



LUND UNIVERSITY

Resurserna i bildens och språkets semiotik. Från Lessing to Kress & van Leeuwen.

Sonesson, Göran

Published in:

Från Närpesdialekt till EU-svenska. Festskrift till Kristina Nikula

2003

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sonesson, G. (2003). Resurserna i bildens och språkets semiotik. Från Lessing to Kress & van Leeuwen. I H. Lönnroth (Red.), *Från Närpesdialekt till EU-svenska. Festskrift till Kristina Nikula* Tampere Univesity Press. <http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Resurslara.pdf>

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Resurserna i språkets och bildens semiotik

– från Lessing till Kress & van Leeuwen

Göran Sonesson

Frågor om relationerna mellan ”text” och ”bild” har historiskt sett nästan uteslutande behandlats i termer av skillnaden mellan litteratur och bildkonst. Det leder givetvis till allehanda förvirring och gör det svårt att se klart: i första hand är skillnaden mellan litteratur och konst en fråga om de grundläggande *resurser*, språk respektive bild, som konstarna gör bruk av. I brist på denna insikt har den numera så populära ”interart”-forskningen därför förlorat sig i anekdoter. Det väsentliga vi vet om relationen mellan språk och bild är än idag det som sagts av den tyske författaren och filosofen Gottfried Ephraim Lessing (1729-1781) i boken *Laokoon* (1766) – och av dem som i senare tid (Bayer, Wellbery, etc.) tar upp hans problematik. Såvitt jag vet är Gunther Kress och Theo van Leeuwen de enda i modern språkvetenskap som har uttalat sig om skillnaderna mellan språk och bild, men de gör det med en självsäkerhet som endast de kan ha, som är omedvetna om den tidigare forskningstraditionen.

Vi skulle kunna skilja åtminstone tre slags relationer mellan konstarter eller mera allmänt mellan betydelsystem: för det första, *likheter* och *olikheter*; för det andra *översättningsmöjligheter*, speciellt i vad mån ett system kan fungera som metaspråk för ett annat, dvs. som ett ”språk” i vilket man talar om detta andra ”språk” (vilket blir möjligt eller ej åtminstone delvis beroende på likheter och olikheter); och slutligen *samverkan* och *samexistens*, där man kanske kan skilja två slag, sådana företeelser som definitionsmässigt hör till flera system, såsom teckensnitt, kalligrampoesi, tatueringar, vapensköldar, målarens signatur, mandalan, etc. (Edeline under utgivning); och mera tillfälliga sammanställningar såsom Blakes bilder fogade till egna epos liksom s.k. fotoessäer (Mitchell 1994); men däremellan får man nog placera sådana exempel på modernistisk konst som collage, happening och performance. Precis som översättningsmöjligheterna är sätten för samverkan och samexistens uppenbarligen beroende av likheter och skillnader, så det enda rimliga är att börja med de senare.

Det finns i huvudsak två sätt att undersöka relationer mellan konstarter: det ena består i att intressera sig för ett eller annat enskilt konstverk som på något sätt refererar till ett annat, t.ex. en roman i vilken en tavla blir beskriven; det andra, som förefaller mig mera angeläget,

ställer frågan om hur konstverk, just för att de hör till en viss konstart, förhåller sig till verk inom andra konstarter. Denna sista frågeställning kan i sin tur anta två former: antingen intresserar man sig, på ett klassiskt *estetiskt* sätt, för konstarterna som historiskt givna former; eller också inriktar man sig på de framställningsmedel som de har till sitt förfogande, m.a.o., deras sätt att förmedla betydelse. Det senare är ett *semiotiskt* synsätt. Det är det närmande som jag finner mest meningsfullt: det är först när man redogjort för skillnader som kommer ur framställningsmedlen som man kan formulera frågor angående det historiskt specifika hos konstarterna. Dessutom är de semiotiska skillnaderna viktiga i sig själva.

Det finns företrädare för det verknära synsättet som tycks betrakta den mera systematiska inriktningen, speciellt i dess semiotiska form, inte bara som missriktad utan som moraliskt förkastlig. Sålunda uppfattar Mitchell (1994: 84ff) alla generaliseringar som hinder för kreativiteten och alltså för konstens utveckling.¹ Men givetvis kan inga generaliseringar om hur konsten är sätta gränser för konstens utveckling; tvärtom gör de det möjligt att förstå denna, t.ex. genom att visa just vad de olika ismerna i modern bildkonst har åstadkommit. Mitchell sammanblandar uppenbarligen normativa och deskriptiva regler. Att man kan rikta samma förebråelse mot Lessing är kanske mindre förvånande.

Det som trots detta gör Lessing intressant, från vår synpunkt, är att hans problematik är explicit semiotisk. Visserligen talar han ingenstans om semiotik, till skillnad från antikens filosofer och från flera nästintill samtida tänkare (Lambert, Baumgarten, Diderot, Locke, etc.). Men han uttrycker skillnaden mellan poesi (litteratur skulle vi säga) och målning (varmed han menar visuell konst i allmänhet) i termer av tecken: medan den förra kombinerar toner i tiden, så sammanför den senare former och färger i rummet. Här kommer samtidigt hans första begränsning in: han postulerar att konsten måste vara ”naturlig” eller ”motiverad”; i modern semiotik skulle man säga ikonisk, dvs. grundad på likhet mellan uttryck och innehåll; och av detta följer, enligt Lessing, att litteraturen bör använda sina temporala tecken för att referera till temporala fenomen eller handlingar (eller mer rimligt processer i allmänhet); medan bildkonsten skall tillämpa sina spatiala tecken på spatiala företeelser, ”kroppar”, dvs. ting. Utanför konsten kan spatiala tecken mycket väl refererar till temporala företeelser och omvänt: men det uppstår då inga ”passande förhållanden” (jfr. Todorov 1977:169ff).

Oavsett om tanken att konst måste vara ikonisk beskriver uppfattningen hos Lessings samtida konstvärld eller enbart är en norm han vill påtvinga denna, så är den inte längre giltig för oss. Det ikoniska finns inbyggt i det prototypiska bildbegreppet, i och utanför konsten (som rest även i ”abstrakt konst”), däremot inte i språket, ej heller i litteraturen. Lessing skiljer inte heller begränsningar i betydelsesystemet och i de konstarter som använder sig av dem, dvs. språk och bilder å ena sidan och litteratur och bildkonst å den andra. Distinktionen är viktig, för det förra rör begränsningar man inte kan komma ifrån, medan det senare är något

historiskt bestämt, oavsett om det är deskriptivt (beskriver hur konsten ser ut just då) eller normativt (hur den bör vara, enligt Lessing). Från begränsningar i betydelsystemet kan man bara undkomma, antingen genom att betydelsystemet utvecklas (t.ex. från målning över fotografi till datorbild) eller genom att man inkluderar andra betydelsystem (som ju visuell konst gjort under modernismen, till skillnad från litteraturen, det senare med få undantag, t.ex. konkret poesi).

Men den mest grundläggande kritiken man idag kan rikta mot Lessings modell sammanhänger just med det autentiskt semiotiska i hans problematik: hans sätt att tala om tecken som kombineras på olika kombinationsaxlar påminner egendomligt om den strukturalistiska semiotik, som på 1960- och 1970-talen försökte översätta en från Saussures och Hjelmsevs lingvistik övertagen modell till allehanda andra betydelsystem. Jag och många andra har kritiserat sådana föreställningar om vad semiotiska system är, så t.ex. tanken på bilder som skapade av givna enheter och reglerna för deras kombination (Sonesson 1989). I bildernas fall är det ganska naturligt att tänka sig att vi, istället för *kombinationsregler*, har att göra med *transformationsregler*, olika sätt att gå från ”verkligheten” (eller vad man tänker om verkligheten) till uttrycken för denna. Jag använde detta synsätt för att kontrastera globala regler i fotot med lokala i handgjorda bilder (och i datorbilder; jfr Sonesson 1999).

Men detta – dvs. övergången från referent till tecken (innehåll plus uttryck) – är förstås det grundläggande i alla betydelsystem, om man inte utgår från att all transformation är ikonisk. Vi kan ha transformationsregler som bygger på konventionell grund, ikonisk grund, indexikalisk grund eller något slags blandning (jfr Sonesson 1989; 2000). Man bör inte heller uppfatta referenten som den fysiska verkligheten som helt enkelt ”återges” i verket utan som något som stimulerar till akten av betydelskapande – och som på grund av de olika transformationsreglerna uppträder väsentligen olika i de olika medierna. Den kan då vara den gemensamma nämnaren hos ett bild och en språklig beskrivning. Enheter och regler för deras kombination är ett slags begränsning – och därmed ett möjliggörande – som ibland tillämpas på transformationsreglerna hos vissa betydelsystem (t.ex. språk, vissa slag av gester, klädedräkten, etc.).

Enligt detta synsätt skiljer sig litteratur och bildkonst åt framför att för att de använder sig av olika *resurser*, det talade (eller snarare skrivna) språket respektive bildmediet. Resurser innebär såväl *begränsningar* som *möjligheter*. Olika varianter av detta synsätt finner man inom semiotiken hos Luis Prieto, Michael Halliday och, framför allt, Lev Vygotsky. James Wertsch (1998: 26ff) som på senare tid har arbetat på att integrera Vygotsky i den semiotiska tradition där han hör hemma, illustrerar hur ”semiotiska verktyg” kan fungera som både begränsningar och möjliggöranden genom en jämförelse med ”tekniska verktyg” som den stav man använder vid stavhopp. Staven var från början gjord av hickoryträ, ask eller gran, senare

av bambu, som i sin tur ersattes av aluminium och på sistone av glasfiber. Detta har gett större flexibilitet och mindre tyngd. Följden har blivit en enorm ökning av rekorden i stavhopp: det bästa resultatet ökade bara med två tum mellan 1942 och 1960, men i och med glasfiberstavens intåg steg rekordet med 2 fot på tre år. Varje nytt material som staven har gjorts av har alltså erbjudit nya möjligheter – men samtidigt har det innehållit begränsningar, åtminstone i förhållande till framtida material.

