gi illusjon av dybde, perspektiv, ting i virkeligheten. Følgelig satte han igang med å eliminere dette.

For at intensjonsforklarmodellen skal kunne yte rettferdighet mot den humanvitenskapelige virkelighet, må den forsynes med noen kvalifikasjoner. *For det første* må det bemerkes at Mondrian ikke begynte med å formulere et estetisk mål, som han deretter prøvde å oppnå. Hans hensikter var vage og famlende til å begynne med. Hans eksperiment med ulike stiler og uttrykksmåter er like så mye en søking etter et mål som etter egnete midler til å nå målet. Her som ellers står mål og middel i et indre forhold til hverandre. Hensikter trenger ikke nødvendigvis å foreligge i klar og velartikulert form. De kan foreligge i form av intuisjoner, en uro som driver en i en bestemt retning. I tilbakeblikk kan denne uroen formuleres i form av en eksplisitt hensiktsforklaring, men ikke alltid i forveien.

For det andre må det bemerkes at hensikter ikke er det samme som hensiktserklæringer eller aktørens bevissthet om sine egne hensikter. Som Wittgenstein bemerket i *Filosofiske undersøkelser*: "En hensikt er innebygget i en situasjon, i menneskelige vaner og institusjoner" (§ 337). Mye av den kritikk som er blitt rettet mot bruken av henvisninger til opphavsmannens intensjoner i estetiske sammenhenger angår aktørenes selvbevissthet og ikke hensikter i den forstand som ordet blir brukt her. Det gjelder f.eks. for den klassiske kritikken av intensjonsbegrepet i litterær teori, Wimsatts

og Beardsleys artikkel ”Den intensjonale feiltakelsen”.

I kunsthistorisk litteratur er henvisningene til kunstnernes hensikter ofte tvetydige. Iblant refereres det til de hensikter som faktisk kommer til uttrykk i verkene, iblant refereres det til kunstnernes verbaliseringer av sine hensikter. Alois Riegl gjorde *de facto* oppmerksom på denne tvetydigheten i sine forelesninger ved universitetet i Wien for snart hundre år siden. På den ene siden viser han ofte til kunstnerens hensikter i sine analyser; denne siden av intensjonsbegrepet fanges inn av Riegls begrep ’kunstvilje’. Intensjonal terminologi er i det hele tatt et karakteristisk innslag i kunsthistoriske fremstillinger. Det er ofte tale om hva kunstnere prøvde å oppnå, hva de ville, hva de tok hensyn til, hva deres program var, og så videre. På den andre siden kritiserte Riegl kunstnernes egne forsøk på å verbalisere sine hensikter, noe som han oppfattet som karakteristisk for den moderne subjektivismen. Som avskrekkende eksempler anførte han Federigo Zuccaros traktat ”L’*Idea de’ pittori, scultori e architetti*” (Torino, 1607) og senere kunstneres forsøk på å belære publikum angående sine ”egentlige hensikter”.

For det tredje må det bemerkes at hensiktsforklaringer ofte er temmelig komplekse. I en artikkel fra 1965 tar Staale Sinding-Larsen opp problemet hvorfor Palladios kirke Il Redentore i Venezia skiller seg på en rekke punkter fra hans andre verker, særlig hans to andre kirker samme sted (San Giorgio Maggiore og San Francesco della Vigna). Etter en nøyaktig gjennomgang av særtrekkene ved Il Redentore, fremkaster Sinding-Larsen hypotesen at Palladio opprinnelig hadde tegnet en kirke av en annen type (sentralisert løsning), at dette forslaget ble forkastet og at han da på meget kort tid måtte forandre det foreliggende forslaget til en tradisjonell basilikastruktur. Det opprinnelige hvorfor-spørsmålet – ”Hvorfor skiller seg Il Redentore ut fra andre lignende verker?” – fører da til en rekke nye hvorfor-spørsmål: Hvorfor ble den sentraliserte løsningen forkastet? Hvorfor ble en slik løsning overhodet lansert? Hvorfor måtte han forandre det opprinnelige forslaget på så kort tid? Svarene blir formulert med hjelp av intensjonal terminologi som ganske lett kan tilpasses intensjonsforklaringsmodellen. Når det gjelder det første spørsmålet skriver Sinding-Larsen bl.a.: ”Det foreligger ikke noen uttalelser om dette fra den gangen, men hovedmotivet for beslutningen synes simpelthen å ha vært den funksjon som kirken skulle ha. Det var

nødvendig å lage et rom som var stort nok for de store menneskemengder som skulle være til stede ved de offisielle seremoniene, særlig den årlige *Andata*, samtidig som rommet ble delt slik at det ble et tydelig skille mellom det offentlige skipsarealet og presbyteriet som var reservert for de høyere stats- og kirkedignitærene.” Svaret på dette hvorfor-spørsmålet er altså utformet som en beskrivelse av aktørenes mål og deres forestillinger om hvilke midler som var nødvendig å bruke for å oppnå målet. Det later til at den sofistikerte argumentasjonen i Sinding-Larsens artikkel kan brytes opp i en rekke små skritt, som alle kjenne-tegnes av den struktur som blir klargjort i intensjonsforklaringsmodellen.

