

3. LITT OM IRONI

I den klassiske retorikken er ironi en av de grunnleggende tropene, det vil si en språklig utsmykingsfigur som skal påvirke tilhøreren i den retninga taleren ønsker. Definisjonen er enkel og grei: Et ord eller et uttrykk brukes med motsatt betydning av den vanlige (denotative) betydninga (se for eksempel Øyslebø 1978, side 138).

Som eksempel kan vi bruke følgende situasjon: Familien er på biltur over Haukelifjell, men går tom for bensin underveis. Far utbryter etter at motoren har utåndet: "Nei men dette var da hyggelig. Jeg har alltid drømt om å gå fottur over Hardangervidda."

Men dette mener han jo slett ikke, og alle i bilen er klar over at han gruer seg til å gå ut i den sure vinden med bensinkanna under armen, for å prøve å få haik til nærmeste fjellstue med telefon. Eller med bensinpumpe.

For å gjennomføre dette har familiemedlemmene gjennomført en ganske avansert tolkningsprosedyre. De må først fatte mistanke til utsagnet, gjennom ett eller flere ironisignaler. Disse er vanligvis av to typer:

1. Utsagnet kan bryte radikalt med det man kan vente at opphavsmannen skulle ha sagt der og da, slik som i vårt tilfelle. I en større tekstmasse kan det ironiske utsagnet bryte med holdningene og opplysningene som ellers dominerer teksten.
2. Det kan ligge stilbrudd, logiske motsetninger o.l. inne i selve utsagnet, som gjør at det ikke kan tas for god fisk uten videre.

Når tilhørerne har funnet ut at utsagnet ikke kan aksepteres slik det er, må det omtolkes slik at det gir en fornuftig mening.

En analyse av dette språkspillet blottlegger en hel liten dramaturgi, som skal gjennomgås i dette kapitlet. Det blir en ganske formell gjennomgang, der de historiske og filosofiske sidene ved ironien, generell ironi, ironi som livssyn osv. bare blir avlagt små visitter.¹

Det er best slik. Ironi er et logisk spill, og den

tekniske siden av fenomenet bør beherskes før man setter det inn i en større og mer komplisert sammenheng.

3.1 Forsøk på en generell definisjon

Ironi er en form for bevisst gjenbruk av språket. Den forutsetter ikke bare at ordas grunnbetydninger er kjent, den forutsetter også at språket allerede er brukt, slik at det er etablert faste språkvaner. Disse språkvanene tas aktivt i bruk når det upålitelige i det ironiske utsagnet skal markeres, og de forutsettes kjent hos mottakeren når han/hun skal finne den egentlige meninga i utsagnet. Dermed tydeliggjør ironien språket som språkbruk, og står i opposisjon til en oppfatning av språk som en mer eller mindre friksjonsfylt, men tom kommunikasjonskanal. En drøfting av ironien kan få store filosofiske konsekvenser, jf. Søren Kierkegaards avhandling Om Begrebet Ironi.

Men den enkle formen for ironiske utsagn er ganske grei å ha med å gjøre, sjøl om det alltid er noen som ikke forstår den heller. Og i det ironiske grunnutsagnet vi begynte med, ligger kjernen i all ironiteori: På overflaten opererer man med en betydning som bare har gyldighet i forhold til et innsiktsnivå av lavere grad. Samtidig apeillerer utsagnet til å bli tolket på et høyere nivå som ikke er uttrykt i utsagnet, men som det er åpenbart at avsenderen befinner seg på, og som det forutsettes at mottakeren er i stand til å strekke seg opp til.

Under romantikken ble den klassiske retorikkens bruk av ironibegrepet sprengt, og ordet fikk en svært utvidet betydning. Kierkegaard uttrykker seg for eksempel slik:

"Jeg benytter i hele denne fremstilling det uttrykk: Ironien og Ironikeren, jeg kunde ligesaagodt si: Romantiken og Romantikeren."
(Kierkegaard 1962, bind 1, side 288)

Også våre dagers ironologi må manøvrere på bakgrunn av en slik utvidet ironiforståelse. Men også som rent litterært virkemiddel har ironien fått utvidet betydning. I sin The Well-Wrought Urn har litteraturteore-

tikeren Cleanth Brooks presentert den mest omfattende definisjon av ironi som vel er servert til nå:

"... the most general term we have for the kind of qualification which the elements in a context receive from the context."

(sitert etter Muecke 1969, side 3)

Brooks' ironiforståelse blir gjerne kritisert for å være så omfattende at begrepet blir meningsløst, og på et teoretisk plan er det lett å erklære seg enig i en slik kritikk. Men etter å ha gjennomført en konkret ironianalyse må i hvert fall jeg innrømme at det er uhyre lett å falle ned på Brooks' standpunkt i praksis. Nesten ethvert språklig samspill blir plutselig til ironi. Dette gjør nyfrelste ironologer til en plage for omgivelsene. De ser ironi over alt, inntil de har lært å praktisere sjølironi.

Bak både Brooks' og Kierkegaards ironidrøftinger ligger det en bevissthet om den samme logiske konstruksjonen som i den enkle ironien. Skal en ironidefinisjon favne vidt, bør den etter min mening ta utgangspunkt i det ironiske utsagnets spill med innsiktsnivåer, og ikke den enkle ironiens fokusering på betydning. Da kommer også de retoriske funksjonene klarere til syne. Dermed tar vi sats for en definisjon av rimelig omfang: Ironi er en språklig konstruksjon som bygger på flere innsiktsnivåer samtidig. De forskjellige innsiktsnivåene fører til innbyrdes uforenlige tolkninger av utsagnet. For å klargjøre dette nærmere, må vi se nærmere på den ironiske grunnsituasjonen.