Uttrycks- och innehållsresurser i Lessings system

De som idag kommer ihåg Gottfried Ephraim Lessing (1729-1781) minns honom nog mest för en rad sentimentala borgerliga dramer där stundom också upplysningens anda av tolerans programmatiskt kommer till uttryck. Men Lessing är även författare till den kanske mest omfattande och ingående studien av skillnaderna mellan bildkonst och ordkonst som hittills har skrivits: *Laokoon* – eller som undertiteln förklarar: ”om gränserna mellan måleriet och poesin”, där det förra begreppet skall omfatta inte bara alla slags bilder utan också skulptur, medan den senare termen bäst översätts med litteratur. Intressant nog är Lessings främsta exempel på måleri just en skulptur.²

Boken lånar nämligen sitt namn av en år 1506 i lämningarna av Hadrianus villa funnen skulpturgrupp, som återger den i Vergilius Eneiden omnämnde trojanske prästen Laokoon just när han tillsammans med sina söner kväves av en enorm orm som omslingrar dem alla. Nyklassicismens ideolog, Johann Joachim Winckelmann hade ett decennium tidigare gjort en jämförelse över hur Laokoons och hans söners död skildras av romaren Vergilius och av (vad han trodde var) den antike grekiska skulptören: det var, menade han, på grund av den ”enkla enfald och stilla storhet” som utmärkte den grekiska andan som lidandet och dödskampen i skulpturen återgavs med återhållsamhet, medan Vergilius i sin beskrivning tog till de stora åthävarna.³ Lessing hade en helt annan förklaring: istället för att återföra skillnaden på grekisk och romersk nationalkaraktär ville han härleda den ur de olika begränsningar som sattes av bildkonstens och ordkonstens uttrycksmedel. Förenklat uttryckt så menade han att medan ordkonsten kunde kosta på sig att skildra hela förloppet, också i dess extrema form, så måste bildkonsten, som var begränsad till att återge ett enda ögonblick, välja det som bäst gav en föreställning om helheten.

I själva verket var förstås Lessing inte bara ute efter att bäst beskriva skulpturgruppen Laokoon. Hans främsta mål var inte ens att ifrågasätta Winckelmanns nyklassicistiska program. Snarare reagerade han på en rad tidigare teoretiker som antingen hade velat reducera ordkonst och bildkonst till en gemensam kategori (Du Bos, Batteux) eller ville göra dem utbytbara (Spence, Caylus) genom att framhäva beskrivningen i den förra och allegorin i den senare. Kanske borde man till och med säga att det var den samtida konsten han ville ifrågasätta, där beskrivningarna bredde ut sig inom poesin och allegorin satt i högsätet inom

målarkonsten. Det var, från Lessings synpunkt, som om dikten försökte verka bild och bilden dikt. Med andra ord var Lessings syften inte enbart analytiska: han ville visa vad bildkonsten och ordkonsten *borde* syssla med.⁴

Lessings verk har förstås sin historiska bakgrund, upplysningens semiotik, skapad av sådana tänkare som Wolff, Baumgarten, Meier och Mendelssohn.⁵ För upplysningens män framstod tecken som något helt nödvändigt för att uppnå kunskap, men de betraktades samtidigt med mistänksamhet, såsom en källa till förfalskning av verkligheten och på grund av det avstånd de införde till den senare. Men kan således säga att de, från sitt speciella perspektiv, var medvetna om både den möjliggörande och den begränsande aspekten hos betydelsystemen. Den direkta kunskapen om verkligheten kallade de för "intuitiv", medan den som förmedlades av tecken var "figurativ" eller "symbolisk". "Naturliga" eller, som vi skulle säga, *ikoniska* tecken ligger uppenbarligen något närmre den intuitiva kunskapen än de rent konventionella. Detta antyder redan varför Lessing ville att konsten skulle vara ikonisk.

	<i>Uttryck</i>		<i>Innehåll</i>	
	Bildkonst	Litteratur	Bildkonst	Litteratur
<i>Resurser</i>	Det (statiskt) synliga	Språkssystemet	Allt synligt	Allt som kan föreställas
<i>Enheter</i>	Alla resurser	Hela texter	"Kroppar"	"Handlingar"
<i>Begränsningar</i>	Spatial realisering "tät" syntax (= ogenomskinlighet)	Temporal realisering Diskret syntax	"fullt bestämda enheter", en ontologisk region	Abstraherade egenskaper, flera ontologiska regioner

Fig. 1. "Strukturalistisk" tolkning av Laokoon (grundad på Wellberys perspektiv med revisioner i Sonesson 1988)

I det följande skall jag försöka reducera Lessings teorier till en enkel modell som kan presenteras i en schematisk figur (Jfr figur 1). Jag gör detta dels för att försöka destillera fram det väsentliga ur den långa, böljande text Lessing har skrivit, men också för att hans resonemang lättare skall kunna sättas i relation till den moderna semiotikens problematik. I detta första närmande är modellen väsentligen inspirerad av den "strukturalistiska" semiotik som har sitt ursprung hos lingvisterna Ferdinand de Saussure och Louis Hjelmslev. Det innebär för det första att jag skall skilja *uttryck* och *innehåll* i tecknet, även om Lessing säkert inte skulle ha gjort denna indelning, eftersom tecknet för honom enbart är uttryck. Det som

tillföres är därmed en djupare insikt om komplikationer i den tolkningsprocess som ligger i varje teckenanvändning vilken är den strukturalistiska semiotikens främsta bidrag. Ett ytterligare strukturalistiskt drag är att jag kommer att analysera skillnaderna som en kombination av olika motsatspar.⁶

Sett i detta ljus angår Lessings första frågeställning vilka *resurser som står till buds* för var och en av konstarterna, just för att de använder sig av olika betydelsesystem. Om vi börjar med innehållssidan, så består litteraturens resurser av allt som kan tänkas (verkligt och överkligt) medan bildkonsten måste begränsa sig till det som är synligt. På *innehållsplanet* är litteraturen med andra ord vad Hjelmlev (1973:119ff) i ett annat sammanhang har kallat ett "huvudnyckelspråk" ("a pass-key language"), eftersom den, liksom det underliggande betydelsesystemet, språket i strikt bemärkelse, kan tala om allt möjligt. En annan av de klassiska strukturalisterna, Émile Benveniste (1969:8f) har betecknat detta som ett semiotiskt systems *giltighetsområde* ("domain de validité"): han hävdar också att språkets område är universellt, medan trafikmärkena bara rör förflyttningen av fordon. Bilderna och bildkonsten hamnar då någonstans däremellan, eftersom de kan tala (direkt) om allt som är synligt.

Härnäst kommer vi då till *uttrycksplanet*, dvs. de resurser olika betydelsesystem erbjuder för att överföra betydelser med. Här är målningens (inklusive skulpturens) resurser nästan lika vida som dess innehåll, dvs. allt *synligt*, närmare bestämt, i väntan på att filmen och videon blir uppfunna, allt *statiskt* synligt.⁷ Om vi vill vara mera strikta än Lessing med att begränsa oss till bilder, så måste vi förstås tillägga att vi bara har tillgång till allt statiskt synligt som är tvådimensionellt (eller näst intill). Hur vi än specificerar bildkonstens uttrycksresurser, så framstår de ändock som betydligt vidare är litteraturens, som är språkljuden. Uttrycksresurserna svarare mot det som Benveniste kallar *operationssättet* ("mode d'opération"). Men jag föredrar att här behålla parallellen mellan uttrycks- och innehållsresurser.

Enheter och regelbundenheter i bilder och språk

Den andra frågan som intresserar Lessing är vilka *enheter* som de olika konstarterna gör bruk av. Enkelt uttryckt är bildkonstens enheter på innehållsplanet kroppar medan litteraturen istället använder sig av handlingar. Om uttrycksplanet sägs det att det i målningar består av materia i allmänhet, medan det i litteraturen är språkljud, som beskrives som något mindre materiellt, alltså på något sätt mera genomskinligt i förhållande till innehållet. Målningens enheter är således fysiska objekt, i litteraturen däremot talad text i fysisk manifestation.⁸

Resurser och enheter kan verka svåra att hålla i sär. I själva verket handlar emellertid den första frågan om vilka delar av verkligheten som betydelsesystemen förmedlar och använder för förmedlingen, medan den andra frågan angår det sätt på vilket de delar upp dessa verklighetsområden i småbitar. Enheterna skall uppfattas som fristående fenomen, helheter

som existerar i sig själva och som kan tillskrivas egenskaper.⁹ Vi skulle kunna säga att det är frågan om individueringsprinciperna för de enheter som de berörda betydelsystemen fångar verkligheten i (åtminstone på innehållsplanet). Enligt detta synsätt är litteraturens (och språkets) individueringsprincip tiden, mer specifikt händelser som utvecklas i den, medan bildkonstens (och andra bilders) individueringsprincip är rummet, närmare bestämt de ting, i vidaste mening, som uppträder i detta.

På den tredje nivån tillkommer så ett antal regler, principer och regelbundenheter som bestämmer det sätt på vilket innehållets enheter förmedlas av uttryckets. Man skulle kunna uppfatta dessa som *begränsningar* i Wertschs bemärkelse: något som samtidigt innebär möjliggöranden. Wellbery talar om regler för urval och arrangemang – varmed han uppenbarligen syftar på vad språkvetenskapen och semiotiken länge har kallat för paradigm och syntagm (fast dessa termer passar mycket bättre in på språket än på bildkonsten; jfr. Sonesson 1992a). Enligt Lessing skiljer sig reglerna för urval och arrangemang av bildkonsten och ordkonstens innehållsenheter på ett flertal sätt. Här skall jag bara nämna dem som inte är alltför uppenbart tidsbundna. Medan bilden har ”fullt bestämda enheter” har litteraturen abstrakta: den förra måste visa Herkules i sin helhet medan den senare kan koncentrera sig på hans mod. Bilden uppvisar bara *en* ontologisk status medan litteraturen har många regioner: så är t.ex. änglar och gudar på bilder synliga på samma sätt som människor. Varseblivningsvanor står mot berättelselogik, eftersom bilden visar tingen simultant medan de återges bit för bit i den språkliga beskrivningen. Och medan bilden måste välja ut ett pregnant ögonblick som tydligare framställer handlingen i dess helhet, så isolerar litteraturen den egenskap hos tinget som tydligast karakteriserar tinget i fråga, dvs. den ”mest sinnliga egenskapen”.

