

Ironibegrebet¹

PAUL DE MAN

Titlen på denne forelæsning er „Ironibegrebet“, en titel, som er hentet hos Kierkegaard, der har skrevet den bedste bog om ironi, der er til rådighed, *Om Begrebet Ironi*. Det er en ironisk titel, for ironi er ikke et begreb, hvilket til dels er den tese, som jeg her skal udvikle. Som indledning tager jeg en passage fra Friedrich Schlegel, der er den væsentligste af de forfattere, jeg her bliver nødt til at tale om; han siger følgende om ironi: „Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel“.² „For ham, som ikke mestrer den (ironien), forbliver den en gåde, selv efter den mest åbenhjertige tilståelse“. Man vil aldrig kunne forstå den - så vi kan ligeså godt stoppe her og tage hjem alle sammen.

Der er i sandhed et grundlæggende problem: det faktum, at hvis ironi var et begreb, så burde det være muligt at give en definition af ironi. Hvis man ser på problemets historiske aspekter, så forekommer det at være uhyggeligt svært at give en definition af ironi, skønt jeg senere, i løbet af forelæsningen, skal forsøge at give en sådan, omend man ikke bliver meget klogere af den. Det synes at være umuligt at få hold på en definition, og dette faktum er selv i nogen grad indskrevet i traditionen for at skrive om teksterne. Hvis jeg tager den periode, som jeg hovedsagelig skal referere til, nemlig de teoretiske overvejelser over ironi i den tyske romantik i begyndelsen af det nittende århundrede (den periode, hvor de mest begavede refleksioner over ironiens problem pågår), så er det selv på den tid uhyre vanskeligt at få hold på en definition. Den tyske æstetiker [Friedrich] Solger, som skri-

ver forstandigt om ironi, beklager sig i lange passager over, at August Wilhelm Schlegel - som er den Schlegel vi skal tale mindst om (det er Friedrich, vi skal have fat i) - egentlig ikke kan definere ironi, selvom han havde skrevet om den, kan ikke sige, hvad den er. Lidt senere, da Hegel, som har meget at sige om ironi, taler om den, beklager han sig over Solger, som, siger han, skriver om ironi, men som ikke synes at vide, hvad det er han skriver om. Og senere igen, da Kierkegaard skriver om ironi, henviser han til Hegel, hvis indflydelse han på det tidspunkt er ved at gøre sig fri af, og beklager sig mere ironisk over, at Hegel faktisk ikke synes at vide, hvad ironi er. Han siger hvad og hvor, Hegel taler om den, men så beklager han sig og siger, at han i virkeligheden ikke har meget at sige om den, og det han siger, uanset hvornår han taler om den, er noget nær det samme, og det er ikke ret meget.

Der synes altså at være en iboende vanskelighed ved at definere ordet: på den ene side synes det at omfatte alle troper, mens det på den anden side er meget vanskeligt at bestemme som netop en trope. Er ironi en trope? For en traditionel betragtning er den, men: er den en trope? Når man undersøger ironiens tropologiske implikationer, hvilket vi skal gøre idag, dækker vi så feltet, mætter vi så den særlige tropes særlige semantiske område? Northrop Frye synes at mene, at den er en trope. Han siger, at den er „et mønster af ord, som afviger fra det direkte udsagn eller fra dets egen åbenlyse betydning“, og han tilføjer, „(jeg bruger ikke ordet i nogen ualmindelig betydning...)“.³ Et mønster af ord, som afviger - den afvigelse er tropen, tropens bevægelse. Trope betyder „at afvige“, og det er denne afvigelse, denne den figurale betydnings afvigelse fra den bogstavelige, betydningens afvigelse, som afgjort er involveret i alle traditionelle definitioner af ironi, såsom „at mene ét og sige noget andet“ eller „ros i form af ris“. Man føler imidlertid, at denne afvigelse i ironien involverer lidt mere, en mere radikal negation end den, der ville forekomme i en almindelig trope som synekdoke eller metafor eller metonymi. [Ironi] synes at være tropernes trope, den, der giver betegnelsen navn af „afvigelse“, men det begreb er så altomfattende, at det ville inkludere alle troper. At sige, at ironien

omfatter alle troper, eller er tropernes trope, er at sige noget, men ikke hvad som helst er lig med en definition. Hvad er, når alt kommer til alt, en trope? Det ved vi bestemt ikke. Hvad er da tropernes trope? Det ved vi langt mindre. Den definitoriske sprogbrug synes at være i vanskeligheder, når det drejer sig om ironi.

Ironien har ligeledes helt klart en performativ funktion. Ironien trøster og giver løfter og undskylder. Den tillader os at give os af med alle former for performative sproglige funktioner, som synes at falde uden for det tropologiske felt, men som også synes at være nært forbundet med det. Kort fortalt er det meget svært, ja umuligt, at nå til en begrebsliggørelse ved hjælp af definitioner.

Det hjælper lidt at se på det i forhold til ironikeren, ud fra den traditionelle modsætning mellem *eiron* og *alazon*, den kloge og den dumme, som de optræder i græsk eller hellensk komedie. De fleste taler om ironi er sat op på denne måde, og det vil denne også være. Man må huske på, at den kloge, som nødvendigvis er den, der fører ordet, altid viser sig at være den dumme, og at han altid bliver indstiftet som sådan af den person, som han opfatter som den dumme, *alazon*. I dette tilfælde er *alazon* (og jeg erken- der, at dette gør mig til denne tales virkelige *alazon*) amerikansk ironi-kritik, og den kloge må være tysk ironi-kritik, hvilket jeg selvfølgelig forstår.

På den amerikanske side tænker jeg på en autoritativ og glimrende bog om problemet ironi, Wayne Booths *A Rhetoric of Irony*.⁴ Booths tilgang til ironi er i sjælden grad fornuftig: han går ud fra et spørgsmål inden for praktisk tekstkritik uden at blive involveret i definitioner eller i teorien om troper. Han går ud fra et yderst fornuftigt spørgsmål, nemlig: er det ironisk ment? Hvordan kan jeg vide, om den tekst, som jeg står over for, vil være ironisk eller ej? Det er meget vigtigt at vide, eftersom masser af diskussioner drejer sig om det, og man har det altid frygteligt, når man har læst en tekst og man senere får at vide, at den er ironisk. Hvad man end har at [sige], så ville det i sandhed være meget nyttigt og meget ønskværdigt at vide - det er et helt igennem oprigtigt spørgsmål - i kraft af hvilke markører, hvilke mekanismer, i kraft af hvilke indikationer eller signaler i teksten kan vi afgøre, om en tekst er ironisk eller ej?

Dette forudsætter selvfølgelig, at noget sådant kan afgøres, at den afgørelse, vi træffer ved at sige at en tekst er ironisk, kan træffes, og at der findes elementer i teksten, som tillader én at træffe den afgørelse, uafhængigt af problemer vedrørende intention, som kan være skjulte, eller som ikke er åbenbare. Wayne Booth er klar over det, skønt han siger i en fodnote, at der er et filosofisk problem involveret i denne afgørelse [af hvorvidt] en tekst er ironisk eller ej, og at man altid kan stille spørgsmålstegn ved hvilken [afgørelse man endelig træffer], når man én gang mener at have truffet [den]. Hans fodnote er på en måde mit udgangspunkt. (Man skal huske på, at han i sin bog gør et stort nummer ud af skelne, hvad han kalder stabil eller definitiv ironi fra en anden form for ironi, som ikke er stabil, og som han beskæftiger sig med langt senere). Han siger følgende: „Men ingen fortolker af stabil ironi behøver nogensinde at gå så langt, skønt nogle former for ironi, som vi så i del III, faktisk fører ud i det uendelige“ [p.59]. Der vil blive talt mere om dette uendelige om et øjeblik. Men så indføjer han en fodnote, hvor han rejser spørgsmålet. „På denne måde“, siger han, „genopdager vi i vores praktiske arbejde med at læse ironifigurer (som er den opgave han har sat sig selv), hvorfor Kierkegaard i sit teoretiske arbejde med at forstå ironibegrebet endelig kunne definere det som ‘absolut uendelig negativitet’. Ironien åbner for tvivl så snart dens mulighed dukker op i vore hoveder, og der er ingen naturlig grund til at afbryde tvivlens proces, før den bliver uendelig. ‘Hvordan kan man vide, at Fielding ikke var ironisk i sit angiveligt ironiske angreb på Mrs. Partridge?’ Hvis man svarer mig med et citat eller andre ‘kolde’ facts fra værket, så kan jeg naturligvis hævde, at Fielding (istedet) var ironisk i sin brug af *dem*. Men hvorfra ved jeg, at han ikke i virkeligheden foregav at være ironisk i brugen af *dem*, at han ikke faktisk foretog et ironisk angreb på dem, der accepterer sådanne facts uden ironi? Og så videre. Ironiens ånd, hvis der findes en sådan, kan ikke i sig selv svare på sådanne spørgsmål: et ironisk gemyt kan, hvis det forfølges til det sidste, opløse alt, i en uendelig kæde af opløsninger. Det er ikke ironien, men ønsket om at forstå ironi, der bringer en sådan kæde til op-hør. Og det er grunden til, at en ironiens retorik er påkrævet, hvis

vi ikke skal fanges, som mange mennesker i vor tid har påstået at være blevet fanget, i en uendeligt tilbageskridende negationsrække. Og det er grunden til, at jeg vier de følgende kapitler til det 'at lære hvornår man skal holde inde'" [p.59, n.14; Booths understregninger].

