

# Stilfigur og livsholdning: Thomas Bredsdorffs forsvar for kritisk oplysningsironi

Anmeldelse af Thomas Bredsdorff: Ironiens pris, Gyldendal 2011.

Af Niels Lehmann

I Man kan med fordel læse Thomas Bredsdorffs fine lille bog *Ironiens pris* i forlængelse af hans *Den brogede oplysning*. I den tidligere bog handlede det om at forsvare oplysningsprojektet mod dets kritikere (i skikkelse af fx Adorno og Horkheimer) ved at nuancere vores forståelse af oplysningstiden. I virkeligheden var oplysningen slet ikke så firkantet rationalistisk, som den er blevet beskyldt for at være, hævdede Bredsdorff dengang.

Også i *Ironiens pris* handler det om nuancering, og også denne gang gælder det for Bredsdorff om at tale oplysningens sag. Her er det vores forståelse af ironi, der skal nuanceres, og forsvaret for oplysningen kommer til udtryk i hans bestræbelse på at grave en oplysningsorienteret ironi frem fra de dynger af forvanskede ironifremstillinger, der i hans øjne er det historiske resultat af, at den tidlige tyske romantik på én og samme tid satte sig tungt på ironiforståelsen og ophøjede ironi til det højeste kunstneriske, ja sågar filosofiske princip.

*Ironiens pris* er således båret af en overordnet modstilling af to grundtraditioner i vores opfattelse af ironi. Til den ene side har vi oplysningsironien. Bredsdorff opfatter denne som en forlængelse af den klassiske retoriske tradition (repræsenteret af fx Quintillian), ifølge hvilken ironi er "at sige det modsatte af hvad man mener, så det fremgår af enten tonen, taleren, teksten eller konteksten, at meningen er en anden end ordlyden" (s. 26). I denne tradition er ironi at forstå som en *stilfigur*, som ikke mindst lader sig anvende som et argumentationsredskab mhp. at give

udtryk for et kritisk synspunkt. Det er ironi i denne forstand, en af Bredsdorffs helte, Jonathan Swift, anvender i sin berømte tekst *A Modest Proposal*, når han angiveligt fremsætter et forslag om, at man bør anvende fattige irske børn som føde for at komme den store fattigdom til livs, men tydeligvis ikke mener det alvorligt. Her bliver ironien til et diskursivt redskab i den politiske kamp mod det engelske imperiums undertrykkelse af de irske bønder.

Som modpol optræder så den romantiske opfattelse af ironi. Denne karakteriseres ved, at ironi ikke længere "bare" er en stilfigur. Den er blevet ophøjet til en *livsholdning*, eller som han også udtrykker det med reference til Friedrich Schlegel: et *standpunkt*. I den tidlige tyske romantik gjaldt det således ikke blot om at udtrykke det udsigelige på en indirekte måde ved hjælp af ironi, men i særdeleshed om at udleve en ironisk tilværelsesform. Romantisk konciperet drejer ironi sig altså ikke længere om en måde at tale på, men derimod om en måde at *være* eller at *leve* på.

Skønt det i særdeleshed er denne opfattelse, der siden romantikken har gjort karriere under navnet ironi – ikke mindst i kunsten fra modernismen til postmodernismen og i kunstkritikken fra nykritikken til dekonstruktionen – anser Bredsdorff faktisk opfattelsen som i bedste fald en begrebsforplumring og i værste fald en de facto afvikling af ironien. Det skyldes ikke mindst, at ironien i romantikken forbindes med patos i stedet for som hidtil med humor. Ironi holder op med at være en måde at sige det modsatte af, hvad man mener, og bliver i stedet gjort til det afgørende erkendelsesinstrument i jagten på den absolutte sandhed. At anstille sig ironisk

over for tilværelsen bliver som konsekvens heraf identificeret med at bekræfte tilværelsens egentlige væren. På denne baggrund giver det mening, når Bredsdorff føjer til billedet af den romantiske ironi, at den – i modsætning til oplysningsironien, der er *korrektiv* – er *affirmativ*.