Uttrycket har två arrangemangsregler (men ingen för urvalet): diskreta enheter i tiden i litteraturens fall står mot ”täta” enheter i rummet.¹⁰ Litteraturen uppfattas här vara diskret därför att språket består av mer eller mindre oberoende enheter som kan kombineras på olika sätt. Termen ”täthet”, å andra sidan, hänför sig till Lessings påstående att klädesplagg i poesin inte är några plagg, eftersom de inte täcker någonting. Men eftersom bildkonsten överför en del av det verkliga förhållandet mellan tingen i varseblivningsrummet, nämligen den visuella delen, till tecknens uttryck, så utesluter närvaron av tecknet ”klädesplagg” uppträdandet av tecknet ”kropp” på samma plats. Detta är förstas ett mycket tvivelaktigt påstående, vilket inte minst erotiska bilder visar; och redan Wellbery (1984: 266) påpekar för övrigt mot Lessing att man kan se en kropp förvridas i smärta under den skulpterade dräkten.

Det är utan tvivel på en viss nivå rimligt att betrakta litteratur (och språk) som ett övervägande temporalt betydelsystem och bildkonsten som mer utpräglat spatial. Det är också i viss mån sant att bilder bara kan återge spatiala och visuella fenomen på ett direkt sätt

och för icke-spatiala och icke-visuella företeelser måste ta till indirekta återgivningssätt. Det senare, som Lessing fördömde som ”allegori”, är dock vanligt i alla bildgenrer, från abstrakt konst till reklam. Om det alltså är sant på ett sätt att bilder verkligen är begränsade till en visuell ontologisk domän, så är det överdrivet att påstå att bilder bara kan återge helt bestämda enheter, inklusive alla deras egenskaper. Det är tvärtom säkert så att alla bilder innehåller ett visst mått av abstraktion och/eller ett visst utelämnande av det som inte förefaller relevant. Däremot kan man nog säga att de uttryck i vilka bilden förmedlar sina innehåll tenderar att komma i större och mer invecklade sjok vars egenskaper är närmre knutna till varandra än vad som är möjligt i språket (jfr Sonesson 1989:302ff.). Trots allt kan det också ligga något i tanken att språket är mer genomskinligt, eller mindre ”tätt”, än bilden. Det kan t.o.m. finnas rimliga skäl att säga att det pregnanta ögonblicket går bättre fram i bilden och den karaktäristiska egenskapen i språket – även om detta givetvis är normativt påbjudet hos Lessing. Det sistnämnda är, som vi skall se, mera tvivelaktigt.

De ”opassande förhållandena” som indexikalitet

Den förståelsemodell jag använde mig av i det förra avsnittet var i hög grad strukturalistiskt inspirerad: den byggde på en rad varandra korsande, tvåledade motsättningar, varav den grundläggande var den mellan uttryck och innehåll. Samtidigt har vi dock med begreppet ikonicitet redan hänvisat till vad som brukar uppfattas som den andra traditionen i modern semiotik, den som har sitt ursprung hos Charles Sanders Peirce. Långt innan Peirce har förstås många andra tänkare definierat tecken som fungerar som sådana på grund av en likhet mellan uttryck och innehåll. Men hos Peirce hör de ikoniska tecknen hemma i en grupp med två andra, indexikaliska och symboliska tecken. Indexikaliska tecken vilar på en förutgiven relation mellan uttryck och innehåll, t.ex. att det förra är del av det senare, eller av det som tjänar som uttryck har uppträtt i närheten av det som tjänar som innehåll, att innehållet har lämnat sitt avtryck på uttrycket, osv. Symboliska tecken däremot är tecken som bara fungerar för att vi har kunskap om något regelmässigt samband mellan uttryck och innehåll.¹¹

Peirce begrepp om indexikalitet erbjuder oss en möjlighet att analysera de förhållanden som Lessing uppfattar som ”opassande” fast han inte kan förneka att de förekommer. Det är frågan om relationer mellan uttryck och innehåll som inte är ikoniska (eller i alla fall inte enbart ikoniska): snarare har vi att göra med delar som står för helheter. Det är genom att undersöka sådan här ”opassande förhållanden” där spatiala uttryck kan stå för temporala innehåll – och omvänt, som man kan komma närmare en förståelse för skillnaderna mellan bildkonst och litteratur. Laokoonproblematiken framstår som en fråga om hur uttryckens ordning svarar mot innehållets. Handlingar och texter har gemensamt att de består av successionsrelationer och att de utgör helheter. Därför är uttrycket ikoniskt för innehållet:

successionen och helheten upprepas. I de ”opassande förhållandena” bryter denna parallellism samman.¹²

Såsom successionsschemata innefattar både texten och handlingen ”riktningsfunktioner”, dvs., mera allmänt sätt, indexikaliska tecken, vilka vilar på närhetsrelationer – i detta fall uppenbarligen i tiden. Därför kan litteratur lätt återge handlingar – och även när den återger ting så betonar den sådana egenskaper hos dem som är handlingsinriktade. Lessings sentide uttolkare Udo Bayer (1975: 97f) tycks dock gå än längre än Lessing själv när han hävdar att återgivningen av föremål i språket inte vållar något problem, eftersom tingens visuella egenskaper är mindre viktiga och de alltså lätt kan beskrivas i förhållande till de handlingar i vilka de kan vara inblandade. Med andra ord: i vår vardagsverklighet definieras föremål mindre av hur de ser ut än av vilken funktion de har. Språket skulle således då stå närmre tingens grundläggande egenskaper än bilden som bara ger ett visuellt sken. Mer explicit tycks redan Heinse (1958: 111ff) ge uttryck för denna tanke, när han mot Lessing hävdar att bildkonsten är ytlig: bara för stumma skulle den kunna förmedla något väsentligt.

	Samtidighet KROPPAR	Succession HANDLINGAR
Språk	Indirekt genom handlingar Visuella egenskaper i form av pregnanta drag	<i>Passande länk</i>
Språk och bilder	Kollektiva handlingar	
Bilder	<i>Passande länk</i>	Indirekt genom kroppar (som index)

Fig. 2. Perceansk-Aristotelisk tolkning av Lessing (grundad på Bayers ”läsning” såsom den illustreras i Sonesson 1988)

Däremot menar Bayer (1975:35ff), precis som Lessing, att det är betydligt svårare att återge handlingar i bilder. Kroppar (eller ting) är en förutsättning för handlingar. I denna aristoteliska ontologi framstår handlingar som relationer mellan ting : annorlunda uttryckt är tingen ”bärare” (”Träger”) av handlingar, precis som av andra egenskaper. Å andra sidan är handlingar *kontinua* (dvs. kontinuerliga objekt), och dessa kan enligt Bayer bara återges i bild när de förvandlas till diskreta element.¹³ Bildens distributionsschema medger ingen succession, så det enda sätt på vilket den kan återge handlingar är indirekt genom de kroppar de påverkar. Med andra ord måste kropparna som återges i bilden innehålla index för

handlingar. En annan möjlighet som Lessing menar bilden delar med litteraturen är återgivandet av kollektiva handlingar. Detta är möjligt för att kollektiva handlingar är spridda till flera personer och alltså innehåller koexistensrelationer vid sidan om successionsrelationerna (Jfr. figur 2).

Det finns emellertid hos Lessing en antydning om en parallellism mellan enstaka ögonblick som plockas ur handlingskedjan när den får uttryck i bilden och enstaka egenskaper som isoleras ur det fullt determinerade objektet när det skildras i språk (Jfr Wellbery 1984:142f, 148f, 167ff, 207ff och Bayer 1975: 111). I båda fallen gäller det nämligen att finna det tidsmoment respektive den egenskap som är mest ”pregnant” eller ”fruktbar”, dvs. som har störst förutsättning att frammana helheten (Baumgartens ”umbertas” som Meier översätter med ”Fruchtbarkeit”). När Lessing så våldsamt kritiserar diktaren Haller, så är det för att han radar ord på ord istället för att åstadkomma ett enskilt epitet som ger en föreställning om hela objektet.

Handlingen är, enligt Lessing, det väsentliga i litteraturen, och det är den som det gäller att fullfölja, inte bara i dess olika faser, utan med avseende på orsak och verkan. Så det som bildkonsten *kan* göra, i ett ”opassande förhållande”, nämligen fullfölja helheten i tiden, är det som litteraturen gör väsentligen. Här berör vi det som för Lessing gör Laokoon-exemplet så viktigt. Det är ju frågan om att förklara detta, inte ur den grekiska konstens specificitet, som Winckelmann menade, utan som något som var utmärkande för bildkonsten. Den skrikande mannen är ful i bildkonsten för att han i fantasins förlängning framstår som skrikande i all evighet, dvs. såsom om han i det oändliga upprepade samma tidsögonblick – som en filmprojektor som hängt upp sig på en viss bildruta. I litteraturen däremot fortsätter verkligen skeendet och byggs in i en helhet, med hänvisning till den orsak som går före och den verkan som kommer efter. Så enligt Lessings uppfattning tycks i slutändan även fantasiuppfyllelsen i litteraturen vara väsentligen temporal medan motsvarigheten i bildkonsten (om den alls finns) förblir spatial.¹⁴

Kontinuitet i tid och rum

När jag i det förra avsnittet försökte använda mig av Peirce teckenteori som en tolkningsmodell för Lessings Laokoon så fick jag, genom Bayers förmedling, också ett slags objektsteori på köpet – en teori om vad för slags fenomen det finns här i världen som ordkonst och bildkonst kan tänkas ta upp till behandling. En sådan objektsteori är ett värdefullt komplement till Peirces semiotik, inte minst för att Peirce egen verklighetsbeskrivning är så vag och flytande – men det tycks mig att Bayer inte går tillräckligt långt på denna väg. I detta avsnitt tänker jag börja med några synpunkter på vad vi nu kan se att Lessing verkligen säger – och sedan gå vidare med en kritisk utveckling av den objektsteori som behövs för att specificera förhållandet mellan bildkonst och ordkonst.

Vi har sett att Lessing hävdar (och Bayer accepterar) tanken att kollektiva handlingar, men inte enskilda, på något sätt kan återges i bildkonsten, bara för att de då uppträder på olika platser i bildrummet. Men de kollektiva handlingarna består ju uppenbarligen (åtminstone såsom visuella fenomen, vilket är hur de uppträder på bilder) av en samling, eller snarare en visuell ”uppräknings”, av enskilda handlingar – och även om de då visas ”bredvid” varandra, så måste varje handlingsframställning för sig underkastas samma begränsningar som en ensam enskild handling: att den bara kan återgivas – om nu det är sant – genom de spår den lämnar i landskapet, dvs. som de pregnanta ögonblick som inpräglats i tingen och som visar vidare mot hela handlingen.

