



LUND UNIVERSITY

Den allra nyaste Laokoon. Lessing i ljuset av modern semiotik

Sonesson, Göran

Published in:
Konstverk och konstverkan

2007

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sonesson, G. (2007). Den allra nyaste Laokoon. Lessing i ljuset av modern semiotik. I G. H. Sonesson, & G. Rossholm (Red.), *Konstverk och konstverkan* Brutus Östlings Bokförlag Symposion. <http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Laokoon.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

Den allra nyaste Laokoon. Lessing i ljuset av modern semiotik

Göran Sonesson

”Målarkonsten är den svåraste av alla konster, eftersom ingen har ett vidare omfång än denna; eftersom ingen annan i sig upptar allt från den hetaste sommarsolen till ljusets sista flimmer, från Herkules yttersta kraft och lejonets vrål till barnets gnäll, ja hela den omätliga naturen – och ingen måste till den grad begränsa sig till den mest ögonblickliga tillvaron.”
Heinse 1781: 88¹

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* (1766) – 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.

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 grekiske 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.² 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 förstas 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 högsättes 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.

På så sätt har Lessing kommit att bli förebild för en rad puristiska strävanden. Litteraturkritikern Irving Babbitt skrev 1910 en bok med titeln *The New Laocoon*, där han kritiserade den långa tradition från romantiken till modernismen i vilket konstarna har lånat grepp och effekter av varandra. Konstkritikern Clement Greenberg skrev 1940 en artikel med titeln "Towards a Newer Laocoon". Enligt Greenbergs sällsynt trånga tolkning av modernismen inom bildkonsten (där den amerikanska "abstrakta expressionen" är stilbildande) skall denna enbart sysselsätta sig med att uppnå en allt djupare koncentration på sina egna mest grundläggande uttrycksmedel. Det är i motsättning till denna historiskt missvisande beskrivning av modernismen som postmodernismen har definierat sitt eget projekt. Såväl postmodernismens profeter (Lyotard) som dess kritiker (Fried, Greenberg) är därför eniga om att denna (som för dem börjar med minimalismen) har övergivit det för bildkonsten karaktäristiska för att övergå i något annat som i all fall Fried beskriver som det "teatrala". Och teatern var för Lessing, som vi skall se, litteraturens idealform.³

I den här essän har jag emellertid inte för avsikt att diskutera Laokoon som ett vapen i kampen mellan olika konstnärliga strömningar. Istället skulle vilja ta upp de mera analytiska strängarna i Lessings verk till förnyad granskning för att

se i vad mån de (ännu) har någon giltighet. Och jag skall genomföra denna undersökning i en lite nyare anda: i ljuset av en modern semiotik, för vilken uttrycksmedel inte bara sätter gränser men också erbjuder möjligheter.

Från konsternas system till resursernas semiotik

Det finns i huvudsak två sätt att undersöka relationer mellan konstarter: det ena, som på sistone har blivit mycket populärt, i Sverige såväl som i den stora världen, 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 sådana, såsom de framstår idag, efter en utveckling från renässansen till modernismen; eller också inriktar man sig på de framställningsmedel som de har till sitt förfogande (vilka förstås också har förändrats, mer eller mindre, genom historien), m.a.o., deras sätt att förmedla betydelse. Det senare är ett *semiotiskt* synsätt.

Vi skulle kunna skilja åtminstone tre slags relationer mellan konstarter eller mera allmänt mellan betydelsesystem: 1) likheter och olikheter; 2) 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); 3) 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 1999); 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. Sätten för samverkan och samexistens är uppenbarligen, precis som översättningsmöjligheterna, beroende av likheter och skillnader, så det enda rimliga är att börja med de senare.