Intensjonsforklaringer spiller unektelig en sentral rolle i kunsthistorien, men det er alltid mulig å gå videre fra intensjonsforklaringer og spørre hvorfor aktørene hadde de intensjonene en mener at de hadde. Dette er *den fjerde* og siste bemerkningen som vi vil komme med angående intensjonsforklaringsskjemaet. Vi kan her med fordel vende tilbake til Wittgensteins bemerkning at hensikter er innebygget i situasjoner, vaner og institusjoner. Aktørenes hensikter er avhengig av handlingskonteksten på forskjellige måter som kan føre til en rekke forklaringstyper – påvirkningsforklaringer, funksjonalistiske og strukturalistiske forklaringer av forskjellige slag.

De intensjonene som er av sentral betydning for kunsthistorisk forskning og for humaniora generelt er de institusjonaliserte intensjonene som nedfeller seg i estetiske og andre praksiser. For å klargjøre noe av det som ligger i dette skal vi kort betrakte ennå et eksempel fra kunsthistorien. Leonardo da Vincis ”Nadverden” kan, som alle andre kunstverk, betraktes på to ganske forskjellige måter. For det første kan bildet betraktes løsrevet fra sin kontekst som et estetisk objekt. Det er kunstkjennerens holdning til bildet, som lar de formale, estetiske kvalitetene tre i forgrunnen. Denne holdningen til bilder blir oppmuntret av den nåtidlige praksis for kunstnyttelse, som i stor utstrekning baserer seg på reproduksjoner (først kopperstikk, senere fotografier), som frikopler bildet fra den fysiske og sosiale kontekst som det opprinnelig tilhørte. For det andre kan man rette oppmerksomheten mot den funksjon som bildet hadde i sine opprinnelige omgivelser, innbefattet de praksiser som bildet ble brukt i.

Gunnar Danbolt peker i en artikkel om Leonardos ”Nadverden”

på at bildet ikke er korrekt konstruert ut fra reglene for sentralperspektivisk fremstilling (bordet og figurene er overdimensjonert). Med kjennskap til Leonardo er det lite rimelig å hevde at han skulle ha gjort en teknisk bommert. Avvikelsene må være intendert. Hvorfor? For å besvare det spørsmålet vender Danbolt seg dels til andre fremstillinger av den første nadverden for å få frem det særpregede ved Leonardos fremstilling, dels til den bruk som ble gjort av bildet. En sammenligning med tidligere nadverdsfremstillinger viser at det ikke var et genialt påfunn av Leonardo selv å knytte bildet sammen med det fysiske rom slik at det malte bordet fremtrer som et fjerde bord i tillegg til de tre andre i munkenes spisesal i dominikanerklosteret St. Maria delle Grazie i Milano. Det var, som Danbolt viser, en genre-konvensjon. Det nye ved Leonardos bilde var ”hans hverken-ellerstruktur, dette at han hverken skapte illusjon om refektoriets forlengelse i billedrommet, eller markerte noe skarpt brudd, men lot nadverdbordet fungere som den formidlende instans mellom refektorium og billedrom.”

For å forklare egenhetene ved Leonardos nadverdbilde analyserer Danbolt så den funksjon som måltidet hadde i munkenes liv på den tid da maleriet ble laget. Måltidene hadde en meget sentral funksjon i klosterlivet, viser det seg. Den symbolske betydning som ble tillagt fellesmåltidene var så stor at spisesalen fikk en status som minner om kirkerommets, den ble nesten et hellig rom. Bildet hadde, sammen med de tekster som ble lest opp under måltidene, delvis en aktualiserende funksjon. Bildet innskjerpet at abbedens måltid sammen med munkene var en religiøs akt av samme slag som Jesu siste måltid med apostlene. (Kristus inntok faktisk sitt aftensmåltid hos dominikanerne i Milano, som Goethe bemerket.) Men ikke alle detaljer i bildet kan forklares med henvisning til aktualiseringsfunksjonen. Bildet har også et historisk aspekt og minner om hva som en gang skjedde. For å forklare egenhetene i Leonardos bilde blir en ifølge Danbolt nødt til å pendle mellom en aktualiserende og en historisk lese måte. Ut fra den historiske lese måten blir det uforståelig hvorfor nadverdbordet er en kopi av spisesalens virkelige bord, og utfra den aktualiserende lese måten blir det vanskelig å forklare poengteringen av Judas. (Men Danbolt peker selv på at poengteringen av Judas-skikkelsen kan sees som en etisk appell til munkene om ikke å forråde fellesskapet.) Nettopp gjennom