[Dette er en] meget rimelig, meget fornuftig og meget indsigtfuld tone. Den måde, hvorpå ironien skal bringes til ophør, er via forståelse, via forståelsen af ironi, af den ironiske proces. Forståelse ville tillade os at kontrollere ironi. Men hvad nu, hvis ironi altid er rettet *mod* forståelse, hvis ironi altid er forståelsens ironi, hvis det, der er på færde i ironien, altid er spørgsmålet om, hvorvidt det er muligt at forstå eller ikke forstå? Den væsentligste teoretiske tekst om ironi næst efter Kierkegaard, som jeg senere skal henvise til, men uden at læse den udtømmende, er en tekst af Friedrich Schlegel, som tilfældigvis hedder „Über die Unverständlichkeit“ - „Om forståelsens umulighed“, „Om uforståelighed“, „Om problemet med forståelsens umulighed“.⁵ Hvis ironi i sandhed er knyttet til forståelsens umulighed, så er Wayne Booths projekt om at forstå ironi fra starten dømt til fiasko, for hvis ironi er rettet mod forståelse, så vil ingen forståelse af ironi nogensinde være i stand til at kontrollere ironien og stoppe den, som han foreslår at gøre. Hvis det forholder sig sådan, at det, der er på spil i ironi, er forståelsens eller læsningens mulighed, teksters læselighed, muligheden for at bestemme sig for *en* betydning eller for en flerhed af betydninger eller for en kontrolleret polysemi af betydninger, så kan vi se, at ironi i sandhed ville være meget farlig. Der ville i ironien være noget meget truende, som litteraturkritikere, der har en vis interesse i litteraturens forståelighed, måtte ønske at være på vagt overfor. Så det ville være yderst legitimt at ønske, som Booth gør det, at stoppe, at stabilisere, at kontrollere tropen.

Det ville have været vanskeligt, skønt ikke umuligt, så dog vanskeligere, for Wayne Booth at skrive på denne måde, og at skrive den sætning jeg lige har citeret, hvis han havde været mere vidende [om] den tyske tradition, som har beskæftiget sig med problemet, snarere end at lægge sin diskussion an som han gør, på det attende århundredes engelske romanpraksis.⁶ Men (jeg si-

ger dette som en simpel og ikke særligt original historisk udtalelse) hvis man er interesseret i ironiens problem og teori, så må man forstå det med den tyske tradition. Det er der problemet bliver løst. Man må forstå det med Friedrich Schlegel (langt mere end med August Wilhelm Schlegel), og også med Tieck, Novalis, Solger, Adam Müller, Kleist, Jean Paul, Hegel, Kierkegaard, og hele vejen frem til Nietzsche.⁷ Men Friedrich Schlegel er den vigtigste, [det sted] hvor problemet virkelig bliver løst.

Schlegel er en gådefuld skikkelse, et besynderligt værk og en besynderlig person, både personligt og politisk forvirrende. Det er en gådefuld karriere, og et værk, som på ingen måde er imponerende - meget fragmentarisk, uoverbevisende, ikke virkeligt afsluttede værker, udelukkende bøger med aforismer og ufærdige fragmenter - helt igennem [et] fragmentarisk værk. [Han har] kun ét afsluttet værk, en lille anekdotisk *nøgleroman*, der hedder *Lucinde*, som ikke er en roman, der læses af ret mange mennesker nutildags (de begår en fejl, men sådan er det altså). Og dog, denne lille roman, som ikke er særligt lang, og som synes at være anekdotisk forbundet med hans kærlighedsaffære med Dorothea Veit før han giftede sig med hende, har fremkaldt en helt igennem uforudsigelig mængde irritation hos de mennesker, som senere har kommenteret den. Skønt den synes klein og ikke synderligt alvorlig, så er hvem der end har skrevet om den senere - og det er ret store navne, der har skrevet om den - blevet ualmindeligt irriteret, når den roman er kommet på tale. Det er mest notorisk tilfældet med Hegel, der henviser til Schlegel og *Lucinde* og mister sin kølige afslappethed, hvilket ikke sker så let for Hegel. Når den end kommer på tale bliver han bragt ud af fatning og bliver fornærmende - han siger Schlegel er en dårlig filosof, han ved ingenting, han har ikke læst tilstrækkeligt, han burde holde sin mund, og så videre. Og skønt Kierkegaard prøver at undslippe Hegel, så gentager han ham i den diskussion af *Lucinde*, som blander sig i hans bog om ironi. Han kalder det en obskøn bog og bliver ligeledes meget forstyrret, så meget, at han bliver nødt til at opfinde (vi kommer tilbage til dette om et øjeblik) en hel historieteori for at retfærdiggøre det faktum, at man burde skaffe sig af med Friedrich Schlegel, at han ikke er en

virkelig ironiker. Og det er i en forstand bemærkelsesværdigt. Hvad er det i denne lille bog, der forstyrrer folk i den grad. Hegel og Kierkegaard - det er ikke *n'importe qui*.

Denne [irritation] fortsætter i *Germanistik*, det akademiske studie i tysk litteratur, [hvor] Friedrich Schlegel spiller en vigtig rolle, men hvor der er en betragtelig modstand mod ham. Det ville næppe være nogen overdrivelse [at sige] (og jeg kan forsvare påstanden), at hele disciplinen *Germanistik* har udviklet sig udelukkende for at sno sig udenom Friedrich Schlegel, for at undgå den udfordring, som Schlegel og *Lucinde* udgør for hele ideen om en akademisk disciplin, som skulle beskæftige sig med tysk litteratur - seriøst. Det samme sker med Friedrich Schlegels forsvarere, [når] der på den anden side har været gjort forsøg på at hævde, at han i virkeligheden ikke er overfladisk, men [i virkeligheden] en seriøs forfatter. Når det sker, så bliver det spørgsmål, som rejses af Friedrich Schlegel, og i særdeleshed af *Lucinde*, på en underlig måde [igen og igen] undgået. Det er tilfældet med kritikere, som falder uden for den akademiske tradition, kritikere som Lukács, Walter Benjamin, og tættere på vores tid Peter Szondi og andre, som vi kort skal vende tilbage til i slutningen af denne forelæsning.

Hvad er det da i *Lucinde*, som bringer folk således ud af fatning? Det er en let skandaløs historie, [hvor] folk ikke rigtig bliver gift, men det er ikke tilstrækkelig grund til at blive særlig forstyrret - *on en await d'autres*, trods alt. I midten af *Lucinde* er der et kort kapitel, der hedder „Eine Reflexion“ („En Refleksion“) og lyder som en filosofisk afhandling eller diskussion (i en filosofisk sprogbrug, der kan identificeres som Fichtes), men det kræver ikke en særligt pervers tankegang, eller kun en, der er lettere pervers, for at se, at hvad der i realiteten bliver beskrevet her ikke er en filosofisk diskussion overhovedet, men er - hvordan skal jeg udtrykke det? - en refleksion over de meget fysiske spørgsmål, der er involveret i samleje. En diskurs, der synes at være helt igennem filosofisk, kan læses med to betydninger, og det, den virkelig beskriver, er noget, som vi generelt ikke betragter som værende værdigt til en filosofisk diskurs, i det mindste ikke med

de ord. (Seksualiteten er den værdig, men det, der beskrives her, er ikke seksualitet, det er noget meget mere specifikt end det).

Hvis dette nu sætter jer alle i gang med *Lucinde*, så vil I sandsynligvis blive skuffede (skønt ikke, hvis I virkelig ved hvad der foregår). Jeg skal ikke henvise til dette, men der er en særlig skandale her, som bragte Hegel og Kierkegaard og filosoffer generelt, og også andre mennesker, meget ud-af-fatning. [Den] truer på en grundlæggende måde noget, som stikker langt dybere end denne tilsyneladende vittighed. (Det er en vittighed, men vi ved, at vittigheder ikke er uskyldige, og dette er bestemt ikke nogen uskyldig passage). En særlig trussel synes at hidrøre fra dette dobbelte forhold i teksten, som ikke blot er en dobbeltkode. Det er ikke blot sådan, at der er en filosofisk kode og så en anden til at beskrive seksuelle aktiviteter. Disse to koder er radikalt uforenelige med hinanden. De afbryder, de opløser hinanden på en så grundlæggende måde, at selve denne opløsningens mulighed udgør en fundamental trussel mod alle antagelser af, hvad en tekst skulle være. Denne trussel er ægte nok til på sin side at have frembragt en stærkt kritisk og filosofisk diskussion, som har grundlagt en hel tradition af studier for at beskæftige sig med Friedrich Schlegel - eller med tilsvarende ting i tysk romantik, men [de] er aldrig så tilspidsede, som de er i tilfældet Schlegel.