Detta i sin tur leder till en vidare kritisk omvärdering av det begrepp om *kontinua* (eller ”kontinuerliga objekt”) som Bayer använder i sin analys. Påståendet att handlingar som är kontinuerliga objekt bara kan återgivas i bilder genom att framställas uppdelade i sina diskreta tillstånd vilar på tanken att kontinuitet bara förekommer i tiden och inte i rummet. Men det är mera rimligt att skilja mellan *temporal* och *spatiala kontinua*.¹⁵ Lessings tes skulle med fördel kunna formuleras om genom att säga, att litteratur är bättre på att återge temporal kontinua, samtidigt som bilder mycket bättre klarar av att beskriva spatiala kontinua. Även om Lessing aldrig skulle ha givit denna positiva formulering till sin tes, så är det ju faktiskt vad han säger när han beklagar bildens oförmåga (som vi redan har hävdats är mycket relativ) att återge föremål utan alla dess bestämmningar.

Att bilden kan – och till och med måste – återge spatiala kontinua är faktiskt något som Lessing säger, fast i andra termer: han menar att bilder är oförmögna att välja enskilda egenskaper hos ett föremål. Den omedelbara reaktionen på ett sådant påstående är förstås att säga att det finns många mer eller mindre schematiska bilder (t.ex. tecknade serier, vägmärken, logotyper, osv.) som förvisso utelämnar många egenskaper hos motsvarande föremål i varseblivningsvärlden. Bayer (1975:36) försöker rättfärdiga Lessings påstående genom att hävda att när en bild utelämnar någon egenskap hos det avbildade, så fyller vi i detta med associerade egenskaper, exempelvis ”tänker vi till” hudfärg på ett ansikte i silhuett. Detta är förstås riktigt men knappast ett argument för att bilder bara visar ”fullt bestämda helheter” som Lessing hävdar. Vi kan tänka till hudfärgen, men t.ex. inte den exakta placeringen av födelsemärken på huden. Faktum är att alla bilder i någon grad är schematiska. Man kan till och med, med som Husserl (1980: 56ff) hävda att de är schematiska på två sätt: till sin *extensitet* och sin *intensitet*, dvs. både med avseende på hur många egenskaper hos bildsubjektet (det verkliga föremålet) som återgives i bildobjektet (det vi ser in i bildytan) och i vilken grad dessa egenskaper framställs. Så kan bilden till exempel återge det avbildade föremålets färgolikheter eller ej, och i det förra fallet kan den återge det med snarlika färger eller bara med gråskala (Jfr. Sonesson 1989:270ff).

Om vi nu medger att bilder inte kan vara så totalt schematiska i sin återgivning av verkligheten som språket, så finns det i alla händelser en viktigt principiell inskränkning att göra här: bilder återger ingalunda några fullt bestämda föremål i absolut bemärkelse, utan i bästa fall bara *visuellt* fullt bestämda objekt, dvs. de utelämnar egenskaper som inte är visuellt karaktäriserade, t.ex. lukt, ljud, värme, etc. – utom möjligen om dessa kan antydast synestetiskt eller som vad psykologen James Gibson har kallat ”affordances”.¹⁶ Lessing och hans kommentatorer förbiser också att vad de har sagt om ett teckens *ogenomsläpplighet* i förhållande till ett annat i bilden gör att inte ens visuellt fullt bestämda enheter kan återgivas (alltså för att kläderna döljer kroppen o.dyl.). Det finns i själva verket mer allmänna begränsningar för det synligas karaktär i bilden. Som i varseblivningsvärlden gäller det att allting är givet i en viss perspektivisk form (från viss synvinkel, ett ”noema” i Husserls mening¹⁷) och inom en horisont (omgärdat av andra objekt) – och på grund av bildens statiska karaktär kan detta inte varieras och kompletteras som ständigt sker i varseblivningsvärlden (utom förstås ofullkomligt i kubistiskt måleri eller i ”sprängda” planskisser) .

Därav följer att bilden inte måste – och i själva verket inte kan – återge ”fullt bestämda enheter”. Allt man kan säga är att den är tvungen att på något sätt lyfta ut bitar av verkligheten i större och mera sammanhängande sjok än vad litteraturen behöver göra. Och i själva verket är det också så, att litteraturen (och språket i allmänhet) inte bara har möjlighet att undvika återgivande av verkligheten i dess sammansatta väv av egenskaper – litteraturen är förhindrat att återge verkligheten i dess sammansatthet, just för att språket är det.

Trots att tendensen hos Lessing (som upprätthålles av hans kommentatorer) är att framhålla språkets resurser på bekostnad av bildens, så följer det ju av tanken på den ”karaktäristiska” egenskapen, att språket också har sina begränsningar: precis som bilden i tidsföljden måste plocka ut det enstaka ögonblick ur handlingskedjan som bäst antyder handlingens helhet, så måste språket plocka ut den karaktäristiska egenskapen från de fullt bestämda föremålen som bäst bidrar till att antyda helheten. Men vi skall snart se att denna omvända parallellism är högst bristfällig: i själva verket är språket tvingat till båda dessa abstraktioner, om man bortser från några marginella fall.

Begränsningarna i bildens informationsstruktur

Lessing hänvisar också till ett annat slags begränsning i bildåtergivningen: Homeros kan visa gudarna medan de håller rådslag och dricker samtidigt, men detta kan inte en målare göra. Enligt Bayer (1975: 39) så är det bara på lägre nivåer av semiotikalitet (med mindre konvention, alltså i mer motiverade tecken) som för mycket information på en gång blir störande. Detta är inte bara ett högst egendomligt påstående som motsäges av praktiskt taget alla existerande bilder – det verkar också motsäga Lessings egen teori om att bilder måste visa ”fullt bestämda enheter”. I enlighet med denna teori måste bilder med nödvändighet kunna

visa någon sysselsatt med en mångfald möjliga handlingar samtidigt, eftersom människor ofta är sysselsatta med flera saker samtidigt och bilden (enligt Lessing/Bayer) inte kan abstrahera. Snarare är det ju så, att den ”normala” bilden inte kan undvika att sammanföra gudarnas drickande och deras rådslagande: för det skulle vi behöva något slags schematiska bilder, som Peirces s.k. diagram, eller notationssystem av det slag som bl.a. Kendon har infört för att beskriva gestspråk.

När det sägs att för mycket information är störande i bilder, så antydes kanske trots allt det verkliga problemet: det föreligger en svårighet att skilja väsentlig information från bakgrundsinformation i bilden. Allting tycks befinna sig på samma nivå. I Hallidays (1967-68) terminologi skulle man kunna säga att bilden på det hela taget saknar informationsstruktur, dvs. metoder att skilja nytt och gammalt, tematiskt och perifert, osv.¹⁸ Med andra ord: vi kan inte skilja mellan påståendet att gudarna drack medan de höll rådslag och det alternativa påståendet att de höll rådslag medan de drack. Det låter förstas paradoxalt att säga att bilden inte kan skilja förgrund och bakgrund, för dessa är ju i grunden visuella termer. Men det som visuellt är i bakgrunden är inte nödvändigtvis detsamma i semantisk bemärkelse.

Problemet ligger i att innehållets rum är ”identiskt” med uttryckets – eller, för att vara mer exakt, det har samma organisation. Det är menat att återge varseblivningsrummet såsom vi upplever det i omvärlden, och denna princip kommer i konflikt med alla försök att införa en informationsstruktur. Verbalspråket har en hel uppsättning medel för att beteckna det viktiga och det nya hos de fenomen som det inför och för att ordna dem i hierarkier (känt som ”topic/comment”, ”theme/rheme”, etc.). Bilder saknar inte helt sådana medel: t.ex. kan en placering i mitten av bildrummet eller i förgrunden ha en sådan effekt, liksom att låta alla avbildade personers blickar riktas mot vissa håll, att låta ljuset falla på vissa föremål, osv. Men hela tiden måste detta utträttas utan att återgivningen av varseblivningsrummet förvrängs. Dessa medel är därför inte entydiga. Det ryska ikonmåleriet hade förvisso ett mycket tydligt sådant system, eftersom det, enligt Uspenskij (1976) använde sig av ett annat perspektivsystem för de heliga tingen än för de profana. Problemet är bara att en sådan informationsstruktur är stereotyp: den placerar alltid detsamma i tematisk position. Samma sak gäller förstas om det s.k. värdeperspektivet som är mest välbekant från egyptiska fresker. Man kan se delar av den modernistiska konsten, t.ex. expressionismen och kubismen, som försök att övervinna problemen med den bristande informationsstrukturen. Härav framgår att informationsstrukturen utgör ett problem främst för den typ av ”realistiska” återgivningar som inleddes i Västerlandet i och med Renässansen och som dominerade fram till artonhundratalet – för att ännu överleva i fotografiet och i många datorbilder.

Det verkar ganska tydligt att det problem som Lessing ser i bildens semiotiska resurser inte så mycket angår rumsligheten som sådan som nödvändigheten av en *spatio-temporal individuering*. Det är otänkbart för Lessing att bilden skulle kunna visa oss först gudarna drickande och sedan, i en ny ”ruta”, i färd med att hålla rådslag. Det som sker samtidigt kan inte visas efter varandra, för det skulle spräcka enhetligheten hos ”den fullt bestämda enheten”. Men detta är förstås inte hela sanningen: för Lessing var det inte ens möjlig att återge successiva faser på olika platser inom samma bild.