Med denne opladning af ironien med en næsten metafysisk kraft og den deraf følgende afkobling af humoren holder ironien i Bredsdorffs øjne op med at ligne sig selv. Til stor forvirring og Bredsdorffs tydelige irritation kommer ironi næsten til at betyde det modsatte af, hvad man hidtil har forstået ved begrebet. Romantisk konciperet skal det være alvor med ironi, og derfor kan man, som Bredsdorff formulerer det med en vis alvorlig ironi, få ”en mistanke om at med romantikken holdt ironien op med at være ironisk” (s. 29).

## II

Der er noget forfriskende over Bredsdorffs insisteren på at forsvare den klassiske variant af ironien dyrket som oplysningsironi. Ikke mindst i såvel kunstneriske som kunst-, litteratur- og æstetikteoretiske sammenhænge har den romantiske ironiforståelse siddet tungt på flæsket. Ganske vist er det ikke det selvsamme romantiske ironikoncept, der har overlevet historiens vingesus i det nittende og tyvende århundrede, men det forekommer mig ikke desto mindre at være romantikken, der har konfigureret de forskydninger, der har fundet sted.

Det gælder ikke mindst for modernismens insisteren på det ikke-sammenhængende eller det fragmentariske, men det gælder også den postmodernistiske leg med parabaser og andre selvrelativerende kunststrategier. Selvom der på en måde er lang vej fra de tyske romantikers drøm om med ironien som trappe at stige op mod det absolutte eller i hvert fald indirekte at pege i retning af det endnu ikke spaltede til de modernistiske og postmodernistiske relativiseringsæstetikker, giver det mening

at anskue dem som forskellige former for omvendt romantik. Også de er typisk styret af en forestilling om en grundlæggende udsigelig og en idé om kunstens evne til at sige noget ved netop ikke at sige det – om end det udsigelige og strategierne til at pege på det har forandret sig.

I modernistisk æstetik er det almindeligt, at enten fragmentering (som hos fx Artaud) eller selvrelativering (som fx hos Beckett) tjener det formål at fremstille en principielt ikke-sammenhængende og mangfoldig realitet, som enhver diskursiv afbildning hævdes helt uomgængeligt at gøre vold på. På samme måde er den postmodernistiske ironiseren og konstante selvrefleksivitet udtryk for en vilje til at udpege det forhold, at al menneskelig betydningsdannelse er udtryk for bestemte konstruktioner, der aldrig kan komme på omdrejningshøjde med realiteten (en position, der fx er fremsat af Foreman).

Romantikens quasireligiøse forventninger til kunsten som særegent erkendelsesredskab er således blevet vendt om til en tragisk accept af den menneskelige ikke-formåen som erkendelsesobjekt. Ikke desto mindre er formlen den samme. Det drejer sig – stadig med ironi som redskab – om at pege på noget principielt uudpegeligt. Og ligesom i romantikken er det en alvorlig affære, der angiveligt vil have store konsekvenser for vores livsførelse.

Noget tilsvarende kan siges om de teoretiske positioner, som Bredsdorff med rimelighed opfatter som børn af romantikken, nykritikken og dekonstruktionen. I nykritikken er det paradokset, der indsættes på det absoluttes plads, og det er kunstens angivelige evne til inklusivitet – altså dens evne til at kunne rumme modstridende holdninger og synspunkter uden, at det går ud over helheden – der gør den i stand til at tale sandt uden at tale klart. I dekonstruktionen spiller forskellen typisk samme rolle som paradokset i nykritikken og det absolutte i romantikken. Det er den, der

gøres til det udsigelige udgangspunkt for alting – også selvom placeringen af forskellen på den absolutte oprindelses plads indebærer en forskydning af enhver oprindelse, sådan som Jacques Derrida ynder at markere det. Og hos både nykritikere à la Cleanth Brooks og dekonstruktivister à la Paul de Man iscenesættes udsigelighedsforestillingen under ironiens auspicer. Det er således bestemt også meningsfyldt med Bredsdorff at opfatte disse positioner som konfigureret af den romantiske tankegang.