Den måde hvorpå Schlegel uskadeliggøres, den måde hvorpå ironi uskadeliggøres (og vi skal om et øjeblik i nogen grad se, hvorfor ironien er involveret i dette, hvilket ikke er tilfældet ved første øjekast) følger en i nogen grad systematisk vej. Schlegel bliver uskadeliggjort, idet man beskæftiger sig med ironi ved hjælp af tre forbundne, [reduktive] strategier, som ikke er uafhængige af hinanden. For det første reducerer man ironi til en æstetisk praksis eller teknik, et *Kunstmittel*. Ironi er en kunstnerisk effekt, [noget] en tekst gør af æstetiske grunde, for at højne og variere sin æstetiske appel. Det er måden, hvorpå autoritative værker om ironi traditionelt tager sig af problemet.⁸ Således tillader ironien én at sige frygtelige ting, fordi den siger [dem] ved hjælp af æstetiske midler og [således] opnår en æstetisk distance, en spøgende æstetisk distance til det, der bliver sagt. Ironien er i dette tilfælde et *Kunstmittel*, en æstetik, og den kan optages i en

generel æstetisk teori, hvilket kan være en meget avanceret, kantiansk eller post-kantiansk, i det mindste schillersk, teori.

En anden måde, hvorpå ironi kan behandles og i en forstand uskadeliggøres, er ved at reducere den til en selvets dialektik som en refleksiv struktur. Det omtalte kapitel hos Schlegel hedder „Eine Reflexion“ og har at gøre med refleksive bevidsthedsmønstre. Ironien er tydeligvis den samme distance inden for selvet, fordoblinger af et selv, spekulære strukturer inden for selvet, i hvilke selvet betragter sig selv på en vis afstand. Den indstifter refleksive strukturer, og ironi kan beskrives som et moment i selvets dialektik. (Det er på denne måde, jeg selv har beskæftiget mig med emnet i den udstrækning, jeg har skrevet om det, så hvad jeg har at sige idag har karakter af en *auto-kritik*, eftersom jeg ønsker at sætte spørgsmålstegn ved denne mulighed).⁹

Den tredje måde at beskæftige sig med ironi på (som i høj grad er en del af samme system) er at indsætte ironiske momenter eller strukturer i en historisk dialektik. I en forstand var Hegel og Kierkegaard optaget af dialektiske historiemønstre, og i nogen grad i symmetri med den måde, hvorpå den kan optages i en selvets dialektik, bliver ironi fortolket og optaget i en historisk dialektik, et dialektisk historiemønster.

Den læsning, som jeg fremlægger (først og fremmest læsningen af to fragmenter af Schlegel) vil i nogen grad sætte spørgsmålstegn ved de tre muligheder - det er, hvad jeg vil forsøge at gøre idag.

De fragmenter, som jeg bruger, er meget velkendte, og der er ikke noget originalt i udvælgelsen af dem. Jeg starter med et fragment, *Lyceum* fragment 37, hvor Schlegel netop synes at tale om ironi inden for en æstetisk problematik. Problemet er, hvordan man skriver godt: hvordan kan vi skrive godt? Her er hvad Schlegel siger:¹⁰ „For at blive i stand til at skrive godt om et emne må man ikke længere være interesseret i det; den tanke, som skal udtrykkes nøgternt, må allerede være tænkt fuldstændig til ende og ikke længere ligge én på sinde. Så længe kunstneren skaber og er inspireret, så længe forbliver han i en ufri (*illiberal*, tvungen) sindstilstand, i det mindste hvad angår kommunikative formål.

Han ønsker da at sige alt, hvilket er den forkerte tendens hos unge genier eller den rette fordom hos gamle fuskere. Således kan han ikke erkende værdien og værdigheden ved selvbeherskelse (*Selbstbeschränkung*, selvbegrænsning, som er noget lig selvbeherskelse), hvilket i sandhed er det første og det sidste både for kunstneren og for mennesket, det mest nødvendige og det højeste mål. Det mest nødvendige: for hvor vi end er ude af stand til at beherske os, der vil verden beherske os, og således vil vi blive dens slave. Det højeste: for vi kan kun beherske os på de punkter og aspekter og ad de baner, hvor vi har uendelig magt til selvudfoldelse og selvødelæggelse (*Selbstschöpfung und Selbstvernichtung*). Selv en venskabelig samtale, som ikke på ethvert givet tidspunkt frivilligt kan afbrydes med fuldkommen vilkårlighed, har noget ufrit over sig. Imidlertid må man føle megen medynk med en kunstner, som er i stand til og ønsker at udtrykke sig fuldstændigt, som ikke holder noget for sig selv og som ønsker at sige alt hvad han ved. Der er blot tre fejltagelser, som man må tage sig i agt for. Det, der forekommer at være og burde virke som ubegrænset vilkårlighed og følgelig ufornuft eller overfornuft, må i virkeligheden være absolut nødvendigt og fornuftigt; ellers vil grillen [blive til lunefuldt indfald, blive ufri, blive til selvbeherskelse]¹¹ forvandles til selvødelæggelse (*Selbstvernichtung*). For det andet bør vi ikke haste for meget afsted mod selvbeherskelsen, men bør tillade selvudfoldelsen, det vil sige skabelse og entusiasme, at udvikle sig indtil den er modnet. For det tredje må selvbeherskelsen ikke overdrives¹².

Det synes [at være] rimeligt nok, en meget æstetisk passage. Den har at gøre med en slags økonomisk vekselsforhold mellem begejstring og kontrol i skriveprocessen, som man kunne kalde en blanding af klassisk beherskelse og romantisk overgivelse. Det er meget muligt at læse passage[n] på den måde, ved at indplacere den i historien om forholdet mellem tysk klassisk og romantisk litteratur på den tid som en blanding, der i Schlegels program ville føre til en *progressive Universalpoesie*,¹³ en progressiv litteratur, hvori de to elementer ville være harmonisk blandet. Men der er mere involveret, mere er på spil. De ord jeg har understreget - *Selbstschöpfung*, *Selbstvernichtung*, *Selbstbestimmung*,

Selbstbeschränkung, selvbegrænsning eller selvdefinition - er filosofiske begreber som Schlegel lånte fra den samtidige filosof, Johann Gottlieb Fichte, hvilket er velkendt. (Schlegel nævnte selv i essayet „Über die Unverständlichkeit“, hvad der for ham var århundredets tre væsentligste begivenheder: Den franske Revolution, udgivelsen af *Wilhelm Meister* og udgivelsen af Fichtes *Grundlage der Gesamten Wissenschaftslehre*, som derfor for [ham] er ligeså vigtig en begivenhed som Den franske Revolution.¹⁴ Det er ikke helt den måde vi ser på det nu - jeg går ikke ud fra, at Fichte er noget man læser hver aften før man går i seng, men det burde man måske). I hvert fald er det nødvendigt, hvis man ønsker at tage fat på Schlegel, at have nogen kontakt med Fichte, og jeg bliver nødt til (jeg beklager) et øjeblik at tale om Fichte og give en smule indledning.