En del företrädare för det verknära synsättet tycks betrakta den mera systematiska inriktningen, speciellt i dess semiotiska form, inte bara som

missriktad utan som moraliskt förkastlig: Mitchell (1994: 84ff) uppfattar alla generaliseringar som hinder för kreativiteten och alltså för konstens utveckling.⁴ 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. Där är han i gott sällskap: som vi har sett kan man rikta samma förebråelse mot Lessing (1766), och säkert i än högre grad mot hans ”efterföljare” Babbitt och Greenberg. Lessing kunde inte hindra konsten från att utvecklas: han kunde inte ens göra ogjorda de tidigare förändringar som han förkastade. Men hans bok kan än idag hjälpa oss att förstå dem.⁵

Det som 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 temporal tecken för att referera till temporal fenomen eller handlingar (eller mer rimligt processer i allmänhet); medan bildkonsten skall tillämpa sina spatial tecken på spatiala företeelser, ”kroppar”, dvs. ting.⁶ Utanför konsten kan spatiala tecken mycket väl refererar till temporal företeelser och omvänt: men det uppstår då inga “passande förhållanden” (jfr. Todorov 1977:169ff).⁷

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. Som vi skall se längre fram finns det också en del problem vad gäller tillämpning av tid och rum på

innehållet. Lessing skiljer inte heller begränsningar i betydelsystemen 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.

Lessing i upplysningens semiotik — och i strukturalismens

Lessings verk har förstås sin egen historiska bakgrund, upplysningens semiotik, skapad av sådana tänkare som Wolff, Baumgarten, Meier och Mendelssohn.⁸ För upplysningens män framstod tecken som något helt nödvändigt för att uppnå kunskap, men de betraktades samtidigt med misstänksamhet, såsom en källa till förfälskning av verkligheten och på grund av det avstånd de införde till den senare. Men kan alltså 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.

Enligt Wolff kunde begrepp vara *dunkla* eller *klara*, och i senare fallet antingen *otydliga* eller *tydliga*. Dunkla föreställningar uppmärksammas inte, medan de klara tillåter identifiering av de fenomen de står för. Men en klar föreställning kan likväl vara otydlig om den uppvisar ett globalt sammanhang av egenskaper. Är den klara föreställningen däremot tydlig så visar den fenomenet uppdelat i sina särdrag.⁹ Ett kriterium på detta är att särdragen då kan räknas upp, vilket innebär att tydliga föreställningar står mot otydliga som det successiva mot det samtidiga. Baumgarten, som utgick från dessa distinktioner när han grundlade estetiken, hävdade att sinnlig kunskap, som ju är estetikens studieobjekt, bestod av otydliga föreställningar, dvs. en lägre form av kunskap. Men om detta är en begränsning, så såg Baumgarten också möjligheter: konsten visar upp fenomenen inklusive alla deras egenskaper, såsom helheter istället för uppsplittrade i sina särdrag, och eftersom den består av tecken kräver den förverkligande genom intuitionen. Mendelssohn gick ett steg längre och hävdade att där vetenskapens tecken utmärktes av *intensiv klarhet*, i vilka särdragen framstår utspridda i tiden, så uppvisar konstens sinnliga tecken *extensiv klarhet*, i vilket helheten uppfattas samtidigt i alla sina sammanlänkade egenskaper.¹⁰ Lessing följer emellertid Wolff och Baumgarten när han hävdar att de i tiden utspridda tecknen i språket gör att litteraturen, till skillnad från bildkonsten med sin globala karaktär, placerar verkligheten på tillräckligt avstånd för att en estetiskt effekt skall produceras.

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 "strukturealistiska" 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

komplikationerna 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.¹¹

| | <i>Uttryck</i> | | <i>Innehåll</i> | |
|----------------------|--|--|---|---|
| | Bildkonst | Litteratur | Bildkonst | Litteratur |
| <i>Resurser</i> | Det (statiskt) synliga | Språksystemet | 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)

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 alltså vad Hjelmslev (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* synligt¹². Om vi vill vara mera strikta än Lessing med att begränsa oss till bilder, så måste vi förstas 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.

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 inställer 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 alltså fysiska objekt, i litteraturen däremot talad text i fysisk manifestation.¹³

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.¹⁴ Vi skulle kunna säga att det är frågan om *individueringprinciperna* för de enheter som de berörda betydelsesystemen fångar verkligheten i (åtminstone på innehållsplanet). Enligt detta synsätt är litteraturens (och språkets) individueringprincip tiden, mer specifikt händelser som utvecklas i den; medan bildkonstens (och andra bilders) individueringprincip är rummet, närmare bestämt de ting, i vidaste mening, som uppträder i detta.