Tidsmedvetandet och bildens berättarfunktion

Antika och medeltida bildskapare var förvisso inte rädda för att gripa till sådana framställningssätt som Lessing förkastar: man kunde låta en och samma kropp utföra på bildytan samtidigt handlingar som tänktes ske efter varandra, t.ex. Odysseus som bjuder Polyfemos på vin och samtidigt bländar honom (vad Carl Robert och Kurt Weitzman kallar ”simultan metod” och Frans Wickhoff betecknar med termen ”kompletterande representation”); eller man kunde rada upp flera scener efter varandra (”cyklisk metod” för de förra); i det senare fallet kunde eventuellt bakgrunden vara kontinuerlig fast scenerna skiftade (vad Wickhoff kallar för ”kontinuerlig representation”); eller de olika faserna i ett konturerligt skeende kunde framställas med olika personer i huvudrollen (Sven Roséns ”formella succession”).¹⁹

På denna punkt tycker jag dock att man kan ha en viss sympati för Lessings inställning: det enda sättet vi kan veta att detta är berättelser är genom att tillgripa information som inte finns i bilden. Vanligen ser vi att det är frågan om en berättelse för att vi känner igen själva historien eller någon i livsvärlden vanligt förekommande utvecklingsprocess. I det förra fallet vilar detta på igenkännandet av de avbildade personerna. Det andra fallet kan exemplifieras med ett så typiskt fall av ”formell succession” som ålderstrappan. Det enda fallet där man kan säga att det successiva på något sätt är givet av bilden som sådan, är när en simultan tolkning leder till en motsägelse. Om vi accepterar Brysons (1981) tolkning av kubismen, så kan vi givetvis inte se samma objekt från mer än en vinkel åt gången. Och vissa handlingar kan inte logiskt utföras samtidigt. Det är diskutabelt om det är möjligt att bjuda Polyfemos på vin och blända honom samtidigt; men det är säkert omöjligt att skåla med honom samtidigt som man begraver honom (om det nu är tillåtet att förändra berättelsen för att tydliggöra motsägelsen). Lustigt nog är det just på detta sista sätt som Goethe (1962:92ff) uppfattar Laokoon: prästen och hans söner framställer i hans tolkning olika faser av samma dödskamp. För Goethe – som på annan plats talar om Lessings verk som sin ungdoms uppenbarelse²⁰ – finns det således flera pregnanta ögonblick i Laokoon-gruppen.

Den enda tidsåtergivning som Lessing, om också ovilligt, vill medge i bilden är det som i konstvetarnas taxonomier kallas för det ”frusna ögonblicket”. Men även detta medgivande är

beroende för sin rimlighet av att vi accepterar Lessings identifikation av succession och hörsel, som tillskrives litteraturen, och simultanitet och syn, som tillskrives bildkonsten. Bayer (1975:45f) medger visserligen att kroppar också befinner sig i tiden men han menar att man kan abstrahera dem från denna, medan handlingar däremot, eftersom de är relationer, är mer invändigt knutna till sina bärare i tiden. Redan Gombrich (1982:40ff) har, med stöd av modern varseblivningspsykologi, argumenterat mot tanken att bildkonsten är rent spatial. All varseblivning är en process som äger rum i tiden, och varje varseblivningsögonblick, vare sig det är inriktat mot varseblivningsvärlden eller mot en bild, samlar upp resultatet av en hel serie minnesakter och föregriper andra framtida sådana. Intressant nog refererar Gombrich (1982:46f) här till kyrkofadern Augustinus berömda beskrivning av vår upplevelse av tiden, som ju också bildade utgångspunkter för Husserls (1966) fenomenologiska analys av tidsmedvetandet i termer av *retentioner* (faser i minnet) och *protentioner* (föregripna faser), där varje nu innehåller retentioner av retentioner av retentioner, såväl som protentioner av protentioner av protentioner, osv. I vårt nuvarande sammanhang tycks detta innebära att alla ögonblick i någon mening borde vara pregnanta ögonblick.

Det är väl i ett sådant tidsmedvetande som det som skisseras av Augustinus, Husserl och Gombrich som man får tänka sig Lessings pregnanta ögonblicket inplacerat. Nu menar Lessing att den fas som väljes ut inte kan bestå av själva höjdpunkten i handlingen, för då skulle fantasin, när den försöker fullborda helheten, ledas fram till en fas av lägre intensitet, vare sig det sker framåt eller bakåt i tiden. Den utvalda fasen bör alltså befinna sig i närheten av höjdpunkten. Bayer (1975: 53, 1984:77f) kritiserar dock Lessing för att denne enbart skulle kunna tänka sig ett fantasins fullbordande framåt i tiden, men detta verkar vara en orättvis anklagelse, för redan den passage som Bayer citerar i sammanhanget innehåller referenser till båda tidsriktningarna. Lessing säger nämligen att om Laokoon hade avbildats skrikande, så skulle spänningen ha bli lägre såväl om vi fullbordade handlingen bakåt i tiden, när Laokoon börjar beklaga sig, som om vi fullbordade den framåt, till det ögonblick då han redan är död.

Det finns många andra problem med Lessings föreställning om det pregnanta ögonblicket. Gombrich (1982:43ff) påpekar att det vi tycker oss se som faser av en handling inte svarar mot den serie stillbilder som man kan ta av handlingen med en kamera. På en tidig punkt i fotografiets historia visades detta av de fotografier av hästar i rörelse som Muybridge åstadkom med sin skjutjärnskamera. Det som traditionellt har avbildas i målningar, däremot, motsvarar är inte någon enskild fas, utan består av något slags syntes som bygges upp av den serie protentioner och retentioner som ingår i den vardagliga varseblivningen. Åtminstone om vi får tro Gombrich, så är detta också fallet med de stillbilder som brukar förekomma utanför biograferna: vanliga fotogram isolerade ur själva filmremsan skulle aldrig kunna fungera.

Det finns emellertid ett annat problem som är minst lika väsentligt: inte alla handlingar och händelser har uppenbara mål och inte heller passerar de över någon uppenbar höjdpunkt eller klimax. Många vardagshandlingar saknar förvisso klimax – och då har det ingen mening att säga att det pregnanta ögonblicket skall väljas så att det ligger i närheten av – men inte precis överensstämmer med – denna punkt. I detta läge tror jag vi gör bäst i att försöka omformulera frågeställningen i termer hämtade från samtida narratologi: att fråga oss, inte så mycket i vad mån bilder kan återge en berättelse (har “narrativehood”) som om de kan förmedla en god berättelse (har “narrativity”).

Klassisk narratologi stipulerar att en berättelse måste innehålla åtminstone två händelser, som förenas av en temporal länk, inte bara på uttryckssidan, utan också på innehållssidan (Prince 1982: 1ff; jfr Adam 1984: 12ff). Vidare bör de olika faserna i berättelsen inte vara sådana att de logiskt följer av varandra: Snarare bör berättelsen ha ett visst överraskningsvärde: den närmar sig mer idealet (eller prototypen) för en berättelse om de händelser den innehåller är överraskande, och/eller om de involverar avgörande förändringar, som mellan liv och död, eller övergångar från något tillstånd till dess motsats, vilket ofta gives den dramatiska formen av en konflikt (Prince 1982: 2ff, 145ff). Andra narratologer, som Propp, Greimas och Lévi-Strauss har i själva verket antagit att alla berättelser måste innehålla sådana dramatiska omkastningar. Från dessa synpunkter sätt är Adams exempel, ”Barnet grät. Fadern tog upp det”, inte någon särskilt bra berättelse (utom i de samhällen där det är överraskande att inte modern är den som agerar).²¹

I senare skrifter har Prince (1996), inspirerad av Coste (1989) och Ryan (1991), infört en på svenska tämligen oöversättbar distinktion mellan “narrativity” och “narrativehood”. Självt föredrar jag att istället skilja mellan det som bara med nöd och näppe kan räknas som en berättelse och det som är en *god* eller *prototypiskt* sådan. Det finns förstås en flytande skala mellan dessa två poler, och Prince, Coste och Ryan har formulerat en rad kriterier som kan hjälpa oss att bestämma var någonstans på en sådan skala en viss berättelse (och ett visst berättarmedium) befinner sig (men egenskaper som utmärker den prototypiska berättelsen är svårare urskiljbara i bilden, på grund av att den återger allt på samma nivå). För att över huvud taget tillämpa dessa kriterier på statiska bilder måste vi medge att den primära definitionen av en berättelse inte fordrar en temporal länk på uttryckssidan utan bara på innehållssidan, i form av en retention och/eller protention. Det är just frågan om ett sådant där ”opassande förhållande” som tar sig uttryck i indexikaliteter.

Av kriterierna på narrativitet i strikt bemärkelse, dvs. på en ”god historia”, är det vissa som stämmer väldigt dåligt in på bilder. Det finns emellertid också några kriterier som passar utmärkt in på bilder – eller i alla fall på många bilder. Vi har *transaktivitet*, vilket innebär att handlingar skildras snarare än händelser (Coste) – åtminstone om vi bortser från rena

landskapsscener. Vi har ofta *transitivitet*, vilket definieras som skeenden i vilka både en agent och en patient är inblandade (Coste).²² Vi har också *yttre* händelser snarare än inre, dvs. handlingar som ändrar världens tillstånd i motsats till tankar (Ryan, Prince). Här kan det sägas att bilder, redan på grund av den ontologiska begränsningen till det synbara som Lessing observerar, bättre än litteraturen svarar till detta ideal. Om man placerar språkliga akter någonstans mitt emellan inre och yttre handlingar (för att de är bådadera men det yttre, som i alla tecken, bara är där för det inres skull), så kan man konstatera att även här bilder ligger bättre till än litteraturen, som är full av skildringar av språkliga akter. Även om vi utvidgar detta till semiotiska akter över huvud taget, så kan det troligen sägas att bilder i betydligt mindre grad återger exempelvis andra bilder än litteraturen citerar det sagda.