Disse tre momenter - selvudfoldelse, selvødelæggelse og det han kalder selvbegrænsning eller selvdefinition - er de tre momenter i Fichtes dialektik. Fichte er det dialektiskes teoretiker før Schlegel, [som] er uforståelig uden Fichte. Hos Fichte bliver dialektikken understreget og udviklet på en meget systematiseret måde. [Den] er genstand for den særlige bog Schlegel låner fra, [*Grundlage der Gesamten Wissenschaftslehre*].¹⁵ Den alment vedtagne ide om Fichte - det man ved om Fichte, om noget - er, at Fichte er selvets filosof, den mand, der indstiftede selvets kategori som et absolut. Vi opfatter derfor Fichte som [hørende til] den tradition, som vi nutildags ville [kalde] selvets fænomenologi, og så videre. Det er en fejltagelse. Fichte skal ikke primært opfattes som selvets filosof, hvis vi opfatter selvet (som vi nødvendigvis må gøre) som en dialektik mellem subjekt og objekt, en polaritet af selv og andet. Fichtes idé om selvet er ikke selv en dialektisk idé, men er en nødvendighed eller en betingelse for dialektisk udvikling overhovedet. Selvet hos Fichte er en logisk kategori. Fichte taler ikke om selvet i forhold til noget erfaringsmæssigt, ikke om noget vi tænker på, når vi siger 'selv': os selv, eller nogen andre, eller sågar et transcendentalt selv i nogen form overhovedet. Fichte taler om selvet som sådan som en egenskab ved sprog, som noget grundlæggende og inherent sprogligt. Selvet sættes oprindeligt af sprog, siger Fichte. Sproget sætter i ra-

dikal og absolut forstand selv, subjektet, som sådan. „*Das Ich setzt ursprünglich [schlechthin] sein eigenes Sein*“, „*jeget sætter oprindeligt sin egen væren*“ (S.W., I, p.98),¹⁶ og selv et gør dette - kan kun gøre det - i kraft af en sproglig handling. Derfor er selv et for Fichte begyndelsen til en logisk udvikling, en logiks udvikling, og har som sådan intet at gøre med det erfaringsmæssige eller det fænomenologiske selv i nogen form, eller i det mindste ikke oprindeligt, ikke fra første færd. Det er sprogets evne til at sætte, sprogets evne til tysk *Setzen*. Det er katakresen, sprogets evne til katakretisk at benævne alt, i kraft af en forkert brug, men at benævne og således sætte alt, hvad sproget er villigt til at sætte.

Fra det øjeblik sproget således kan sætte selv et, kan det også, og må også, sætte det modsatte, selvets negation, som ikke er resultatet af en negation, men som selv er en sætning,¹⁷ der svarer til selvets sætning. [På] samme måde som selv et sættes, er ikke-selv et (*das Nicht-Ich*) involveret i sætningen af selv et og [bliver] som sådan også sat. „*Entgegensetzen ist schlechthin durch das Ich gesetzt*“, siger Fichte,¹⁸ „det at sætte-overfor (sætningens negation) sættes også af jeget“, på samme tid. Jeget, sproget[,] sætter A og sætter minus-A på samme tid, og det er ikke tese og antitese, for negationen er ikke en antitetisk negation, som den ville være hos Hegel. Det er anderledes. Det sættes selv et og har for eksempel intet at gøre med en bevidsthed. Om dette selv et, som således sættes og negeres på samme tid, kan der ikke siges noget. Det er [en] helt tom sætning, og der kan ikke dømmes om det, der kan ikke udsiges nogen dom af nogen slags over det.

Der er et tredje stadie, hvor de to modstridende elementer, der er blevet sat, indlader sig med hinanden, så at sige, kommer i kontakt med hinanden og begrænser hinanden ved i de entiteter, der er blevet sat, at isolere dele, som Fichte kalder „egenskaber (*Merkmale*)“ (S.W., I, p.111). Det selv et, som sættes af sproget, har ingen egenskaber - det er tomt, der kan ikke siges noget om det. Men fordi det sætter sin modsætning, kan plus og minus i nogen udstrækning komme i kontakt med hinanden, og de gør det ved at afgrænse og definere hinanden: *Selbstbeschränkung*, *Selbstbestimmung* - *Selbstbeschränkung*, som er en lov [, der er involveret]. Fichte siger: „*Einschränken heißt: die Realität durch Negation*

nicht gänzlich, sondern zum Teil aufheben“. „At afgrænse, at bestemme, er blandt andet at ophæve (*aufheben*, Hegels begreb) (selvets og ikke-selvets) virkelighed via negation, men ikke *fuldstændigt*, kun til en vis grad (*zum Teil*, til dels)“ (S.W., I, p.108; Fichtes understregninger). Og de dele, som således er isoleret i selvet, bliver egenskaber ved selvet (*Merkmale*). Fra det øjeblik er det muligt at begynde at udsige domme, der involverer selvet. Det bliver muligt at sige ting om entiteter, og når entiteten som sådan er et selv, der er blevet sat, så bliver det muligt at anstille sammenligninger mellem dem og at udføre domshandlinger. Det, der oprindeligt blot var en katakræse, bliver nu en entitet som vi kender den, en samling egenskaber, og det bliver muligt at sammenligne dem med hinanden og at finde ligheder og forskelle mellem forskellige entiteter. [Sådan] er, ifølge Fichte, domshandlinger - [at udføre] en domshandling er at se, hvad forskellige entiteter har tilfælles, eller at se, hvori de er forskellige.

Jeg bliver nødt til at føre udviklingen lidt videre, af grunde, som jeg håber bliver tydelige om et øjeblik. Domme [eller] domshandlinger, som nu åbner mulighed for at et sprog, en logik, kan udvikles, forløber i overensstemmelse med to mønstre - enten som syntetiske domme eller som analytiske domme. Syntetiske domme er domme hvor man siger, at [en] ting er lig en anden. Når man end gør det - vi følger Fichte (S.W., I, pp.111-117) - så må enhver entitet, som er lig en anden, være forskellig fra den med hensyn til mindst én egenskab. Man må være i stand til at skelne mellem dem med hensyn til mindst én egenskab: hvis jeg siger, at A er lig B, så forudsætter det et X, med hensyn til hvilket A og B er adskilte eller forskellige. Hvis jeg siger, at en fugl er et dyr, så forudsætter det en adskillelse mellem dyr, det forudsætter, at der er forskelle mellem dyr, som tillader mig at komme med dette sammenlignende udsagn, mellem dyr i almindelighed og fugle i særdeleshed [S.W., p.116]. Det er en syntetisk dom, der således postulerer forskelle, forudsætter forskelle, når der siges noget om en lighed. Eller hvis jeg udfører en analytisk dom, en negativ dom, hvis jeg siger, at A ikke er B, så forudsætter det en egenskab, X, med hensyn til hvilken A og B er lig hinanden. Hvis jeg for eksempel siger, [at] en plante ikke er et dyr, så forudsætter

det en egenskab, som planter og dyr har tilfælles, hvilket i dette tilfælde kunne være selve det organiseringsprincip, som planter og dyr nødvendigvis må have tilfælles for at jeg kan være i stand til at sige, at udsige den analytiske dom, at noget ikke er lig noget andet. Man ser, at i dette system forudsætter enhver syntetisk dom altid en analytisk dom. Hvis jeg siger, at noget er lig noget [andet], så må jeg implicere en forskel, [og] hvis jeg siger, at noget er forskelligt fra noget [andet], så må jeg implicere en lighed.

Der er en specifik struktur her, ved hjælp af hvilken de egenskaber, som er isoleret i entiteterne, cirkulerer mellem alle disse elementer, og cirkulationen bliver selv basis for en domshandling. Nu er denne struktur (det lyder måske ikke overbevisende, det ved jeg ikke, men jeg fremsætter det blot som et udsagn), denne særlige struktur, som her bliver beskrevet - isoleringen og cirkulationen af egenskaber, den måde, hvorpå egenskaber kan udveksles mellem entiteter, når de bliver sammenlignet med hinanden i en domshandling - er metaforens struktur, tropernes struktur. Netop det moment, som her bliver beskrevet, er cirkulationen af egenskaber, cirkulationen af troper, inden for et videnssystem. Dette er tropernes epistemologi. Dette system er struktureret som metaforer, som figurer i almindelighed eller metaforer i særdeleshed.

Nu er der et tredje stadie i dette, og [så] er det værste overstået. Enhver dom, siger Fichte [S.W., I, pp.115-118], implicerer også en tetisk dom; den er analytisk, syntetisk, men den er også tetisk. [Dette] er en dom, hvor entiteten nu ikke sammenligner sig med noget andet, men hvor den forholder sig til sig selv, en refleksiv dom. Prototypen, paradigmet, på den tetiske dom er netop dommen, „jeg er“, hvor jeg hævder min egen eksistens, hvor subjektets eksistens - der oprindeligt, som I ved, blot blev sat af sproget - nu fremsættes som eksisterende, hvor en prædikation finder sted. Det er en tom prædikation, uendeligt tom, og udsagnet „jeg er“ er som sådan i nogen grad et tomt udsagn [S.W., I, p.116]. Men dette udsagn behøver ikke nødvendigvis at fremsættes i første person - det kan gøres ved at udsige egenskaber ved selvet, for eksempel (det er Fichtes eksempel)

[BÅNDSKIFT] [muligvis eksemplet „mennesket er frit“, hvilket vil sige, „mennesket må ad infinitum nærme sig en frihed, som det i princippet aldrig kan opnå“. „Forsåvidt prædikatet frihed kan appliceres på mennesket, det vil sige, forsåvidt det er et absolut og ikke et forestillet eller forestilleligt subjekt, har mennesket intet overhovedet tilfælles med naturvæsener...“ S.W., I, pp.116-117].