På den tredje nivån tillkommer så en uppsättning regler, principer och regelbundenheter som bestämmer det sätt innehållets enheter förmedlas av

uttryckets — eller *begränsningar*, om vi medger att varje begränsning också är ett möjliggörande. Wellbery talar om regler för urval och arrangemang — med andra ord, vad språkvetenskapen och semiotiken länge har kallat paradigm och syntagm (fast dessa termen passar mycket bättre i språket än i bildkonsten; jfr. Sonesson 1992a).

Enligt Lessing skiljer sig reglerna för urval och arrangemang av bildkonsten och ordkonstens innehållsenheter på sju sätt: 1) där 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); 2) bilden uppvisar bara *en* ontologisk status medan litteraturen har många regioner (änglar och gudar är synliga på samma sätt som människor); 3) det är skönhet som fungerar som urvalsprincip i bilden medan litteraturen kan välja efter funktion, t.ex. något som har moraliskt syfte; 4) bilden skall visa harmoni mellan delarna medan litteraturen återger en kedja av handlingar som bildar en enhet genom sitt mål; 5) varseblivningsvanor står mot berättelselogik, eftersom bilden visar tingen simultant medan de återges bit för bit i den språkliga beskrivningen 6) medan bilden måste välja ut ett pregnant ögonblick som tydligare framställer handlingen i dess helhet, så isolerar litteraturen den egenskap hos tingen, den “mest sinnliga egenskapen”, som tydligast karakteriserar tingen i fråga (detta gäller förstås de “icke-passande förhållandena”; 7) bildens intryck är starkt bestämt av dess materiella karaktär medan litteraturen framstår som mer “immateriell”, dvs. genomskinlig för innehållet.¹⁵

Uttrycket har två arrangemangsregler (men ingen för urvalet): diskreta enheter i tiden i litteraturens fall står mot täta enheter i rummet.¹⁶ 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 förstås ett mycket tvivelaktigt påstående, vilket inte minst erotiska bilder visar; i själva verket motsäges det av Lessing själv (vilket Wellbery 1984: 266 för

övrigt uppmärksammar i en not) när han hävdar 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 betydelsesystem 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,III.5.1.). Till detta får vi anledning återkomma.

Trots mina observation ovan kan det också ligga något i tanken att språket också är mer genomskinligt, eller mindre "tätt", än bilden. Det finns också, tror jag, vissa 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. Andra regler är mer uppenbart tidsbundna, som dem som handlar om vackert innehåll, relationer mellan rumsliga delar och varseblivningsvanor, i motsats till funktionella innehåll, handlingsenheter och handlingslogik. Men även de förstnämnda principerna behöver en närmare analys, för att utskilja det som är typiskt för betydelsesystemet, det som gäller för den konstart som använder sig av det, och det som präglar Lessings föreställning om konsten.

De "opassande förhållandena": pregnanta ögonblick och karaktäristiska egenskaper

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 att det har observerats i närheten av det, lämnat sitt avtryck på det, osv. Symboliska tecken däremot är tecken som bara fungerar för att vi har kunskap om något i regel konventionellt infört samband mellan uttryck och innehåll.¹⁷

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 temporal 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.¹⁸

Såsom successionsschemata innefattar både texten och handlingen “riktningsfunktioner”, dvs., mera allmänt sett, 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 alltså då stå närmre tingens grundläggande egenskaper än bilden som bara ger ett visuellt sken. Mer explicit tycks redan Heinse (1781: 111ff) ge uttryck för denna tanke, när han mot Lessing hävdar att bildkonsten är ytlig: bara för ”stumma” skulle den kunna förmedla något väsentligt.¹⁹

| | 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 bara återges i bild när de förvandlas till diskreta element.²⁰ 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.²¹ 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 “Fruchbarkeit”). När Lessing så våldsamt kritiserar diktaren Haller, så är det för att han inte kan åstadkomma ett enskilt epitet som ger en föreställning om hela objektet. Medan fantasiuppfyllelse i litteraturen tänkes ske i rummet, såsom utvidgning av den enda beskrivna egenskapen, så förmodas den i bildkonsten äga rum i tiden, som en utveckling av det som ligger före och efter (jfr Wellbery 1984: 181ff). Så fantasins spontanitet tycks alltså varje gång påkallas för att fylla ut den dimension som konstaren i fråga inte kan direkt framställa: i rummet för litteraturen som är en tidskonst, och i tiden för bildkonsten som är en rumskonst. Detta är väl så för att konsten, såsom fri aktivitet, skall gå bortom de materiella begränsningarna i riktning mot något som ligger så nära som möjligt till en omedelbar intuition