pendlingen mellom de to lesemåter blir klosterets praksis beskrevet, ifølge Danbolt: ”Den historiske lesemåten klargjør betingelsene for det fellesskap munkene opplever gjennom den aktualiserende lesemåten.”

Kunstnerens intensjoner kan altså klargjøres gjennom en nærmere beskrivelse av den funksjon som bildet har innenfor den sammenheng som det ble laget for. De intensjoner som er relevante for forståelsen av verket er de som er betinget av den praksis som verket blir en del av, i dette tilfellet en bestemt religiøs praksis.

Vilkår for forståelse

Forklaringstypene i humaniora kan systematiseres på en rekke forskjellige måter. Fra den logiske empirismens glansdager i tredveårene har den filosofiske debatten om forklaringer i stor utstrekning dreiet seg om logiske aspekter ved forklarende virksomhet. I samsvar med de logiske empiristenes snevre oppfatning om hva logikk er, har oppmerksomheten fremfor alt vært rettet mot formallogiske trekk ved forklaringer. Det styrende spørsmålet har vært: ”Kan alle gyldige vitenskapelige forklaringer rekonstrueres som deduktive argument hvor beskrivelsen av det som trenger forklaring kan avledes logisk fra en situasjonsbeskrivelse pluss lovsetninger?” Om man (som Hempel) svarer ja på spørsmålet, får man den logiske empirismens enhetsvitenskapelige syn. Om man (som von Wright i ”Explanation and Understanding”) svarer nei på spørsmålet og samtidig holder fast ved et logisk perspektiv, får man den type dualisme som preger det tredje stadiet i debatten om forklaring og forståelse. Men for å få et realistisk perspektiv på det spektrum av forklaringer som faktisk forekommer i humaniora må perspektivet utvides.

Vår måte å gjøre dette på er å la variasjoner i situasjonsbeskrivelsene bli utslagsgivende for hva slags forklaringer man har med å gjøre. I et pragmatisk (handlingsteoretisk) perspektiv fremstår situasjonsbeskrivelsene som konstituerende moment i forklaringene. Mangfoldet i menneskelige virksomheter vil bli gjenspeilet i et mangfold av forklaringer, alt etter virksomhetens art og hvilket aspekt man legger vekt på.

Fyldestgjørende forklaringer avdekker dermed aspekter ved grunnstrukturen i de situasjonstyper det dreier seg om, og innebærer detaljbeskrivelser av trekk ved menneskelige handlinger

eller handlingsresultater og deres kontekst. Denne oppfatningen av forklaringer i humaniora bygger på den innsikt at det består et indre eller begrepslogisk forhold mellom handlingsbeskrivelser og situasjonsbeskrivelse. Vi kan ikke fastlegge motivet for en handling uten å kjenne hovedtrekkene i dens kontekst. På den annen side kan vi ikke fastlegge en gitt situasjons identitet (beskrive den på en adekvat måte) uten å ta stilling til hva slags motiver aktørene måtte ha i den.

I dette perspektiv fremtrer vår verden som en verden av praksiser. For å kunne delta i en praksis (en handlemåte) må en øves inn i den. Den nødvendige kompetanse for å kunne delta i de forskjellige ”spill” som tilsammen utgjør vår sosiale verden kan bare erverves gjennom trening og oppdragelse. I innøvingen i våre praksiser spiller ervervelsen av de relevante begrepene en grunnleggende rolle. Dette gjelder for dagliglivet som for vitenskapene. For å forstå det som en skomaker foretar seg i sitt arbeid må en gjøre seg fortrolig med begreper som ’sko’, ’søm’ og ’såle’, og tilsvarende må en lære å beherske de styrende begrepene innenfor en vitenskapelig disiplin som en ønsker å delta i som tilskuer eller aktiv utøver.