udsiges [?] som et uendeligt punkt, som det er på vej henimod, som en form for asymptote, som det kommer nærmere og nærmere, som en slags uendeligt opadgående, eller nedadgående (det gør ingen forskel) bevægelse, som mennesket er på vej henimod. Som sådan er det forestillingen om det uendelige, som er afgørende for hele problematikken, der er på spil. Man kan omsætte denne abstraktion (denne overdrevne abstraktion, om man vil) til en lidt mere konkret erfaring, skønt det ikke er berettiget at gøre det, fordi det i begyndelsen, skal jeg minde jer om, ikke er en oplevelse - det er en sproglig handling. Fra det øjeblik der eksisterer komparative domme, bliver det muligt at tale om egenskaber ved selvet, og det kan synes at være en erfaring; det bliver muligt at tale om det som en erfaring, med det nødvendige *caveat*

[AFBRYDES AF FRANSK RADIO TALK-SHOW]

[det er] uendeligt adræt, uendeligt elastisk, og som, med Friedrich Schlegels ord, er [lig] et selv, som er hævet over enhver af sine partikulære erfaringer, og som ethvert partikulært selv altid er på vej henimod.¹⁹

Nu er hele dette system, som jeg er begyndt at skitsere det her, først og fremmest en tropens teori, en metaforens teori, fordi (det var derfor jeg var nødt til at foretage de skridt) cirkulationen af egenskaben (*Merkmal*) som beskrevet i domshandlingen her er struktureret som en metafor eller en trope, er baseret på en substitution af egenskaber. Den er struktureret som en synekdoke, et forhold mellem del og helhed, eller som en metafor, en substitution på basis af lighed og af differentiering mellem to entiteter. Systemets struktur er tropologisk. Det er det tropologiske system i dets mest systematiske og generelle form.

Men det er ikke blot det, for det er også et performativt system, i den udstrækning det er baseret på en oprindelig sætning, som eksisterer sprogligt i katakresens form, i form af evnen til *setzen*, som er begyndelsen til systemet og som selv er performativ snarere end kognitiv. Der er først en performativ sætningen, den oprindelige katakrese, som så bliver til et system af troper; en slags tropernes anamorfose finder sted, hvor alle de topologiske systemer skabes som resultat af denne oprindelige sætning.

Fichte beskriver dette (jeg har ikke ydet det retfærdighed) på en meget systematisk måde. Han beskriver det som hvad man kun kan betegne som en allegori - det er en fortælling, en historie, han beretter, næppe en spændende historie, som jeg fortalte den, men hos Fichte er den endda meget spændende. Det er en allegori, fortællingen om vekselvirkningen mellem tropen på den ene side og handling som sætning på den anden. Det er derfor at ligne med en narrativ teori, og det indstifter et sammenhængende system, fuldt systematisk, i hvilket der består en enhed mellem systemet på den ene side og systemets form på den anden. Og det indstifter dette som et narrativt forløb: historien om sammenligningen og sondringen, historien om udvekslingen af egenskaberne, den vending hvor der er et forhold til selvet, og dernæst det uendelige selvs projekt. Dette udgør tilsammen en sammenhængende fortælling, hvor der er radikalt negative momenter. Det er en komplekst negativ fortælling: selvet er aldrig i stand til at erkende hvad det er, det kan aldrig bestemmes som sådan, [og] de domme, som er udsagt [af] selvet om det selv, reflektive domme, er ikke stabile domme. Der er en mægtig negativitet i det, men spørgsmålet er ikke om systemets grundlæggende forståelighed, for det kan altid reduceres til et system af troper, der er beskrevet som sådan og som sådan er inherent sammenhængende. Det er genuint systematisk. Schlegel har et sted sagt: man må altid have et system. Han har også sagt: man må aldrig have et system.²⁰ (Men det kommer vi til om et øjeblik). I hvert fald må man have et system, førend man kan sige, at man aldrig [må] have et system, og Fichte havde et system. Her er systemet tropologien, det tropologiske system, og et narrativt

forløb, som det system nødvendigvis må skabe - fortællingens, den tropologiske fortællings, arabeske, som Schlegel siger. Og hvad arabesken fortæller, hvad den beretter, er tropernes anamorfose, tropernes forvandling til systemet af troper, hvis tilsvarende erfaring er en erfaring om selvet som værende hævet over dets egne erfaringer.

Tilsyneladende er det, hvad Schlegel siger i [*Lyceum*] Fragment 42 (det andet fragment, som jeg ønsker at fremsætte en læsning af), hvor han beskriver dette løsrevne selv, det selv, der, siger han, taler i filosofien, og i digtningen. Han beskriver det som følger (han taler om filosofi og skelner mellem filosofi og hvad han kalder retorik - det er ikke retorik på den måde, jeg bruger ordet, [men] overtalelsens retorik - hvilken han betragter som en underordnet form, sammenlignet med filosofi):

„Filosofien er det sande hjem for ironien, der kunne defineres som logisk skønhed: for hvor mennesket end filosoferer i talte eller skrevne dialoger (han tænker selvfølgelig på Sokrates), og forudsat de ikke er fuldstændig systematiske, der burde ironien fremføres og postuleres; selv stoikerne betragtede belevenhed som en dyd. Sandt nok, der er også en retorisk ironi, som, hvis den bruges sparsomt, udfylder en glimrende funktion, i særdeleshed i polemikker, men sammenlignet med den sokratiske muses overlegne belevenhed er den retoriske ironi at ligne med den mest åndfulde veltalenhed set i forhold til klassisk ophøjet tragedie (det vil sige, den er den meget underlegen). I den henseende kan kun digtningen hæve sig til filosofiens højder, eftersom den ikke, som veltalenheden, er baseret på ironiske passager (*Stellen*). (Ironien er overalt, den findes ikke blot i specifikke passager). Der er klassiske og moderne digte, som i deres helhed, og i hver en detalje, ånder ironiens guddommelige ånd. I sådanne digte finder der et virkeligt transcendentalt gøgleri sted. Deres indre er gennemtrængt af den stemning (*Stimmung*), som overskuer alt og hæver sig uendeligt over alt begrænset, selv over digterens egen kunst, dyd, og geni; og deres ydre form af den teatraliske stil hos en almindelig god italiensk *buffo*“.²¹

Nu har denne *buffo* voldt kritikerne megen besvær, og det er, hvad det hele drejer sig om. For det vi får i passagen (det var derfor vi brugte så megen tid på Fichte) er den fulde optagelse og forståelse af det systematiske fichteske system, i alle dets implikationer. [Vi får] et usædvanligt koncist resumé af det fichteske system her, hvor selvets negativitet er understreget - distancen til alt, til selvet og til forfatterens eget værk, [hans] radikale afstand [til eller] negation af sig selv i forhold til sit eget værk. Den[ne] særlige stemning (*Stimmung*), som angår [det der] beskrives, er det vi indvendigt finder i digtningen. Men det vi finder udvendigt i digtningen, i den egentlige, ydre, udvendige betydning, er *buffoen*. *Buffoen* har her en meget specifik betydning, som inden for forskningen er blevet bestemt meget overbevisende. *Buffoen*, som henviser til *commedia dell' arte*, er bruddet på den narrative illusion, *aparté*, sidebemærkningen til tilskuerne, i kraft af hvilken fiktionens illusion bliver brudt (det der på tysk hedder *aus der Rolle fallen*, at træde ud af rollen). Denne optagethed af afbrydelsen har været der fra starten - man vil huske, at i det første vi læste sagde han, at man bliver nødt til at være i stand til at kunne afbryde den venskabelige samtale på ethvert tidspunkt, frit, vilkårligt.

Den tekniske betegnelse for [dette] i retorikken, den betegnelse, som Schlegel bruger, er „parabasis“. Parabasis er afbrydelse[n] af en samtale via et skift i det retoriske register. Det er præcis hvad man ville finde hos Sterne, den konstante afbrydelse af den narrative illusion via forstyrrelse, eller i *Jacques le fataliste*, som jo netop også er Schlegels forbillede. Eller man ville finde det hos Stendhal, endnu senere, eller i udpræget grad i hans ven Tiecks skuespil ([som] er det særlige sted Schlegel henviser til), hvor parabasis bruges konstant. Der er også et andet ord for det, som er ligeså gyldigt inden for retorikken - ordet „anacoluthon“. Anacoluthon eller *anacoluthie* bruges langt [oftere] i forbindelse med troppers syntaktiske mønstre, eller periodiske sætninger, hvor syntaksen i en sætning, som vækker visse forventninger, pludselig afbrydes, og i stedet for at få hvad man ville forvente at få i forhold til den syntaks, som er blevet grundlagt, får man no-

get fuldstændig andet, et brud i mønstrets syntaktiske forventninger.