Men en sådan perfekt parallellism som Wellbery forutsätter tycks inte göra rättvisa åt Lessings tankevärld: att komplettera föreställningen av tinget från egenskap till helhet i litteraturen är för honom bara en underordnad uppgift. 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. Så om Hess-Lüttich (1984) med rätta kritiserar Bayer för att koncentrera sig på det som för Lessing är de marginella fallet i bildkonsten, vid gränsen för dess möjligheter, så skulle man kunna utvidga denna kritik, om också denna gång mot Wellbery, genom att säga att upplevelsen av hela föremålet med utgångspunkt i ett enskilt epitet för Lessing bara är ett gränsfall för litteraturen.

Tidens och rummets kontinua

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.

En sak som Lessing uppenbarligen menar men som är svår att få något som helst mening i är 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. 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 *spatial* kontinua.²² 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 hävdad är mycket relativ) att återge föremål utan alla dess bestämmningar.

Tvärtemot Bayer utgår Gebauer (1984:144ff) i sin kritik från att kontinua naturligt uppfattas som spatiala, så att han känner sig föranledd att påpeka att de också kan vara temporal. Enligt Gebauer kan språk beskriva kontinua på grund av semantisk täthet, denna gång i Goodmans mening, dvs. på grund av att dess betydelser är sådana, att det alltid är möjligt att placera in ytterligare en betydelse mellan två givna. Det är dock bara bilder, som kan ge kontinua någon precis position, menar Gebauer, eftersom de har både semantisk och syntaktisk täthet, dvs. möjligheten att ständigt lägga till nya enheter också på uttryckssidan. Det första påståendet är oklart: i alla händelser är allt språket kan göra, med såväl spatiala som temporal kontinua, att förse dem med diskreta etiketter. Det är också tvivelaktigt att Goodmans dubbla täthet verkligen är tillräcklig för att rekonstruera den kontinuitet som vi vanligen upplever i bilder och som gör åtminstone spatiala kontinua särskilt lämpade för att återges i bilder.²³ När Gebauer sedan hävdar att också temporal kontinua kan återges i bilder och ger som exempel erosion, nedsmutsning och dylikt, så är ju just detta resultat, dvs. vissa faser (om kanske inte just pregnant sådana) av processer — dvs. de är *index* för just sådana “opassande förhållanden” som Lessing talar om.

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 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;III.3.5).

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 viktig 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”.²⁴ 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 mening²⁵) 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) .

Det följer alltså 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 att 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.

Begränsningar i informationsstruktur och berättande

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. Med Bayers (1975: 39) ord 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. 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 förstås 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 förvränges. 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 förstås 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. Med andra ord: det här är ett problem som existerar för den typ av “realistiska” återgivningar som inleddes i västerlandet i och med Renässansen och som fortlevde till artonhundratalet — för att sedan leva vidare 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 förstås 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.

Detta är förstås just det som alla har varit snabba att identifiera som begränsningen i Lessings egen konstsyn och/eller i hans samtids konst. Antika och medeltida bildskapare var förvisso inte rädda för att gripa till sådana framställningssätt: 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").²⁶

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 följer Brysons 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 (1798:92ff)

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 uppenbarelse²⁷ — finns det alltså 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. Men det är trots allt ett väldigt underligt rumsbegrepp som utesluter succession och helt sammanfaller med simultanitet. Även om det, mellan Lessing och Bayer, har sanktionerats av Kant, så är det svårt att återfinna i vardagsupplevelsen. Wellbery (1984: 115ff) vill förklara detta med att Lessings rumsbegrepp från början är helt anpassat till synen, vilket han identifierat med det euklidiska rumsbegreppet. Lessing säger själv att rummet är det som kan ses med ett enda ögonkast, i ett slags synoptisk vy av samtidiga ting. Herder däremot, som mot Lessing insisterade på skillnaden mellan skulptur och bilder i trängre bemärkelse, har ett mera taktilt rumsbegrepp.

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 (1922) 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.