Som Wittgenstein fremhever i sine ”Filosofiske undersøkelser”, er språket ikke bare en samling betegnelser på ting i verden. Å lære et språk er også å lære å håndtere virkeligheten på bestemte måter. Gjennom begrepene konstitueres et forhold mellom oss og virkeligheten, vi lærer å strukturere virkeligheten på bestemte måter. Samtidig konstitueres det et forhold mellom oss gjennom språket. Gjennom språket (begrepene) konstitueres et sosialt, intersubjektivt rom. På en helt abstrakt måte kan vi derfor si at oppgaven for alle forklaringer i humanvitenskapene er å klargjøre aspekter ved det sosiale rom som konstitueres av våre instituerte handlemåter, våre praksiser.

For å klargjøre noe av det som ligger i dette kan det være nyttig å trekke inn begrepet ’paradigme’ slik det er blitt benyttet i nyere vitenskapsfilosofi. Det som er felles for de forskjellige paradigme-begrepene som er blitt utarbeidet i den vitenskapsteoretiske litteraturen siden 50-årene, er at ”paradigme” står for en samling faktorer som bidrar til å konstituere en praksis. Hos Håkan Törnebohm tematiseres først og fremst en rekke allmenne forutsetninger for vitenskapelig virksomhet (vitenskapsutøverens vitenskapssyn, verdensbilde, forskningsstrategi og etikk). I Witt-

genstein-tradisjonen (Thomas S. Kuhn o.a.) fremheves særlig begrepsdannelsens sentrale plass i forståelsen av vitenskapelige praksiser. En måte å ta vare på denne innsikten i begrepenes rolle er å se på hva som trengs for å kunne delta i en praksis. For å erverve seg den kompetanse som kreves for å kunne arbeide innenfor et bestemt virksomhetsfelt (f.eks. en humanistisk disiplin), må en gjøre seg fortrolig med (1) nøkkelbegrepene på området, med de paradigmatisk tilfeller som bidrar til å gi begrepene deres mening; (2) de alment spredte forestillingene om virksomhetsområdets natur; (3) de alment utbredte forestillingene om hvordan virksomheten skal bedrives; og (4) de interesser som er institusjonalisert på det område det dreier seg om. De fire nevnte komponentene fremstår da som sentrale innslag i de paradigmer som styrer virksomheten på ethvert virksomhetsområde.

Et kunstverk konstitueres som det det er innenfor rammen av en eller annen praksis (innbefattet et visst paradigme), som i sin tur er avhengig av omgivende praksiser (med sine paradigmer). Danbolts analyse av Leonardos nadverdsbilde illustrerer dette godt. Det samme gjelder for alle andre handlingsresultater, som også er avhengig av praksiser styrt av bestemte paradigmer, som ved behov kan beskrives for å forklare ellers uforståelige trekk ved handlinger og deres resultater. Der er med andre ord en nær sammenheng mellom hva-forklaringer, intensjonsforklaringer og forskjellige former for kontekstuelle forklaringer som bygger på klargjøring av trekk ved vedkommende praksis og paradigme. (Man kan derfor snakke om "paradigmeforklaringer" og "praksis-forklaringer".)

Siden de forbindelser mellom handling, verk, intensjon, kompetanse, praksis og paradigme som nettopp er blitt antydnet angir en helt allmenn struktur som nødvendigvis kjennetegner enhver handlingssituasjon, blir det tydelig at Hempel ga et misvisende bilde av forståelsens rolle da han fremla sin tese om at forståelse står i forklaringens tjeneste. Den egentlige oppgaven for all vitenskapelig virksomhet ifølge Hempel er å finne frem til forklaringer som har en deduktiv-nomologisk struktur. Dette er å spenne vognen foran hesten. Forståelse er ikke bare det som Hempel hadde i sinne, nemlig "innfølelse" i andre menneskers forhold. Forståelse er heller ikke bare en samling metoder som benyttes ved tolkning av tekster og andre artefakter. Forståelse i vitenskapenes verden baserer seg nødvendigvis på den dagligdage forståelse,

og i vår dagligverden er forståelse ikke en metode, men et konstitutivt trekk.

Vi kan da oppsummere: Forklaringer står i forståelsens tjeneste. Når noe (f.eks. et kunstverk, en tekst, en handling) fremstår som uforståelig for oss, kan vår forståelse økes gjennom beskrivelser av relevante trekk ved dette og dets kontekst (opphavsmannens intensjoner, de praksiser som knytter seg til verket eller handlingen). Det er slike beskrivelser som er forklaringer i humaniora.

– Jeg skylder min kollega Kjell S. Johannessen takk for konstruktiv kritikk og en rekke forslag til språklige og innholdsmessige endringer i det første utkastet til denne artikkelen.