Det bedste sted at gå hen, hvis man ønsker at få rede på *anacoluthes* er, [til] Marcel Proust, som i tredje bind af *Recherche*, i den sektion, der hedder „La Prisonnière“, diskuterer Albertines løgne. Man vil huske, at Albertine lyver. [Hun] fortæller ham skrækkelige ting, eller i det mindste forestiller han sig, at hun fortæller ham skrækkelige ting. Hun lyver altid, og han analyserer strukturen i hendes løgne. Han siger hun begynder en sætning i første person, og så forventer man, at det hun fortæller én om sig selv vil være noget frygteligt, men ved hjælp af en eller anden mekanisme midt i sætningen taler hun, uden at man ved af det, pludselig ikke om sig selv længere, [men] om en anden person. „Elle n'était pas, elle-même, le sujet de l'action“, og, siger han, hun gør det ved hjælp af den teknik „que les rhétoriciens appellent *anacoluthes*“.²² [Det er en] påfaldende passage, [som demonstrerer] en tilbundsgående forståelse af strukturen i *anacoluthon*, denne syntaktiske sprængning, som, fuldstændig ligesom en *parabasis*, afbryder det narrative forløb. Så *buffoen* er en *parabasis* eller en *anacoluthon*, en afbrydelse af det narrative forløb, af den kunstfærdige arabeske eller linje, som Fichte havde grundlagt. [Men] *parabasis* er ikke nok for Schlegel. Det er ikke blot en afbrydelse. Ironi er (og det er den definition han gav af ironi), siger han, den „permanente *parabasis*“,²³ *parabasis* ikke blot på et punkt, men på alle punkter, hvilket er den måde, hvorpå han definerer digtning: ironien er overalt, på alle steder kan fortællingen afbrydes. Kritikere, som har skrevet om [dette], har med rette peget på, at der er en radikal modsigelse [her], fordi en *parabasis* kun kan indtræffe på et bestemt sted, og at sige, at der ville være permanent *parabasis* er det samme som at sige noget voldsomt paradoksalt. Men det er hvad Schlegel tænkte på. Man må forestille sig, at *parabasen* er i stand til at indtræffe på alle tidspunkter. Hvert øjeblik kan afbrydelsen [ske]. Som for eksempel i det kapitel fra *Lucinde*, som jeg gik ud fra, hvor den filosofiske diskussion på alle tidspunkter brutalt bliver afbrudt når man ser, at den korresponderer med noget helt andet, med en begivenhed, som intet har at gøre med den filosofiske diskussion.

Dette afbryder, ødelægger i bund og grund den indre stemning (*Stimmung*), på samme måde som i denne passage, hvor den indre stemning, der beskrives, fuldstændig ødelægges af den ydre form, som er *buffoens*, parabasen, afbrydelsen, opløsningen af det narrative forløb. Og vi ved nu, at dette narrative forløb ikke blot er et hvilket som helst narrativt forløb, [men] at [det] er den narrative struktur, der er et resultat af det topologiske system, som det defineres systematisk af Fichte. Så vi kan, om vi vil, fuldende Schlegels definition: hvis Schlegel sagde, at ironi er permanent parabasis, så ville vi sige, at ironi er den permanente parabasis af tropernes allegori. (Det er den definition, som jeg stillede jer i udsigt - jeg fortalte jer også, at I ikke ville være kommet meget videre, når I fik den, men her er den: ironi er den permanente parabasis af tropernes allegori.) Tropernes allegori har sin egen narrative sammenhæng, sin egen systemicitet, som ironien afbryder, ødelægger, så man kunne sige, at enhver teori om ironi er opløsningen, den nødvendige opløsning, af enhver narrativ teori, og det er ironisk, som vi siger, at ironi altid dukker op i forbindelse [med] narrative teorier, når ironien netop er det, som gør det umuligt nogensinde at nå frem til en narrativ teori, som ville være konsekvent. Hvilket ikke betyder, at vi [ikke fortsat må] arbejde på det, fordi det er alt hvad vi kan gøre, men det vil altid blive afbrudt, ødelagt, opløst af den ironiske dimension, som det nødvendigvis vil indeholde.

I hvilket sprogligt element viser nu denne parabasis sig? I hvilket element af teksten finder parabasen som sådan sted? Lad mig nærme mig dette ad omveje ved at henvise til Schlegels teori, eller implicite teori, om et autentisk sprog (*Reelle Sprache*). Dette dukker hyppigt op i diskussionen om Friedrich Schlegel, hvor den påstand generelt fremsættes, specielt af æstetiske kritikere som Stroschneider-Kohrs og andre, at Schlegel havde en umiddelbar fornemmelse af et autentisk sprog, og at han så [det] som værende til stede for eksempel i myten. Men til forskel fra Novalis (som altid bliver fremhævet som et eksempel på den vellykkede digter, den digter, som skabte et virkeligt værk, sammenlignet med Schlegel, som ikke skabte andet end fragmenter), [som også] så det autentiske sprog i myten, så veg Schlegel til-

bage fra det, havde ikke nok styrke, eller tillid, eller kærlighed, til at overgive sig til det, og han veg tilbage fra det. [På] den anden side, [siger det], kunne Novalis acceptere myten og blev derfor den store digter, som vi alle ved han var, hvorimod Schlegel kun skrev *Lucinde*.

Schlegel behandler det autentiske sprog i „Rede über die Mythologie“,²⁴ og han gør det i passagen [om] ligheden mellem [det] vid, som er karakteristisk for romantisk digtning (hvormed han mener Cervantes og Shakespeares digtning - ikke romantikken i den forstand, men den litterære fantasi, [hvor] vid korresponderer med eller omfatter både Coleridges „fancy“ og „imagination“, og mytologi. [I mytologien, siger han,] „finder jeg en høj grad af lighed med den romantiske digtnings forunderlige vid“. Han diskuterer dette særlige distinktive træk ved romantisk digtning, som, siger han, er magen til mytologiens: [vid] er til stede i mytologi på samme måde som det er til stede i romantisk digtning. Han beskriver det ved en række kendetegn, som alle er velkendte inden for teorien om romantikken, i høj grad stemmende overens med de vedtagne ideer om romantikken. Han siger det er en „kunstigt arrangeret forvirring“, „modsætningers forførende symmetri“, „den forunderlige og evige vekslen mellem begejstring og ironi“. Det lever, siger han, „selv i den mindste del af helheden“, og det er altsammen en „indirekte form for mytologi“. „Viddets og mytologiens struktur er den samme“, siger han. „Arabesken er den menneskelige fantasys ældste og mest oprindelige form. Men de [vid og mytologi] kunne ikke eksistere uden noget primært og oprindeligt (som synes at være det autentiske sprog, der ikke kan efterlignes), som lader den oprindelige natur og den oprindelige kraft (*Kraft*) skinne igennem, til trods for de forvandlinger, som det undergår, og som“, siger han, „lader (dette oprindelige sprogs) glød skinne igennem, med naiv dybsindighed“. I den første version, som han skrev af dette, havde han skrevet, at det, som skinner igennem som *Reelle Sprache* var „det besynderlige (*das Sonderbare*), sågar det absurde (*das Widersinnige*), såvel som en barnlig og dog kunstlet naivitet (*geistreiche Naivität*)“. Og denne version - det besynderlige og det absurde og det kunstlede eller sentimentalt naive - svarer tilsam-

men meget nøje til vores idé om romantikken som en spøgefuld irrationalitet, som spøgefuld fantasi. Han tog [senere] disse ord ud (*Sonderbare, Widersinnige, geistreiche Naivetät*) og satte i deres sted tre andre ord. Det, som *Reelle Sprache* lader komme frem i lyset, lader skinne igennem, er „fejltagelse, vanvid, og enfoldig stupiditet“. Og så siger han: „Dette er al digtnings oprindelse, at suspendere den rationelle tankes idéer og love og at genindsætte os i en skøn forvirring af fantasi i den menneskelige naturs oprindelige kaos, som mytologi er det bedste navn for“.

Dette kaos er ikke, hvad den traditionelle udlægning af denne passage har betragtet som en på en eller anden måde smuk, irrational men smuk, symmetri. Men det er, med Schlegels egne ord og præget af, at det er en erstatning for, hvad han først sagde, „fejltagelse, vanvid, og stupiditet“. Det autentiske sprog er vanvidets sprog, fejltagelsens sprog, og stupiditetens sprog. (*Bouvard et Pecuchet*, om man vil - det er det autentiske sprog, det han virkelig mener med *Reelle Sprache*). Det er sådan, fordi dette autentiske sprog er en semiotisk entitet, åben for ethvert tegnsystems radikale vilkårlighed og som sådan i stand til at cirkulere, men som derfor dybest set er utroværdig.