Såväl varseblivningspsykologin som fenomenologin skulle kunna föra oss vidare här, för båda kan upplysa oss om att det visuella varseblivningsrummet är väldigt annorlunda det euklidiska rummet. Hos fenomenologer som Merleau-Ponty och Gurwitsch, liksom hos psykologer som Gibson, Gregory och Hochberg, som förvisso skiljer sig på många punkter, framställs alltid rummet som en syntes av i tiden ordnade närmevärden. I Husserls fenomenologi framstår för övrigt kropparna visserligen som givna för medvetandet i tiden, men de är inte givna såsom tid men väl som rum. Här är tiden alltså, liksom för Lessing, ett slags succession; men den är också (som termen säger) en samtidighet. Och i livsvärlden tar också samtidighet tid. Detta för oss tillbaka till tanken, som jag formulerade ovan, att vad som verkligen utmärker bilder är spatio-temporal individuering.

Det är väl i alla händelser i ett sådant tidsmedvetande som det som skisseras av Augustinus, Husserl och Gombrich som man får tänka sig Lessings pregnanta ögonblicket inplacerat. I Bayers (1975:53ff) termer så bör de indexikaliska dragen av den temporal fasen väljas på ett sådant sätt, att det blir som enklast att i fantasin fullborda den helhet i vilket fasen ingår, både framåt och bakåt i tiden. 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.

Bilden i tiden · öppningar mot narrativitet

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 pregnant 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”).

I klassisk narratologi heter det t.ex. att en berättelse förutsätter åtminstone *en* händelse (Adam 1984: 12ff). Denna händelse är normalt sådana att den inramas av två diskreta tillstånd, i vilka de inblandade personerna är desamma medan egenskaperna hos dem eller något annat förekommande fenomen har förändrats. Ett alternativt sätt att uttrycka detta är att säga, 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). Enligt Prince (1982: 2ff, 145ff) så 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 snarare 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. Andra narratologer, som Propp, Greimas och Lévi-Strauss har i

själva verket antagit att alla berättelser måste innehålla sådana dramatiska omkastningar. Från dessa synpunkter sett är Adams exempel, “Barnet grät. Fadern tog upp det”, inte någon särskilt bra berättelse.²⁸

I senare skrifter har Prince (1996), inspirerad av Coste (1989) och Ryan (1991), infört en på svenska tämligen översättbar distinktion mellan “narrativity” och “narativehood”. Själv 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 protension. 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 med bilder. Det sägs t.ex. att orsak och följdverkningar skall vara logiskt oförutsägbara (Prince, Coste); men, åtminstone om vi tar det logiska här i vidaste bemärkelse, så finns det ingen berättelse alls i en statisk bild om inte föregående och/eller efterföljande ögonblick låter sig förutsägas ur bilden (eller åtminstone, som vi strax skall se, vissa klasser av orsaker och följder). Det är också svårt att tillämpa kriteriet som avser “djup kausalitet”, vilket innebär att de första och de sista händelserna skall hänga samman på något signifikant sätt (Coste) — för här har vi ju bara tillgång till en av dessa faser, eller möjligen till en fas som ligger mellan dem.

För en del andra kriterier är det lite svårare att säga något om deras relevans. Det skall t.ex. finnas element av djupgående konflikt mellan olika subjekt (Prince) — och det kan vi förstås ha i en statisk bild, även om givetvis konflikten inte kan utspelas i sin helhet, utan bara framträda just som ett “pregnant ögonblick”. En berättelse bör också innefatta specificitet snarare än

generalitet, vilket är motsatsen till att säga att de förmedlade sekvenserna passar in på ett obegränsat antal omständigheter (Coste) — men en bild, som bara visar en fas, passar säkert samman men en mångfald, om också inte oändligt många, omständigheter.²⁹ När det gäller singularitet istället för banalitet (Coste), vilket innebär ett undvikande av repetitioner, så har jag lite svårt att se hur detta skulle tillämpas på bilder: vi har bara en återgiven fas, så den kan inte repeteras, men vi kan förstås ha repetitioner mellan bilder.

Det finns emellertid också ett antal 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 också ofta transitivitet, vilket definieras som skeenden i vilka både en agent och en patient är inblandade (Coste). 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 nog 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.³⁰

Litteratur och språk i rummet

Om alltså bilden inte undslipper en viss temporalitet, så kan man fråga sig om inte litteraturen – och mer i allmänhet språket — är underkastat en viss rumslighet. Eller kanske bättre uttryckt: om inte också samtidigheten (Saussures synkroni) är en dimension av tiden.