Det finns emellertid ett kriterium som tycks mig passa mycket bättre in på bilder än någonsin på litteraturen, och det är närvaron av icke-berättade eller *virtuella* element (Ryan, Prince). Det är frågan om det som skulle ha kunnat hända men inte hände, med andra ord, alternativa händelseförlopp. Underligt nog förnekar Prince (1996) explicit att sådant kan förekomma i bilder. Men det är svårt att se hur det kan undvika att förekomma. När man bara visar en enda fas av en handling, så öppnar man ju för en lång serie alternativa händelseflöden, både framom och bortom det avbildade fasen. Det är just bara om man kan fixera ett ”pregnant ögonblick” som man kan begränsa detta överflöde. Man kan faktiskt gå längre. Eftersom all spatiala objekt är åtminstone potentiella bärare av handlingar, så tjänar varje på bilden återgiven detalj till att antyda potentiella berättelser, åtminstone om de är tillräckligt välkända för att passa in i vardagliga handlingssekvenser. Just för att bilden inte har någon välutvecklad informationsstruktur är de potentiella berättelsernas antal oändligt.²³

Språkets begränsningar i Lessings undertext

Om bilden således inte undslipper en viss temporalitet, så kan man fråga sig om inte litteraturen – och mer i allmänhet språket – är underkastat en viss rumslighet. Mitchells (1986:95ff) argument för en sådan rumslighet tycks antingen bara beröra litteraturens uttryckssida (dispositionen av bokstäverna på sidan, etc.) eller gälla väldigt marginella fall. Mer relevant är Steiners (1982:33ff) observation att den s.k. simultaniteten i bilden bara existerar i den materiella artefakten och inte i den process i vilken vi uttolkar den. Lustigt nog är det bara i samband med diskussionen av kollektiva handlingar som Lessing själv observerar det faktum att det tar tid att avläsa bilder. Steiners observation är intressant för att man kan vända på den: det är inte heller sant att språket uttolkas i ren succession, som många psykologiska experiment har visat. Snarare sker det som ett successivt bildande av helheter som i sin tur tjänar att bygga upp större helheter (se t.ex. Kolers 1977; & Perkins 1975; & Smuythe 1979).

Allt tyder i själva verket på att det bara är ytterst marginellt som satser och texter uppfattas som temporala objekt. Satsen är först och främst en hierarkisk struktur, som visar vidare upp mot högre organisationsnivåer, snarare än bara vidare i tiden. Men det finns i verkligheten en mera specifik invändning mot Lessings uppfattning: den temporalitet som finns i språket är ytterst sällan en punkt-för-punkt korrespondens till den temporalitet som språket skildrar, till skillnad från den spatialitet som uppträder i bilder. Lessing ger ofta exempel på hur även föremål återges i form av handlingar i litteraturen. Istället för att beskriva Helenas skönhet, så skildrar Homeros de gamla männens samtal om henne; och istället för att beskriva Akilles sköld som ett föremål, så berättar Homeros om den process i vilken den blir framställd. Men varken i dessa fall, eller i de fall då handlingar beskrives direkt, så förekommer det någon direkt parallellitet mellan uttrycksplanets tid och innehållsplanets. Man kan här inte ens tala om den mer indirekta form av likhet som Peirce kallar för diagrammatisk, där likheten inte består i enkla egenskaper utan i proportioner, för det finns inget som säger att gubbarna exempelvis talar mer om Helena ju vackrare hon är. Man måste gå till ett betydligt högre abstraktionsplan för att finna något som liknar en temporal ikonicitet i litteraturen – och även där är den bara en av många möjligheter: när nämligen berättelsen är så konstruerad att det som händer först berättas först. Det är förvisso något som inte kan göras i den statiska bilden.

Även om språket (det talade språket, som uppenbarligen är det Lessing tänker på) tydligt är en handling, också på uttryckssidan, till skillnad från bilden, som snarare framstår som ett resultat av en handling (vilket väl dock också gäller om det skrivna språket), så är det ju normalt inte samma handling som på innehållssidan – utom i undantagsfall som vid ljudhärmande ord, citat, performativa uttryck, etc. (utan alla jämförelser i övrigt). I denna mening är handlingsrelationen här bara vagt närvarande. Ikoniciteten mellan handlingarna måste ligga på ett högre plan, t.o.m. högre än den ikonicitet i språket som Jakobson talar om (att återge det som hände först först i satsen är omarkerat, liknande mindre/större, etc.): här gäller det stycken, kapitel, etc. Det som hände först berättas först (men varje fas består av element, t.ex. subjekt och predikat, som inte är ikoniska för handlingen). Å andra sidan påbjöd ju redan Horatius att litteraturen skulle börja ”in medias res”. Detta är en möjlighet som språket öppnar men som det inte tvingar på oss.

I själva verket finns det ingen begränsning till tid eller rum i språket och litteraturen – men i båda dimensionerna är språket tvingat att nöja sig med pregnanta ögonblick och karaktäristiska egenskaper. Eftersom språket inte är ikoniskt, dvs. det ej finns likheter mellan uttryck och innehåll, uppkommer inte de begränsningar som finns i bilden, vilka leder till att tecknen delvis är ogenomskinliga för varandra, och det finns heller inget problem med att organisera om informationsstrukturen efter behov. Vad mera är, språket har inga större

problem att återge ting än handlingar. Däremot är det sant att bilder (med bortseende från rörliga bilder) inte kan återge händelser utom indirekt. Men man kunde också säga att språket bara kan återge såväl handlingar som ting indirekt. Det kan nämligen inte återge vare sig spatiala eller temporala kontinua direkt, dvs. såsom kontinuerliga (enda undantaget är ljudhärmande ord och citat, som ju är ikoner för språkhandlingar). Bilder kan däremot återge spatiala kontinua direkt (och på sätt och vis kan de inte undvika det). Rörliga bilder kan återge också temporala kontinua direkt och fullständigt (men de kan också undvika det, genom montage, klippning, flash-back, etc.). I detta ligger uppenbarligen inte bara begränsningar utan också möjliggöranden.

	<i>Uttryck</i>		<i>Innehåll</i>	
	Bildkonst	Litteratur	Bildkonst	Litteratur
<i>Resurser</i>	Det statiskt synliga	Lingvistiskt system	Allt synligt (<i>Pt</i> : från en enda synvinkel)	Allt som kan tänkas
<i>Enheter</i>	Alla resurser	Hela texter	“Kroppar” (spatiala kontinua) i direkt form, dvs. som relativt fullständiga helheter; och “handlingar” indirekt såsom spår lämnade på kroppar (spatiala kontinua)	Alla enheter, men bara i form av ett begränsat antal egenskaper, abstraherade från livsvärldens helheter: “handlingar” (temporala kontinua) och “kroppar” (spatiala kontinua) men bara indirekt i form av <i>pregnanta ögonblick</i> respektive <i>karaktäristiska egenskaper</i>
<i>Begränsningar</i>	Spatial realisering, relativt ogenomskinlig och överlappande organisation av tecknen (ikonisk relation till innehållet), bara begränsad informationsstruktur (<i>Pt</i>)	Temporal realisering (eller kvasi-spatial i skriven form), successiv organisation av tecknen (oberoende av innehållet, utom ibland på väldigt höga organisationsnivåer), utvecklad informationsstruktur	Stora, kontinuerliga sjok lyfta från livsvärlden, med oupplösbare relationer till resten av livsvärlden, en ontologisk region	Minimala sjok, abstraherade enheter många ontologiska regioner

Figur 3. Begränsningar och möjligheten i konstarterna, som de framgår ur kritiken av Lessing och hans uttolkare. (*Pt* = prototypisk version av konstarten)

När det sägs att litteraturen och det verbala språket som den använder sig av i allmänhet är ett universalnyckelspråk, så är det sant – i den bemärkelsen att språket *språkligt* kan tala om allting. Men det kan bara tala om det innanför ramen av de begränsningar som språket sätter upp, såsom karaktäristiskt uttryck och pregnant ögonblick. Ingen språkliga beskrivning, vare sig av ett föremål eller en handling, kan någonsin uttömma dess sinnliga egenskaper (se Figur 3).

Epilog i nutiden: Kress och van Leeuwens folkontologi

Det brukar ofta sägas att bilden inte kan innehålla några påståenden: ledande filosofer och semiotiker, från Peirce och Wittgenstein till Barthes, Sol Worth och Kjørup har alla menat att bilden kan säga något enbart om den förses med en verbal etikett (Jfr Kjørup 1974: Worth 1981). Självklart överför bilden information om världen, oändligt mycket mera sådan är det skrivna språket — men den gör det inte på samma sätt som språket. I sista hand går denna teori bara ut på trivialiteten att bilder inte påstår på språkligt sätt – men väl på bilders vis (Jfr. Sonesson 1996a, b)!

Greimasskolan däremot antar att bilder gör påståenden, dock alltid av samma slag, och identiska med dem i andra semiotiska system, nämligen påståenden om motsättningar och (indirekt) om identiteter. Kress & van Leeuwen (1996) som utgår från Barthes-traditionen har återupptäckt denna tanke, dock på ett mer differentierat sätt än Greimas-skolan, eftersom de stödjer sig på Hallidays mindre abstrakta semantik. Men lika lite som Greimasskolan argumenterar de *mot* den vedertagna uppfattningen enligt vilken visuella påståenden är omöjliga. I och med att de postulerar en distinktion mellan ”narrativ” och ”begreppslig representation” förutsätter de också att bilder *kan* berätta – och går därmed inte mot enbart Lessing utan hela den sentida narratologiska traditionen, inklusive Prince och Genette. Det är signifikativt att de inte heller argumenterar för denna avvikande ståndpunkt. Icke desto mindre är ståndpunkten intuitivt rimlig – och jag har ovan försökt visa att den också är riktig.

Samtidigt gör Kress & van Leeuwen (1996: 75ff) många tvivelaktiga påståenden om likheter och skillnader mellan ”visuella” (varmed de vanligen menar bildmässiga) och ”lingvistiska strukturer” som jag bara kort kan beröra här. På många sätt tycks de se ännu starkare begränsningar (och föga möjliggöranden) i vad bilder, till skillnad från språk, kan förmedla om verkligheten. Jag finner det exempelvis svårt att förstå varför det inte skulle finnas visuella motsvarigheter till händelser (”one-participant (Actor) material processes”) utan bara till handlingar (”one-participant (Goal) material processes”). Händelser är lika acceptabla som handlingar så länge de hör till ”allt visuellt”, dvs. det som föreligger för synsinnet. De ställer precis samma problem i relation till tiden. Så Lessings begränsningar har ingen relevans här.

Det hade varit lättare att förstå vad Kress & van Leeuwen menar om de hade hävdat att bilder inte förfogar över resurser för att formellt skilja händelser och handlingar åt. Men de säger explicit att händelser måste framställas som handlingar: döende måste visas som om någon dödade någon annan eller som om någon utför en handlingen motsvarande döendet. Speciellt det sista alternativet är mystiskt: skall vi således uppfatta sådant som ”att falla död ner”, ”att ge upp andan”, etc., som handlingar? Om handlingen definieras utifrån subjektets initiativ (som kanske inte behöver sträcka sig till en direkt avsikt) som brukligt är, så är det

svårt att medge en sådan beskrivning. I verkligheten är det väl snarare så att vissa språk (som engelska och svenska) kan framställa händelser *som om* de vore handlingar — eller i alla fall ge dem samma grammatiska form med ett subjekt följt av ett predikat. Detta säger snarare något om (vissa) språk än om bilder.