I essayet „Über die Unverständlichkeit“ udfolder han dette ved at bogstaveliggøre guld-metaforen, *Reelle Sprache* som guld, [som] det, der virkelig er af værdi. Men *Reelle Sprache* viser sig at være ikke blot guld, men snarere lig penge (eller mere specifikt lig de penge han ikke havde på det tidspunkt til at offentliggøre *Atheneum*) - det er nemlig cirkulation, som er ude af kontrol, ikke ligesom naturen, men som penge, der er blot cirkulation, signifiantens blotte cirkulation eller spil, og som er roden til fejltagelse, vanvid, stupiditet, og alle andre onder, som I ved. Man må opfatte disse penge som pengene i Balzacs *La Peau de Chagrin*, den almindelige slitage ved *usure*, ved åger.²⁵

Og det er et signifiantens frie spil: „Über die Unverständlichkeit“ er fuld af ordspil, etymologiske ordspil efter Nietzsches manér, hvor der gøres et stort nummer ud af at spille på *stehen* og *verstehen*, *stellen* og *verstellen*, på *verrücken* (sindssyge) og så videre. Han citerer Goethe: „die Worte verstehen sich selbst oft besser, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden“, „ordene

forstår ofte hinanden bedre end dem, som gør brug af dem".²⁶ Ord har det med at sige ting, som slet ikke er det, som man vil have dem til at sige. Man affatter en strålende og sammenhængende filosofisk diskussion, men se blot, man beskriver et samleje. Man affatter en fin kompliment til en eller anden, og uden at man ved af det, fordi ordene har det med at gøre ting, så er det ren og skær fornærmelse og obscønitet, som man i virkeligheden ytrer. Der er en maskine på færde, en tekstmaskine, en uforsonlig determinasjon og en fuldstændig vilkårlighed, *unbedingt* *Willkür*, siger han,²⁷ som bebor ordene på niveauet for signifiantens spil, hvilket opløser enhver konsekvens i narrative forløb og opløser den refleksive og den dialektiske model, der begge, som I ved, er grundlag for enhver fortælling. Der er ingen fortælling uden refleksion, uden dialektik, og det, som ironien ødelægger (ifølge Friedrich Schlegel), er netop den dialektik og den refleksivitet, tropeerne. Det refleksive og det dialektiske er det tropologiske system, det fichteske system, og det er det ironien opløser.

[Det er] derfor ikke overraskende, at den meget anerkendte kritik, som Schlegel har draget fordel af, altid har hævdet det modsatte, i særdeleshed i [dens] forsøg på at beskytte ham mod mistanken om overfladiskhed. De bedste kritikere, der har skrevet om Schlegel, der har anerkendt hans vigtighed, har ønsket at beskytte ham mod beskyldningen om overfladiskhed, som generelt er blevet [fremsat], men dermed genopretter de altid med nødvendighed selvets, historiens, og dialektikkens kategorier, som netop er de kategorier, som hos Schlegel bliver sprængt på den mest radikale måde.

Peter Szondi, som har skrevet meget glimrende om Schlegel, siger, idet han diskuterer den refleksive struktur, følgende: „Hos Tieck taler partiet (partiet i teaterstykket, rollen) om sig selv som rolle (refleksivt). Det har indsigt i sin egen eksistens' dramatiske determination, og ved at have det bliver den ikke reduceret; tværtom, den hæver sig til en ny styrke (...). Det komedieagtige i Tiecks skuespil skyldes behaget ved refleksionen, det er den distance, som refleksionen opnår i forhold til sin egen struktur, og som anerkendes ved hjælp af latter".²⁸ Her er ironiens æstetiske

Aufhebung ved hjælp af forestillingen om distance. Det kunne i sandhed siges om det komiske, og på en måde diskuterer Szondi ikke ironi, men sammenbland[er de to ting]. Han tænker mere på Jean Paul og fremsætter en teori om det komiske. Ironi er ikke komedie, og en teori om ironi er ikke en teori om komedien. Det kunne siges om en teori om komedien, [men] det er netop hvad en teori om ironi ikke er. Det er splittelse, dis-illusion.

I *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*²⁹ ser Benjamin, idet han i nogen grad følger Lukács, virkningen af parabasis langt bedre. Han ser fuldt ud parabasisens destruktive kraft, dens negative kraft. Han ser, at „formens ironisering består i en bevidst destruktion af formen“ [p.84] - ikke på nogen måde en æstetisk genvindelse, men tværtimod, en radikal, gennemgribende destruktion [af] formen, som han kalder „den kritiske akt“, der i kraft af analyse opløser formen, i kraft af demystifikation ødelægger formen. Benjamin beskriver den kritiske akt som sådan i en bemærkelsesværdig passage. Han siger: „Så langt fra at være forfatterens subjektive lune er denne destruktion af formen opgaven for det objektive moment i kunsten, kritikens moment (...). Denne type ironi, som opstår i det enkelte værks forhold til det uendelige projekt, har intet at gøre med en subjektivisme eller med spil, men det har at gøre med det enkelte og dermed begrænsede værks tilnærmelse til det uendelige, med dets fuldstændige objektivering på bekostning af dets ødelæggelse“ [p.85]. I det øjeblik alt synes fortabt, når værket er totalt opløst, bliver det genvundet, fordi den radikale destruktion er et moment i dialektikken, der ses som en historisk progression mod det absolutte, i et hegelsk system. Han siger, og han bruger dette hegelske sprog her (det er meget klart, meget bevægende, meget effektivt), „formens ironisering er lig med den storm, som løfter (*aufheben*) kunstens transcendentale ordens tæppe og afslører den som hvad den er, i denne orden såvel som i værkets umiddelbare eksistens“ [p.86]. „Formel ironi (...) udgør det paradoksale forsøg på stadig at konstruere bygningsværket ved at de-konstruere det (*am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen*), og således at påvise værkets forhold til idéen inden for værket selv“ [p.87]. Idéen er det uendelige projekt (som vi havde det hos Fich-

te), det uendeligt absolutte, som værket er undervejs til. Ironien er den radikale negation, som imidlertid, i kraft af opløsningen af værket, afslører det absolutte som sådan, som værket er undervejs til.

Kierkegaard udlægger ironi på samme måde. Han underlægger også vurderingen af et vist ironisk moment i historien dets plads i historien. Sokratiske ironi er gyldig ironi, fordi Sokrates, i lighed med Johannes, forkynder Kristi komme, og som sådan kom han på det rette tidspunkt. Hvorimod Friedrich Schlegel, eller de tyske ironikere, hans samtidige, ikke kom på det rette tidspunkt. Den eneste grund til at de skal kasseres er, at de var ude af trit med historiens bevægelse, som for Kierkegaard er og bliver den endelige instans man kan gribe til for at vurdere. Ironi er således sekundær i forhold til et historisk system.

Jeg skal blot stille et citat fra Schlegel over for Szondis påstand. I „Über die Unverständlichkeit“ siger Schlegel følgende:

Men er ikke-forståelse da noget så ondt og forkasteligt? Det forekommer mig, at familiers og nationers velfærd er begrundet i den; hvis jeg ikke tager fejl om nationer og systemer, om menneskeheds kunstværker, ofte så kunstfærdige, at man ikke nok kan beundre skabernes visdom. En utroligt lille portion (af ikke-forståelsen) er tilstrækkelig, forudsat at den bevares med ubrydelig troskab og renhed, og at ingen rastløs forstand vover at komme nær dens hellige grænse. Ja, selv menneskeheds mest kostbare ejendom, den indre tilfredsstillelse, er hængt op på et sådant punkt. Den må forblive dunkel, hvis hele bygningsværket fortsat skal stå og være stabilt (det er det bygningsværk, som vi ifølge Benjamin har bygget ved at bryde det ned); det ville med det samme miste dets stabilitet, hvis denne kraft blev ophævet ved hjælp af forståelse. Man ville i sandhed blive helt rædselsslagen, hvis ens forespørgsel blev besvaret, og verden ville pludselig, i ramme alvor, blive forståelig. Er ikke hele denne uendelige verden bygget af ikke-forståelse, af kaos, ved hjælp af forståelse? (*Und ist sie selbst, diese unendliche Welt, nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet?*).³⁰

Det lyder meget godt, men man må huske på, at kaos er fejltagelse, vanvid og stupiditet, i alle dets former. Enhver forventning, som man måtte have, som dekonstruktionen måtte være i stand til at konstruere, ophæves af en sådan passage, som strengt

taget er en før-nietzscheansk passage, der netop forkynd[er] „Über Wahrheit und Lüge“. Ethvert forsøg på at konstruere, det vil sige at fortælle, uanset hvor avanceret niveauet måtte være, ophæves, afbrydes, ødelægges, af en passage som denne. Det har som resultat, at det også bliver vanskeligt at tænke en historio-grafi, et historisk system, som ville være beskyttet mod ironi. Friedrich Schlegels kritikere har alle følt dette, hvilket er grunden til, at de alle, også Kierkegaard, har [været nødt] til at påkalde historien som hypostasis som forsvarsmekanisme mod denne ironi. Ironi og historie synes på en underlig måde at være forbundet med hinanden. Det ville være det emne, som dette ville føre til, men det kan først tackles, når kompleksiteterne i det vi kunne kalde performativ retorik beherskes mere fuldkomment.