Man kan förstås hävda att litteraturen också har sin spatialitet, som Mitchell (1986:95ff) gör. Det är på sitt sätt oförnekligt. Det är lite svårt att riktigt förstå vilka Mitchells argument här är, men de 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 (Jfr. Bayer 1975:94). 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. Kolars 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 teori, som går ut på att säga, att den temporalitet som finns i språket ytterst sällan är 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 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 ju 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 handlingen måste ligga på ett högre plan, t.o.m. högre än den ikonicitet i språket som Jakobson talar om (att återge det som händer först först i satsen är omarkerat, liknande mindre/större, etc.): här gäller det stycken, kapitel, etc. Det som händer 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 en berättelse 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.

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.

Även om detta är den väsentliga slutsatsen av vår diskussion (se Figur 3), så bör vi inte försumma de historiska aspekter som har förändrat förutsättningarna för Lessings system. Dessa finns på två plan: dels har den tekniska utvecklingen förändrat systemen. Rörliga bilder (film, video) gör det möjligt att återge temporala kontinua som sådana i bild. Ljudfilmen tillåter infogandet av icke-visuella egenskaper, vilket gör att föremålen inte längre behöver vara fullständigt bestämda enbart i visuell bemärkelse.

Men till de historiska aspekterna hör också konstegna utvecklingar. Bildkonsten har i sådana rörelser som kubism, fauvism, osv. försökt komma bortom begränsningarna i informationsstrukturen. Den har strävat utöver tvånget om full bestämbarhet i abstrakt konst, minimalism, etc. Och den har gått bortom uteslutandet av temporala kontinua inte bara genom att använda film och video utan också med hjälp av happening, performance, m.m. Därmed har dock bildkonsten, som den definieras idag, slutat att enbart vila på de resurser som bildformen erbjuder. I jämförelse ser man föga utveckling i litteraturen. En av de grundläggande skillnaderna i modernismen inom bildkonst och litteratur har att göra med att litteraturen bara i ringa mån försökt komma utöver begränsningarna i det semiotiska system det använder sig av,

språket. Bara i marginella fall har man med t.ex. konkret poesi och bilddikter försökt överskrida omöjligheten att återge kontinua som sådana. I bildkonsten har modernismens ständigt sig själv överskridande retorik inte bara lett till utvidgningar av de resurser som står till buds utan till ett införlivande av nya uppsättningar av resurser. Det är svårt att finna något jämförbart i litteraturens förhållande till språket.

Litteraturlista

- Adam, Jean-Michel, (1984): *Le récit*. PUF, Paris.
- Bayer, Udo, (1975) *Lessings Zeichenbegriffe und Zeichenprozesse im 'Laokoon' und ihre Analyse nach der modernen Semiotik*. Diss., Stuttgart.
- (1984) Laokoon - Momente einer semiotischen Ästhetik, in Gebauer, Gunter, ed., *Das Laokoon-Projekt*. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, pp. 58-102.
- Benveniste, Émile, (1969) Sémiologie de la langue, in *Semiotica I:1*, pp. 1-12; and I.2, pp. 127-135.
- Coste, Didier, (1989): *Narrative as Communication*. Univ. of Michigan Press.
- Edeline, Francis (1999) 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, ed., 137-165. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung,
- Goethe, Johann Wolfgang (1798) "Über Laokoon". In *Schriften zur Kunst Ester Teil*, 88-99. München. Dtv 1962.
- 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, M.A.K., (1967-68): Notes on transitivity and theme in English, in *Journal of linguistics*, III:1, pp. 37-81; III:2, pp. 199-244; IV:2, pp. 179-215.
- Heinse, Wilhelm (1781) [dagsboksuppteckningar i] *Aus Briefen, Werken, Tagebüchern* herausgeben von R. Benz. Stuttgart: Reclam 1958.
- Hess-Lüttich, Ernst, (1984): Medium - Prozess - Illusion. Zur rationalen Rekonstruktion der Zeichenlehre Lessings i *Das Laokoon-Projekt*. Gebauer, Gunter, ed, 103-136. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung,
- Husserl, Edmund (1928): *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Halle. Återpublicerad i *Husserliana X*, The Hague: Nijhoff, 1966.
- (1980) *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. The Hague, Boston & London: Nijhoff.
- Kolers, Paul, (1977): Reading pictures and reading text, in *The arts and cognition*. Perkins, D., & Leondar, B., eds., pp. 136-164. Baltimore & London: The Hopkins University Press,
- & Perkins, D., (1975): Spatial and ordinal components of form perception and literacy, in *Cognitive psychology* 7:2, pp. 228-267.
- & Smuythe, W., (1979): Aspects of picturing, in *Perception and pictorial representation*, Nodine, C., & Fisher, D., eds.; pp. 328-341. New York: Praeger Publishers, .
- Krauss, Rosalind (1977) *Passages in modern sculptures*. New York: The Viking Press.
- Leondar, Barbara, (1977): Hatching plots: genesis of storymaking, in Perkins, D., & Leondar, B., eds., *The arts and cognition*. The Hopkins University Press, Baltimore & London, pp. 172-191.