Litteraturhenvisninger

Ludwig Wittgensteins *Filosofiske undersøkelser* ble publisert i en tysk-engelsk parallellutgave i 1953 (Blackwell, Oxford). Det finnes også oversettelser til dansk og svensk.

Når det gjelder det filosofiske perspektiv som ligger til grunn for mitt syn på forklarings- og forståelses-problematikken, vil jeg særlig vise til serien *Estetiske studier* (nr. 1: *Kunst og kunstforståelse* ved Kjell S. Johannessen, Universitetsforlaget 1978; nr. 2: *Den estetiske praksis* ved Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam, Universitetsforlaget 1979; flere bind er under utarbeidelse). Jfr. også Kjell S. Johannessen & Tore Nordenstam, "Historien og den vitenskapelige praksis", *Norsk filosofisk tidsskrift*, 1979, s. 69-90 (med eksempel fra humaniora), og artikler av Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam i *Contemporary Aesthetics in Scandinavia*, red. Lars Aagaard-Mogensen & Göran Hermeren, Doxa, Lund 1980.

En god fremstilling av forklaringsdebatten i et historisk perspektiv finner en i Karl-Otto Apels arbeid *Die Erklären: Verstehen-Kontroverse in transzendentalpragmatischer Sicht*, Suhrkamp 1979 (med utførlig litteraturliste).

"The Function of General Laws in History" er gjenoptrykt i Carl G. Hempel, *Aspects of Scientific Explanation and Other Essays in the Philosophy of Science* (The Free Press, New York 1965).

Georg Henrik von Wrights bok *Explanation and Understanding*

ble publisert i 1971 (Cornell University Press). Jfr. hans tidligere artikkel "Om förklaringar i historievetenskapen", *Historiska förklaringar*, Universitetsforlaget 1969, og *Essays on Explanation and Understanding*, red. J. Manninen & R. Tuomela (D. Reidel, Dordrecht 1976). (Finnes også på tysk.)

Telefoneksemplet er hentet fra Ansgar Beckermann, *Gründe und Ursachen* (Scriptor Verlag, Kronberg/Ts, 1977). Jfr. Apels kommentarer i *Die Erklären: Verstehen-Kontroverse*, s. 206 ff.

Om normativt ladete fakta, se videre Tore Nordenstam, *Värderingar och paradig vid datasystemutveckling*, Arbetsrapport nr. 27, Arbetslivscentrum, Stockholm 1980.

De kunsthistoriske eksemplene er hentet fra følgende arbeider: Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo 1970; Erik Kruskopf, *Shaping the Invisible. A Study of the Genesis of Non-Representational Painting, 1908-1919*, Helsinki 1970; Hans Hess, *Pictures as Arguments*, Sussex University Press 1975; Maurice Besset, *Art of the Twentieth Century*, Weidenfeld and Nicholson, London 1976; Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Verlag von Anton Schroll & Co., Wien 1908; Staale Sinding-Larsen, "Palladio's Redentore, A Compromise in Composition", *The Art Bulletin*, Vol. XLVII, 1965; Gunnar Danbolt, "Bilde og praksis", i Danbolt, Johannessen & Nordenstam, *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget 1979. Jfr. også Tore Nordenstam, *Explanation and Understanding in the History of Art*, Filosofisk institutts stensilserie nr. 43, Universitetet i Bergen 1978; artikkelen "Intention in Art" i Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam, red., *Wittgenstein – Aesthetics and Transcendental Philosophy*, Hölder-Pichler-Tempsky, Wien 1981; og min kommende bok med den foreløpige tittel *Understanding Art*.

Nadverdsbildets dobbeltfunksjon (historisk fremstilling og aktualisering) gjenspeiler et allment trekk ved humanistisk virksomhet. Jfr. Hans-Georg Gadamer om aktualisering i *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960 og senere opplag. (Engelsk oversettelse: *Truth and Method*. Jfr. også Gadamer-avsnittet i *Hermeneutik*, red. Horace Engdahl o.a., Raben & Sjögren 1977.)

Om vitenskapsteoretiske paradigmebegreper, se Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd ed., Chicago University Press 1970 (finnes oversatt bl.a. til dansk og svensk); Håkan Törnebohm, *Paradigmkritik* (1978), og andre arbeider av samme

forfatter i rapportserien fra institusjonen for vitenskapsteori ved Göteborgs universitet; Tore Nordenstam, *Värderingar och paradig vid datasystemutveckling*, Arbetslivscentrum, Stockholm 1980.