Ett annat egendomligt postulat är att påståenden som ”Marie gav honom en bok” i bild måste uttryckas som ”Marie bok-gav honom”. I Kress & van Leeuwens terminologi förvandlas processer som har en tredje deltagare, en ”beneficiary” (traditionellt kallat ”indirekt objekt”), till processer med två deltagare (”Actor” och ”Goal” i deras terminologi). Semiotiskt sett är exemplet ytterst olyckligt: det var precis satser av det slaget som Peirce använde för att försöka leda i bevis att (ett visst slags) triader inte kunde upplösas i en kombination av två dyader. Men vad som är värre än konsekvenserna för den Peirceanska renlärigheten är det godtyckliga i själva postulatet. Det är visserligen sant att en del språk – till skillnad från bilder – har särskilda grammatiska former för ”förmånstagare” (indirekt objekt) – men de har det också för ”mål” (vanligen ”direkt objekt”) – och bilden har lika lite särskilda uttrycksresurser för den senare som för den förra. Men om man projicerar en viss relation på bilden (alldeles som på varseblivningsverkligheten), så finns den ena rollen där lika väl som en andra. Jag förmodar att Kress & van Leeuwen tycker sig kunna ”se” relationen mellan handlande och mål, men inte den ytterligare relationen till en förmånstagare. Det gör de för att de tror på förekomsten av ”vektorer” (något slags riktningsangivelser), ett begrepp de övertar från Arnheims gestaltpsykologi men vars existens i sinnevärlden förblir ytterst osäker.

Men även om vi antar att vektorer finns – och är så allmänt förekommande som Kress & van Leeuwen, i Arnheims efterföljd, antar –, så finns det ingen som helst grundval för att påstå att bilder, på annat sätt än den avbildade verkligheten, innehåller egendomliga enheter i stil med ”bok-ge”. Man skulle kunna argumentera för att givandet i bilden inte är lika analytiskt särskiljbart från boken som i språket (även om man kan ge bort andra saker och göra annat med böcker). Detta vore i så fall ett särfall av principen att bilder byggs upp av större sjok (eller vad Lessing kallar ”helt bestämda enheter” — med de reservationer vi har infört) än språket. Men detta i sin tur beror på att bilder är mera såsom varseblivningsverkligheten själv: kontinuerligt sammanhängande. Bilder är helt enkelt i grunden ikoniska.

I båda fallen har vi alltså på sin höjd en skillnad i uttrycksresurser snarare än i innehållsresurser. Och i båda fallen är de bilderna som ligger närmre varseblivningsverkligheten än vad språket gör.

Men varseblivningsverkligheten är inte till för att göra uttalanden: den påstår inte något om någonting. Det gör språk. Och jag har hävdad (i likhet med Kress & van Leeuwen) att

bilden också gör det – eller kan göra det. Men vi såg tidigare att bilden har en bristfällig informationsstruktur – i likhet med verkligheten själv. Det är heller inte lätt att särskilja det bilden talar om (temat) från vad den säger om det (remat).²⁴ *Tema* och *rema* kan i själva verket uppträda i en och samma visuella gestalt. Det verkar inte finnas speciella verktyg i bilder för att markera temat och remat, som det finns i språket. Det går inte att en gång för alla säga att det som är i förgrunden eller i centrum innehar en framträdande roll. Men det är inte bara språket som kan hjälpa till att avgöra vad som är tema och rema: det är också andra typer av kontext — och det är i högsta grad de förväntningar på verkligheten vi har som kommer på skam. Utsagofunktionen i bilder är med andra ord i hög grad retorisk.

Temat är ofta, men inte alltid, det som är *givet* på förhand (“given”), medan remat många gånger innehåller något *nytt* (“new”). Det mest givna är förstås Livsvärlden och sedan, efter hand, de olika normerna: det nyaste är det senaste normbrottet. I bilder kan det vara svårt att skilja temat från det givna och remat från det nya, men kanske är det möjligt i väldigt avvikande upplevelsesfärer, som den surrealistiska diskursordningen.

Trots sina ständiga hänvisning till Halliday skiljer Kress & van Leeuwen inte tema/rema från givet/nytt — en distinktion som var Hallidays särskilda bidrag till studiet av språkets informationsstruktur. Istället handlar allt de säger om det givna till skillnad från det nya – som de identifierar med höger- respektive vänstersidor. En sådan generalisering är inte intuitivt övertygande och tycks inte heller ha något vetenskapligt stöd. Det blir aldrig klart huruvida denna distinktion har som modell läsordningen för latinsk skrift – eller om den tänkes ha någon mer generell bakgrund. Vidare inför Kress & van Leeuwen två andra motsatspar för bilden: uppe och ner som de identifierar med idealt och reellt, och centralt och marginellt, som tycks svara mot någon annat sorts prominensordning. Hur dessa förhåller sig till givet och nytt (och tema och rema) som har en helt annat teoretisk status blir aldrig klart.

Om dessa distinktioner är annat än godtyckliga, så blir de i alla händelser inte underbyggda av Kress & van Leeuwen. Resultatet är istället att det verkliga problemet med bildens semiosis blir osynligt: bildens informationsstruktur. För att finna den måste man börja med tema och rema: hur kan vi skilja påståendet att gudarna drack medan de höll rådslag och det alternativa påståendet att de höll rådslag medan de drack — alldeles oavsett vad som är nytt och vad som är bekant för oss (och på vilken sidan i bilden det uppträder, vilken är en sak för sig)? Eller är det kanske så att i bilder — till skillnad från i språk — tema och rema sammanfaller med givet och nytt (om också inte med vissa placeringar i bilden)? På en primär nivå säger kanske bilder bara ”här nu gudar”, ”här nu drinkare”, ”här nu rådslagande”, osv. i det oändliga. Det behövs en avvikelse, någon icke-förväntad närvaro eller frånvaro, för att skapa något som kan uppfattas som ett påstående — med andra ord, en retorik.

Det är denna fråga — hur man går från ontologi till utsagologik i bilden — som inte besvaras vare sig av Lessings ärevördiga system eller Kress & van Leeuwens fria spekulationer.

Litteraturlista

- Adam, Jean-Michel (1984), *Le récit*. Paris: PUF.
- Bayer, Udo (1975), *Lessings Zeichenbegriffe und Zeichenprozesse im "Laokoon" und ihre Analyse nach der modernen Semiotik*. Stuttgart: Akademisk avhandling [utan förlag].
- (1984), "Laokoon — Momente einer semiotischen Ästhetik", in *Das Laokoon-Projekt*. Gebauer, Gunter, Hrsg., 58-102. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Benveniste, Émile (1969), "Sémiologie de la langue", in *Semiotica I:1*, ss. 1-12; and I.2, ss. 127-135.
- Bryson, Norman (1981) *Word and image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coste, Didier (1989), *Narrative as Communication*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Edeline, Francis (under utgivning), "L'intersémiotique", utkommer i *Sign processes in complex systems. Proceedings of the 7th International Congress of the IASS, Dresden, Germany, October 6-11, 1999*, Schmitz, Walter (Ed.).
- Gebauer, Gunter (1984), "Symbolstrukturen und die Grenzen der Kunst", i *Das Laokoon-Projekt*. Gebauer, Gunter, Hrsg., ss. 137-165. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Goethe, Johann Wolfgang (1962) [1798], "Über Laokoon". In *Schriften zur Kunst Ester Teil*, ss 88-99. München. Dtv.
- Gombrich, E.H. (1982) *The image and the eye*. Oxford: Phaidon Press.
- Gubern, Roman (1974) *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Lumen.
- (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gurwitsch, Aron (1964) *The field of consciousness*. Pittsburg: Duquesne University Press.
- Halliday, Michael A.K. (1967-68): "Notes on transitivity and theme in English", in *Journal of linguistics*, III:1, ss. 37-81; III:2, ss. 199-244; IV:2, ss. 179-215.
- Heinse, Wilhelm (1958) [1781] *Aus Briefen, Werken, Tagebüchern*. Hrsg. von Benz, Richard. Stuttgart: Philipp Reclam Jun..
- Hess-Lüttich, Ernst (1984), "Medium - Prozess - Illusion. Zur rationalen Rekonstruktion der Zeichenlehre Lessings" i *Das Laokoon-Projekt*. Gebauer, Gunter, Hrsg, 103-136. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung,
- Husserl, Edmund (1966) [1928], *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Husserliana X, The Hague: Nijhoff.
- (1980) *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. The Hague, Boston & London: Nijhoff.
- Jakobson, Roman (1965a), "À la recherche de l'essence du langage". In *Diogenes* 51, ss. 22-38.
- (1965b) "Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie". In *Mathematik und Dichtung*, Gunzenhäuser, Rul, & Kreuzer, Helmut (Hrsg.), ss. 21-32. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung.
- Kjørup, Søren (1974), "George Inness and the battle at Hastings", in *The Monist*, 58:2, 216-235.
- Kolers, Paul (1977), "Reading pictures and reading text", in *The arts and cognition*. Perkins, David, & Leonard, Barbara., eds., ss. 136-164. Baltimore & London: The Hopkins University Press.
- & Perkins, David (1975), "Spatial and ordinal components of form perception and literacy", in *Cognitive psychology* 7:2, pp. 228-267.
- & Smuythe, William, (1979), "Aspects of picturing", in *Perception and pictorial representation*, Nodine, Calvin, & Fisher, Dennis, eds., ss. 328-341. New York: Praeger Publishers.
- Krauss, Rosalind (1977), *Passages in modern sculptures*. New York: The Viking Press.
- Kress, Gunther, & van Leeuwen, Theo van (1996), *Reading images. The grammar of visual design*. London & New York: Routledge.
- Leonard, Barbara (1977), "Hatching plots: genesis of storymaking", in *The arts and cognition*.