- Lessing, G. E., (1766) *Laokoon -- oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Berlin. Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1964.
- Mitchell, W.J.T (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*. Indiana University Press, Bloomington.
- Prince, Gerald, (1982): *Narratology*. Mouton, Berlin, New York & Amsterdam.
- (1996): *Remarks on narrativity*. In *Perspectives on narrativity*. Wählin, Claes (ed), 95-105. Frankfurt: M. Lang.
- Sonesson, Göran, (1988): *Methods and Models in pictorial semiotics*. Report from the Semiotics Project, Lund.
- (1989): *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. ARIS/LUND UNIVERSITY PRESS, Lund.
- (1992a): *Bildbetydelser*. Studentlitteratur: Lund.
- (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. Imatra: Acta Semiotica Fennica.
- (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. Mouton de Gruyter: Berlin.
- (1996) Le silence parlant des images, in *Protée*, 24:1: Rhétoriques du visible, pp. 37-46.) .
- (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.). Rodopi, Amsterdam & Atlanta 1997; 243-252.
- (1998) The culture of Modernism. From transgressions of art to arts of transgression. In *VISIO*, 3, 3, 9-25.
- (1999) Post-photography and beyond. From mechanical reproduction to digital production. In *Visio* 4, 1, 11-36.
- (2000) Iconicity in the ecology of semiosis, In *Iconicity - A Fundamental Problem in Semiotics*. Troels Deng Johansson, Martin Skov & Berit Brogaard (eds.), 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, 2001.
- (under utgivning) The Laokoon Paradigm..Meaning as a resource in visual and verbal arts. To appear in Papers from the fourth bi-annual meeting of the Swedish Society for Semiotic Studies, Umeå University, November 18-20, 1999
- 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*. Seuil, Paris.
- Uspenskij, Boris, (1976): *Semiotics of the Russian Icon*. Lisse: Peter de Ridder Press.
- Venturi, Lionello (1969) *Historire de la critique d'art*. Paris: Flammarion [från italienskt original publicerat 1964].
- Wellbery, David E., (1984): *Lessing's Laocoon. Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge University Press, Cambridge.
- 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 (1955) *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart. Reclam 1969.

| | <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 ouplösbara 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)

Noter

¹ “Die Malerei ist die schwerste unter allen Künsten, weil keine so weiten Umfang hat wie sie; weil keine so von der heißesten Sommersonne bis auf den letzten Flimmer des Lichts, und von der äußersten Kraft des Herkules und dem Brüllen des Löwen bis auf das erste Wimmern des Kindes, keine so die ganze unermessliche Natur in sich hat, und keine sich auf das augenblicklichste Dasein so einschränken muß.” Min översättning.

² I själva verket är skulpturen från hellenistisk tid, troligen från 50 f.Kr.

³ Jfr Sonesson 1998.

⁴ I sitt fördömande av semiotiken utser han Sonesson 1989 till ett speciellt förfärande exempel med hänvisning just till de passager där semiotiken beskrivs som en lagsökande vetenskap.

⁵ 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.

⁶ Motivation kan förstås också ske i form av indexikaliska relationer (närhets- och del/helhetsförhållanden), men detta är inte vad Lessing tänker på, fast vi skall se att också index spelar in viss roll i sammanhanget — som negativa exempel (de “opassande förhållanden” som diskuteras längre fram)..