Oversat af Claus Schatz-Jakobsen

Noter

¹ [Holdt som forelæsning ved Ohio State University, 4. april 1977. Tekstmateriale i klammer er tilføjet af den amerikanske redaktør (TWK); tekstmateriale i parentes er de Mans.]

² [Friedrich Schlegel, „Kritische Fragmente“ 108, *Schriften zur Literatur*, ed. Wolfdietrich Rasch (München: DTV), 1972, p.21. To engelske oversættelser er tilgængelige: Friedrich Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trans. Ernst Behler and Roman Struc (University Park and London: Pennsylvania State University Press, 1968), p.131; og Friedrich Schlegel's „Lucinde“ and the Fragments, trans. Peter Firchow (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971), p.155. De Man henviser generelt til oversættelserne af Behler og Struc.

I fodnoterne vil Schlegel-udgaverne blive citeret som *Schriften*; Behler og Struc; og Firchow.]

³ [Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957), p.40.]

⁴ [Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: University of Chicago Press, 1974).]

⁵ [„Über die Unverständlichkeit“, in *Schriften*, pp.332-342; „On Incomprehensibility“, in Firchow, pp. 257-271.]

⁶ Booth kender til den tyske tradition, men han ønsker ikke at have noget at gøre med den. Han siger således: „Men, romantiske fæller, før ikke ironien for vidt, ellers går du fra den muntre latter i *Tristram Shandy* over i tysk tungsind. Læs Schlegel“, siger han (p.211). Det skal vi altså helt klart ikke gøre, hvis vi ønsker at blive ved med at være nogenlunde muntre. Jeg er bange for, at jeg skal læse Schlegel, en lille smule, omend jeg ikke opfatter Schlegel som synderlig tungsindig. Men jeg er på den anden side ikke sikker på, at latteren i *Tristram Shandy* er så munter heller, så jeg er ikke vis på, hvor sikre vi er med *Tristram Shandy*. I hvert fald er det en anden form for struktur. Schlegels egne tyske samtidige og kritikere, og der var mange, opfattede ham overhovedet ikke som tungsindig. De bebrejdede ham faktisk snarere, at han ikke var nær alvorlig, ikke nær tungsindig, nok.

⁷ En opremsning, hvorfra jeg mere eller mindre demonstrativt udelukker Thomas Mann, der generelt betragtes som den væsentligste tyske ironiker. Det er han også, men han er mindre vigtig end nogen af de andre, som nævnes.

⁸ For eksempel beskæftiger det autoritative studie om ironi af en tysk forfatter [ved navn Ingrid] Strohschneider-Kohrs [sandsynligvis *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen, 1960] sig med ironi i disse termer, idet det bruger Schiller og idéen om det æstetiske som spil, som frit spil.

⁹ [Formodentlig en henvisning til „The Rhetoric of Temporality“ (1969), genoptrykt i anden udgave af *Blindness and Insight* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), pp. 187-228. - Se også „Excuses (Confessions)“, in *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1979), 278-301; *Allegories of Reading*, pp. 116, 130; og „Pascal’s Allegory of Persuasion“, in Stephen J. Greenblatt, ed., *Allegory and Representation* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981), pp. 1-25.]

¹⁰ Den oversættelse, som I har [Behler og Struc] er en fremragende oversættelse. Den eneste indvending, som jeg kunne komme med mod denne oversættelse er, at den er for elegant. Schlegel er elegant, på sin egen måde, men for overhovedet at være elegant på engelsk må man rydde alt, hvad der smager af filosofisk terminologi, af vejen. Det er i nogen grad blevet gjort i denne oversættelse, og jeg er bange for, at det filosofiske vokabular skjules i dette tilfælde, med det formål ikke at beskrive samlet, men for at beskrive hvad det end er, Friedrich Schlegel beskriver. Her er der en filosofisk terminologi til stede, som er meget vigtig, hvilket vi skal se om et øjeblik.

¹¹ Denne passage er udeladt i Behler og Struc-oversættelsen, som de Man citerer fra.

¹² Behler og Struc, pp. 124-125; cf. Firchow, p.147; *Schriften*, p.11.

¹³ Se *Atheneum* Fragment 116.

¹⁴ [*Schriften*, p.335; Fircchow, p.262.]

¹⁵ [Johan Gottlieb Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794-95, 1802), vol. 1 in *Sämmtliche Werke*, ed. J.H. Fichte (Berlin: Verlag von Veit und Comp., 1845), pp. 82-328; *Science of Knowledge (Wissenschaftslehre) with First and Second Introductions*, trans. Peter Heath and John Lachs (New York: Appleton-Century-Crofts / Meredith Corporation, 1970; reprinted Cambridge: Cambridge University Press, 1982). Den engelske oversættelse har marginale sidehenvisninger til den tyske udgave, her citeret som S.W. I. Alle oversættelser er de Mans.]

¹⁶ [Understregning hos Fichte; de Man udelader „schlechthin“.]

¹⁷ De Man bruger her i sit manuskript det engelske verbum „to posit“, at sætte, og taler om „an act of positing“, som jeg har valgt at oversætte ved „en sætning“, ikke „en sætningshandling“. Jeg er klar over, at jeg dermed løber en risiko for at sammenblande denne „sætning“ med det enslydende ord, som hører hjemme i grammatikken som betegnelse for en afsluttet meningshelhed. Skaden er imidlertid ikke så stor, tror jeg, for såvidt dette sammenfald blot har den lykkelige effekt at fremhæve, i hvor høj grad den grammatiske sætning netop er en „sætning“, altså en brug af sprog til at „sætte“ noget i verden, „sætte“ eller udføre en domshandling, på samme måde som sproget ifølge den engelske sprogfilosof J.L. Austin kan være performativt og udføre talehandlinger. [O.a.]

¹⁸ [Hos Fichte står der i det citat, der kommer tættest på: „Das Entgegensetztsein überhaupt ist schlechthin durch das Ich gesetzt [S.W. I, p.103].“]

¹⁹ [Dette er], om man vil, [lidt ligesom] når Keats taler om Shakespeares „negative capability“, om Shakespeare som den mand, der kan påtage sig alle identiteter og være hævet over dem uden selv at være noget specifikt, [et selv], som er uendeligt elastisk og bevægeligt, [et] uendeligt aktivt og adrætssubjekt, som er hævet over enhver af sine erfaringer. (Henvisningen til Keats, og mere specifikt henvisningen til Shakespeare, vil ikke virke utidig her.)

²⁰ [Måske en henvisning til *Atheneum* fragment 53: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Es wird sich also wohl entschließen müssen, beide zu verbinden“ (*Schriften*, p.30; Behler og Struc, p.136).]

²¹ [*Schriften*, p.12; Behler og Struc, p.126.]

²² [Marcel Poust, *A la recherche du temps perdu* (Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1954), vol. 3, p.153. Proust skriver „Ce n'était pas elle qui était le sujet de l'action“, og „grammairiens“ i stedet for „rhétoriciens“.

Sammenlign denne diskussion med den i *Allegories of Reading*, pp. 289-290 og 300-301, særlig n.12 (hvor de Man også citerer dette eksempel) og n.21.]

²³ [Cf. *Allegories of Reading*, p.33 n.21, og „The Rhetoric of Temporality“, pp. 218ff.]

²⁴ [*Schriften*, pp. 301-307, på p.305. De Mans oversættelse; cf. Behler og Struc, „Talk on Mythology“, pp. 81-88, på p.86. Kun anden version.]

²⁵ [I de Mans noter står der: „sproget er ikke som naturen, men som penge (i.e. fejltagelse, vanvid, stupiditet, etc.)“, og „glansen er guldets (Balzac)“.]

²⁶ [*Schriften*, p.333; Firchow, p.260.]

²⁷ [*Lyceum* Fragment 37, *Schriften*, p.11.]

²⁸ [Peter Szondi, „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien“ (1954), in *Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978), vol. 2, pp. 11-31, på pp. 29 og 31. De Mans oversættelse. (Essayet er oversat af Harvey Mendelsohn som „Friedrich Schlegel and Romantic Irony, with Some Remarks on Tieck's Comedies“, in Peter Szondi, *On Textual Understanding and Other Essays* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp. 57-73, på pp. 71 og 73.) De Man citerer fra samme essay i „The Rhetoric of Temporality“, pp. 219-220.]

²⁹ [Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*, Werkausgabe vol. I, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980).]

³⁰ [*Schriften*, p.340. De Mans oversættelse; cf. Firchow, p.268.]