- Perkins, David, & Leondar, Barbara., eds., ss. 172-191. Baltimore & London: The Hopkins University Press.
- Lessing, Gottfried Ephraim (1964) [1766], *Laokoon -- oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Hrsg. von Kreuzer, Ingrid. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- Mitchell, W.J.Thomas (1986), *Iconology*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- (1994), *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press.
- Ryan, Marie-Laure (1991), *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory* Bloomington: Indiana University Press,.
- Prince, Gerald (1982), *Narratology*. Berlin, New York & Amsterdam. Mouton.
- (1996), "Remarks on narrativity". In *Perspectives on narrativity*. Wählin, Claes (ed.), 95-105. Frankfurt: Peter Lang Verlag.
- Sonesson, Göran, (1988), *Methods and Models in pictorial semiotics*. Report from the Semiotics Project. Lund: Institutionen för konstvetenskap.
- (1989): *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Lund. ARIS/LUND UNIVERSITY PRESS.
- (1992a): *Bildbetydelser*. Lund: Studentlitteratur.
- (1992b). "The semiotic function and the genesis of pictorial meaning". In *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings from the Conference of The International Semiotics Institute, Imatra, Finland, July 16-21, 1990.*, Tarasti, Eero (ed.), 211-156. Acta Semiotica Fennica 1. Imatra: International Semiotics Institute.
- (1994), "On pictorality. The impact of the perceptual model in the development of visual semiotics". In *Advances in Visual Semiotics*. Sebeok, Thomas, & Umiker-Sebeok, Jean (eds.), 67-108. Berlin: Mouton de Gruyter.
- (1996a), "Le silence parlant des images", in *Protée*, 24:1, ss. 37-46.
- (1996b) "Approaches to the Lifeworld core of pictorial rhetoric", in *VISIO*, 1:3, ss. 49-76.
- (1997), "Mute narratives. New issues in the study of pictorial texts". In *Interart Poetics. Acts of the congress Interart Studies: New Perspectives, Lund, May 1995*; Lagerroth, Ulla-Britta, Lund, Hans, & Hedling, Erik, (eds.), 243-252. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- (1999), "Post-photography and beyond. From mechanical reproduction to digital production". In *VISIO* 4: 1, ss. 11-36.
- (2000), "Iconicity in the ecology of semiosis", in *Iconicity - A Fundamental Problem in Semiotics*. Johansson, Troels Deng, Skov, Martin & Brogaard, Berit (eds.), ss. 59-80. Aarhus: NSU Press.
- (2001), "From Semiosis to Ecology. On the theory of iconicity and its consequences for the ontology of the Lifeworld". In *VISIO*, 6: 2, ss. 85-110.
- (under utgivning a) "The Laokoon Paradigm. Meaning as a resource in visual and verbal arts. Utkommer i *Papers from the fourth bi-annual meeting of the Swedish Society for Semiotic Studies, Umeå University, November 18-20, 1999*.
- (under utgivning b) "Den allra nyaste Laokoon. Lessing i ljuset av modern semiotik". Utkommer i *Nya relationer mellan konstater*, Rossholm, Göran, & Sonesson, Göran, utg.
- Steiner, Wendy (1982), *The colors of rhetoric. Problems in the relation between modern literature and painting*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Todorov, Tzvetan (1977), *Théories du symbole*. Paris: Seuil.
- Uspenskij, Boris (1976), *Semiotics of the Russian Icon*. Lisse: Peter de Ridder Press.
- Venturi, Lionello (1969), *Histoire de la critique d'art*. Paris: Flammarion [översättning från italienskt original utan angiven titel och ort publicerat 1964].
- Wellbery, David E. (1984), *Lessing's Laocoon. Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wertsch, James (1998), *Mind as action*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Wimsatt, William K., & Brooks, Cleanth (1964), *Literary Criticism. A short history*. New York: Knopf.
- Winckelmann, Johann Joachim (1969) [1755], *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Hrsg. von Uhlig, Ludwig. Stuttgart. Philipp Reclam Jun.

Noter

¹ I sitt fördömande av semiotiken utser han Sonesson 1989 till ett speciellt elakartat exempel med hänvisning just till de passager där semiotiken beskrivs som en lagsökande vetenskap.

² Trots att Laokoon är en skulptur, så har Krauss (1977: 1ff) helt fel när hon hävdar att Lessing intresserar sig för det specifika hos skulpturen, vilket ju undertiteln också visar – dessvärre, måste man säga. Redan Herder kritiserade Lessing för att ignorerar denna skillnad, som är väsentlig både från tidens och rummets synpunkt (jfr Bayer 1975:47 och Wellbery 1984:114ff): han påpekade att medan skulpturen är ”verklighet”, så är målningen ”dröm, förtrollning, roman” – alltså, om man kan säga så, mera fiktiv (citerat av Venturi 1969:194f utan angivande av källa). Här skall jag intressera mig mindre för Lessings exempel än för hans undertitel.

³ I själva verket är skulpturen från hellenistisk tid, troligen från 50 f.Kr.

⁴ På så sätt blir Lessing förebild för en rad puristiska strävanden, från litteraturkritikern Irving Babbitts *The New Laocoon* från 1910 till konstkritikern Clement Greenbergs artikel ”Towards a Newer Laocoon” från 1940 – som är en del av ”postmodernismens” förhistoria. Men i denna essä kommer jag att försöka läsa Lessing så deskriptivt som möjligt.

⁵ Den följande beskrivningen bygger väsentligen på Wellbery 1984:1ff,35ff,228ff

⁶ Den följande framställningen bygger i hög grad på Wellbery 1984:110ff, som dock använder sig av betydligt mer ”strukturalistisk” terminologi än jag: hans användning av Saussures och Hjelmslevs termer ”material”, ”substans”, och ”form” är dock felaktigt, varför jag har valt att stillatigande byta dessa termer mot mer lämpliga sådana, med en viss anslutning till Benveniste, som vi skall se längre fram. För den intresserade finns argumenten mot Wellberys terminologi i Sonesson 1988 och under utgivning a.

⁷ Lessing betecknar ibland dramat som ”rörliga målningar” och tycks därmed uppfatta det som något mellanting mellan litteratur och bildkonst; eftersom det använder ”naturliga tecken” kommer det nära idealet för teckenmedierad intuition (Jfr. Bayer 1975:30ff; Wellbery 1984:226). Men i allmänhet räknar Lessing ändå dramat till litteraturen.

⁸ Det är märkligt för oss att Lessing ännu ser litteraturen som i grunden talspråk, medan vi förvisso uppfattar den som i huvudsak något skrivet (möjligen med undantag för poesi i trängre bemärkelse). I ljuset av modern varseblivningspsykologi tror jag dock inte, som vi skall se, att en ”modernisering” av litteratursynen på denna punkt gör någon väsentlig skillnad.

⁹ När Wellbery här talar om ”substanser”, så är det förvisso missvisande i Hjelmslevs terminologi, som han hänvisar till, men det stämmer bättre med den ontologiska traditionen från Aristoteles: det är frågan om de ”particulars” i vilka verkligheten uppfattas, dock modifierade för olika betydelsesystem.

¹⁰ Det är Wellbery (1984: 124ff) som lånar in termerna ”täthet” (”density”) i motsats till diskrethet från Nelson Goodman för att beskriva Lessings tankegångar – men åtminstone den förra termen får därmed en annan innebörd, som vi skall se.

¹¹ I möjligaste mån undviker jag här Peirces mycket speciella terminologi, utom sådana termer som index och ikon.

¹² Tillämpningen av ett Peirceanskt perspektiv på Laokoon i detta avsnitt är i hög grad inspirerat av Bayer 1975; 1984. Jag kommer också längre fram att hänvisa till en aristotelisk begreppsapparat man finner hos Bayer som kan hjälpa oss att analysera förhållandet mellan uttrycket och innehåll i de ”opassande förhållandena”.

¹³ Bayer (1975:24,52; 1984:61ff) menar att filmen skulle motsvara Lessings ideal, om den hade funnits på hans tid, men om detta stämmer med Lessings positiva värdering av dramat, så motsägs det av hans föredragande av diskreta tecken. Jfr. Sonesson 1988.

¹⁴ Som jag har visat på annat stället (Sonesson, under utgivning a, b) har Wellbery (1984: 181ff) fel i att tro att för Lessing fantasiupplevelsen alltid sker i rummet för litteraturen som är en tidskonst, och i tiden för bildkonsten som är en rumskonst.

¹⁵ Detta gjorde också t.ex. Meinong och Husserl. Se min diskussion i Sonesson 1989 och 2001. Tvärtemot Bayer utgår Gebauer (1984:144ff) i sin kritik från att *kontinua* naturligt uppfattas som spatiala, så att han känner sig föranledd att påpeka mot Bayer att de också kan vara temporala. Som jag visat i annat sammanhang (Sonesson 1988, under utgivning a, b) innehåller Gebauers analys dock en rad andra konstigheter.

¹⁶ Gubern (1974: 50ff, 1987: 156ff) nämner detta som en av fotografiets abstraktioner från verkligheten, men det gäller förstås alla bilder. Det ligger ju också implicit i begränsningen till det synbara ontologiska sfär, men både Lessing och hans kommentatorer verkar sedan glömma bort detta.

¹⁷ För den läsare som till äventyrs är bekant med Føllesdals egendomliga tolkning av Husserls noema som något slags kubistisk tavla vill jag påpeka att jag finner Gurwitschs (1964) uppfattning mycket mer välgrundad, enligt vilken denna är ett enskilt perspektiv på ett föremål.

¹⁸ Kress & van Leeuwen (1996) som själva säger att de hämtar sin inspiration från Halliday skiljer konstigt nog inte mellan givet och nytt å ena sidan och tema och rema å den andra.

¹⁹ Bryson (1981) citerar för övrigt mot Lessing inte bara den medeltida bildskatten utan också kubistiska målningar, som han tydligen tänker sig som en sammanfattning av olika varseblivningsfaser.

²⁰ I *Wahrheit und Dichtung* [sic! skall vara *Dichtung und Wahrheit*], VIII, citerad i Wimsatt & Brooks (1964: 269).

²¹ Jag har diskuterat detta i Sonesson 1988: 5ff, 83ff, och 1997.

²² Kress & van Leeuwen (1996: 61f, 74f) talar om transaktionella processer men identifierar dem med transitiva.

²³ I Sonesson 1997 tillämpar jag detta resonemang på Cindy Shermans "Film Stills". Men man skall heller inte glömma det bruk som psykologer gör av bilder i personlighetstester.

²⁴ Dessa distinktioner, som går tillbaka på Pragskolan, har på senare tid utvecklats av M.A.K. Halliday. Jfr Sonesson 1996a, b.