⁷ En av dem som på senare tid har försökt “översätta” Lessing till en modern semiotik, Bayer (1974; 1984) intresserar sig lustigt nog, som vi skall se, mest för dessa “opassande förhållanden”, som förvisso är viktiga i konsten och i andra betydelseanvändningar.

⁸ Den följande beskrivningen bygger väsentligen på Wellbery 1984:1ff,35ff,228ff

⁹ Som Wellbery (1984: 12ff) påpekar gör detta distinktionen relativ till en viss analys av helheter i delar.

¹⁰ Denna distinktion liknar den man idag kan göra mellan struktur och gestalt (jfr. Sonesson 1989, I.3.4).

¹¹ 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 Hjelmlevs 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.

¹² 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.

¹³ Det är lite 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.

¹⁴ När Wellbery har talar om “substanser” så är det förvisso missvisande i Hjelmlevs terminolog, som han hänvisar till, men stämmer bättre med den ontologiska traditionen från Aristoteles: det är frågan om de “particulars” i vilka verkligheten uppfattas, dock modifierade för olika betydelsesystem.

15 För sentida läsare är det uppenbart att många av dessa regler — i bästa fall — bara gäller för konsten på Lessings tid. Andra kanske gäller för bildkonsten men inte för alla slags bilder. Varken Lessing eller Wellbery — som dock urskiljer en serie regler han menar bara gäller för konsten (Wellbery 1984: 162)— uppmärksammar denna listas heterogenitet. Jag skall återkomma till detta längre fram.

¹⁶ Termen "täthet" ("density") i motsats till diskrethet är förstås lånad från Nelson Goodman men den skiftar betydelse hos Wellbery (1984: 124ff) som vi skall se.

¹⁷ I möjligaste mån undviker jag här Peirces mycket speciella terminologi, utom sådana termer som index och ikon. Det skall här påpekas att "symbol" för Peirce är identiskt med konventionella eller arbiträra tecken men dock omfattar dem: de definieras av ett "lagenligt" förhållande mellan uttryck och innehåll, dvs. en relation uppkommen ur regel eller vana.

¹⁸ Tillämpningen av ett Peirceanskt perspektiv på Laokoon i detta avsnitt är i hög grad inspirerad 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".

¹⁹ "Bei einmem Volk von Stummen, da möchten die bildende Kunst in der Tat viel vermögen; denn si hätten da mehr Natur für sich nachzuahmen." Heinse talar verkligen om "stumma" här, snarare än "döva", som vi kunde ha väntat oss: grundtanken för honom är att "vi" är vana att uttrycka större delen av våra tankar i språk (och "de ädlasta" av oss använder dessutom föga gester). De åsikter som här framförts skulle kunna jämföras med en mer sentida diskussion i lingvistikens hurvida begrepp bättre definieras av funktionella eller visuella egenskaper. I Sonesson 1989, III.6.5. diskuterar jag för övrigt ett speciell form av ikoniska tecken som kan kallas för "dummies" (t.ex. lockfåglar, skyltdockor, japanska till skillnad från grekiska maträtter i skylten) där det är just de (väsentliga) funktionella egenskaperna som saknas medan de visuella återges så noggrant som möjligt.

²⁰ 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.

²¹ Jfr Wellbery 1984:142f,148f,167ff,207ff och Bayer 1975: 111.

²² Detta gjorde också t.ex. Meinong och Husserl. Se min diskussion i Sonesson 1989 och 2001.

²³ I Sonesson 1989,III.2-4-5 argumenterar jag mot Goodmans analys på denna punkt.

²⁴ 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 synbaras ontologiska sfär, men både Lessing och hans kommentatorer verkar sedan glömma bort detta.

²⁵ 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.

²⁶ Bryson citerar för övrigt mot Lessing inte bara den medeltida bildskatten utan också kubistiska målningar, som han tydligt tänker sig som en sammanfattning av olika varseblivningsfaser.

²⁷ I *Wahrheit und Dichtung* [sic! skall vara *Dichtung und Wahrheit*], VIII, citerad i Wimsatt & Brooks 1964: 269.

²⁸ Jag har diskuterat detta i Sonesson 1988, II.1.2 och 1997.

²⁹ Å andra sidan så är förstås en bild, i den mån den visar "helt bestämda enheter", väldigt specifik — om också bara i den fas den visar.

³⁰ 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.