I lyset af den enorme vind i sejlene, den romantiske ironi har haft, er det velgørende med et så klart forsvar for den tradition, som romantikken satte sig op imod og med sin succes fik sat delvis til vægs. Det hører også med til Bredsdorffs meritter, at de inspirerende læsninger af de fire forfattere, han vælger som repræsentanter for oplysningsironien – Ludvig Holberg, H.C. Andersen, Herman Bang og Villy Sørensen – med al ønskelig tydelighed viser, at kunstnerisk impotens på ingen måde er en konsekvens af at vælge oplysningsironi (også selvom man måske kan diskutere, hvorvidt det er rimeligt at indskrive Sørensen i denne klub).

Bredsdorffs distinktion mellem to klart adskilte ironiforståelser er tillige klagørende i et felt, der er blevet overordentlig komplekst – ikke mindst pga. den romantiske opladning af ironibegrebet, der uden tvivl har skabt rift om definitionsretten. I særdeleshed giver hans adskillelse brikker til en bedre forståelse af det intrikate forhold mellem ironi og humor, som Bredsdorff har særskilt blik for. I betragtning af den dagligdags forventning om, at ironiske udsagn er forbundet med munterhed, er den humorforladthed, der måske ikke altid, men ofte præger den romantiske ironi, besynderlig. Med sin sondring gør Bredsdorff det imidlertid tydeligt, at sådan kan ironi altså også tænkes, og med sin præcise fremstilling af dimensionerne i den romantiske ironi som negativ bande for sin valorisering af oplysningsironien, får han på bedste vis angivet, hvordan tankegangen går.

### III

Det forfriskende rehabiliteringsprojekt forekommer mig imidlertid også at være Bredsdorffs akilleshæl. *Ironiens pris* er ikke *explicit* skrevet som et forsvar for oplysningsironien. Den er derimod søsat som et oprydningssprojekt, der mest prægnant gives udtryk i bogens afslutningskapitel:

*I den intellektuelle hygiejnes navn forekommer det mig sundt at holde den reformerende ironi ude fra den ideologiske. Den første blomstrer under oplysning og naturalisme, den sidste under romantik og postmodernisme. Jeg holder til at reservere navnet ironi for den første.(s. 213).*

Bredsdorffs ønske om oprydning er forståeligt. Det er vitterlig vanskeligt at få styr på ironibegrebet pga. de mange prægninger, der har modtaget siden antikken generelt og siden romantikken i særdeleshed. Der er uægtelig et enormt spænd fra den romantiske ironi til den almindelige opfattelse hentet fra den klassiske retorik, ifølge hvilken ironi er at sige det modsatte af, hvad man mener på en sådan måde, at det fremgår, at det er det modsatte, der menes. Dette spænd har helt ubestrideligt resulteret i et begreb med mere vidde end prægnans.

Oprydninger er imidlertid sjældent (hvis nogensinde) uskyldige. At Bredsdorffs oprydning heller ikke er helt uskyldig, fremgår af den prægning, han giver sin bærende modsætning. Som det fremgår af ovenstående citat, opfattes den romantiske ironi ikke blot som ideologisk – hvilket logisk set må indebære, at den angiveligt blot reformerende oplysningsironi så ikke skulle være det. Romantisk ironi kendes tillige uværdig til at blive omfattet af ironibegrebet.

Med denne afvisning bringer Bredsdorff faktisk en romantisk formel i anvendelse – om end han stiller den på hovedet. Schlegel sondrede som bekendt mellem en almindelig (satirisk)

ironi og en ægte kunstnerisk ironi. Sidstnævnte refererede naturligvis til den romantiske ironi, som han ønskede at privilegere. Med sin afvisning af at lade den romantiske drejning af ironiforståelsen omfatte af ironibegrebet vender Bredsdorff valoriseringen om og forandrer dermed distinktionen i sit eget billede. Den hierarkiske modstilling hedder nu: Den egentlige oplysningsironi og den forvanskede romantiske "ironi" (idet citationstegnene skal til for at angive, at den negativt ladede pol ifølge denne opfattelse egentlig slet ikke bør opfattes som en form for ironi).

Spørgsmålet er, om en vis pluralisme ikke ville være mere produktiv som tilgangsvinkel i stedet for denne wholesale afvisning af den romantiske ironi som en forfalskning. For et oprydningsprojekt er der vel ikke nogen tvingende grund til ligefrem at bortdømme den overordentlig slagkraftige romantiske tradition. Selvom udvidelsen af ironiforståelsen i og med romantikken anskuet fra en oplysningsfilosofisk synsvinkel bringer uorden i begrebsligheden, må man vel indrømme, at den romantiske manøvre har vist sig at være forbløffende levedygtig og fuld af konsekvenser. Det er vanskeligt at forestille sig kunst- og æstetikhistorien i det nittende og tyvende århundrede uden romantikkens omstrukturering af ironibegrebet. Må man på den baggrund ikke i det mindste tilkende positionen værdi som en vigtig del af vores kulturhistorie? Og kunne man ikke i stedet for at afvise romantisk ironi som ikke-ironi have indskrænket sig til at betragte den som en særlig form for ironi, der ligesom oplysningsironien er gyldig på sine egne præmisser? Egentlig ville en sådan pluralistisk løsning vel også være mere i tråd med den nuancerede og inklusive oplysning, som Bredsdorff tidligere har gjort sig til talsmand for.

Faktisk er jeg heller ikke overbevist om, at den grundlæggende distinktion, som bærer Bredsdorffs tankegang, helt holder vand. Med en let skelen til dekonstruktive tankespor er det

i hvert fald fristende at spørge, om det egentlig lader sig gøre at opretholde den hierarkisk konciperede opposition mellem ironi som retorisk stilfigur og ironi som livsholdning.

For er ikke også den oplysningsfilosofiske fastholdelse af ironi som stilfigur i virkeligheden udtryk for en bestemt livsholdning? Når alt kommer til alt, står valget så ikke i virkeligheden mellem en rationalistisk konception af ironi som et blandt flere greb, som fornuften kan bringe i anvendelse og ikke mindst kontrollere, og en rationalitetsudfordrende ironiforståelse, der dyrker den ustabile ironi som fornuftsunderminerende element? Og hvis der i virkeligheden er lige megen livsfilosofi på færde i de to grundforståelser, bliver man så ikke nødt til at indrømme, at begge indskriver sig i en fælles strid om, hvilken livsfilosofi der er den mest hensigtsmæssige? Og endelig: Hvis der ikke gives noget grundlag for at afgøre sig for den ene eller den anden side, fordi valget vedrører to principielt set lige respektable grundholdninger, kunne man så i virkeligheden ikke dyrke begge dele efter devisen "hver ting til sin tid"?

Med sin privilegering af oplysningsironien skriver Bredsdorff sig muligheden for at "dele i porten" afhænde. Hans gode udredningsarbejde gør det imidlertid muligt for os andre at tænke tanken.

---

### Niels Lehmann

Lektor i dramaturgi og institutleder på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet. Hans hovedfelt er teoretisk dramaturgi med hovedvægt på nyere tids teater og dramatik. Han har skrevet afhandlingen *Dekonstruktion og dramaturgi* (1996) og siden en lang række artikler, bl.a. om Grotowski, Foreman, The Wooster Group, Fosse, Artaud, Beckett, Euripides m.fl.

---