3.2 Den ironiske grunnsituasjonen

Den ironiske grunnsituasjonen er en klassisk kommunikasjonssituasjon av den banale typen, med en avsender, en mottaker og en firkant i midten. Det spesielle med den ironiske varianten er at det denne gangen befinner seg en person inne i firkanten. Denne personen finnes bare i språket, og er altså egentlig en språkrolle. Avsenderen kalles ironiker, mottakeren publikum og stakaren i firkanten er offeret. Det er ham det hele går ut over. Vanligvis er det ikke ironikerens mening å

henge ut offeret som person, men offerets holdninger og meninger. Dette tankeinnholdet er ironikerens objekt. Modellen er utviklet av Norman Knox, og termene er lånt fra Langholm 1977, og Muecke 1969, side 14-39.

Ironikeren og offeret befinner seg alltid på forskjellige innsiktsnivåer. Vanligvis er det en forutsetning at publikum også befinner seg på samme nivå som ironikeren. Det er vanlig at innsiktsnivåene kan rangeres, slik at ironikeren ligger over offeret. Der dette ikke er mulig, har vi en interessant konstruksjon som kan kalles ustabil ironi etter Wayne C. Booth.

Med utgangspunkt i denne rollelista kan vi så sette opp ironiens dramaturgi, som delvis er bestemt av historien, delvis av det dynamiske forholdet mellom aktørene, og de konsekvensene dette trekker med seg.

Til å begynne med skal vi gå ut fra den vanligste situasjonen, at ironikerens innsiktsnivå ligger høyere enn offerets. Dette er en stabil ironi etter Booths terminologi.

Skal ironien stå fram som tilfredsstillende, er det vanlig å kreve at denne overlegenheten ikke skal være khusende. Publikums interesse skal jo, offisielt, fanges på offerets nivå. Hvis offerets innsikt devalueres i for høy grad, er det umulig å fange interessen på dette nivået, samtidig som spenninga i situasjonen lades ut. Det er denne spenninga mellom innsiktsnivåene som er kjernen i ironien som språklig strategi. Derfor er det et fornuftig krav til ironien at den skal ha en viss balanse² mellom ironikeren og offeret. Samtidig må ironikeren balansere mot et annet krav: Det må være mulig å finne ut om utsagnet er ironisk eller ikke.

Et like utbredt krav om at ironien skal være elegant er nær beslektet: Ironi er et språklig spill, og skal man rives med i spillet, må det være tiltalende å spille med. Her åpenbares en av ironiens spesielle, skjulte kvaliteter: Det sentrale i ironien er ikke å henge ut offeret, sjøl om det kan se slik ut på overflaten. Ut-henging er satirens og sarkasmens oppgave. Det som gir ironien den sterke retoriske virkningen den har, er den

usynlige pakten som opprettes gjennom ironiker og publikum felles følelse av intellektuell overlegenhet. Som igjen er viktigere enn skadefryden over offerets villfarelser. Og nettopp fordi denne pakten er uoffisiell, er den så viktig for strategien i teksten.

3.3 Ombytting av rollene

Ironien hadde ikke vært ironi om den alltid hadde fulgt oppskriften. Sjøl i enkle, ironiske utsagn vil en se at de fire elementene i den ironiske grunnsituasjonen ikke er faste roller. De er funksjoner som kan kombineres på mange forskjellige måter. Det kan være nyttig med en liten oversikt over kombinasjonsmulighetene. Siden offeret nesten alltid er den som representerer objektet, behandles offer og objekt sammen.

a) Ironikeren utpeker seg sjøl til offer

Dette kalles vanligvis sjøllironi. Her er det viktig å merke seg at det må være en uløselig sammenheng mellom egenskapene som gjør en til ironiker, og de som utpeker en til offer. Er ironien påtatt, hører ironien til c).

b) Ironikeren utpeker publikum til offer

I denne ironien ligger det vanligvis en tvetydighet, da den pleier å påpeke indre motsetninger i holdninger som ironikeren tillegger publikum. Den er gjerne en oppfordring om å ta til vettet.

c) Ironikeren spiller offer

Når ironikeren spiller offer, skifter han/hun identitet et øyeblikk, på en slik måte at rollespillet understrekes. Et eksempel på dette er åpningseksemplet fra Hurdangervidda.

d) Ironikeren er sitt eget publikum

Dette er den mest private formen for ironi. Det ironiske utsagnet kan bare forstås av ironikeren. Dermed er det

ikke nødvendig å uttrykke det en gang, det er sjelden man merker noe mer til en slik ironi enn et skjævt smil.

e) Publikum som ironiker, den ironiserende tilskueren

I følge det ironibegrepet vi opererer med her, kan ironi bare forekomme i utsagn: Det forutsettes at det finnes en avsender som har lagt inn et dobbelt budskap i utsagnet. Her må vi skyte inn at alle menneskelige tegnsystemer kan gå inn som en del av utsagnet: betoning, kropps-språk, klesmoter, billedkunst, arkitektur, trafikkskilt, musikk osv. En slik kombinasjon av flere tegnsystemer er grunnlaget for enhver skuespillerkunst, for visuelle medier og lydmedier.

Hadde alle hatt denne oppfatninga av ironi, hadde ironilitteraturen vært kort og grei. Det er den ikke, og det skyldes hovedsakelig at det går an å flytte ironikerrollen over til publikum.

Et utsagn kan godt tolkes ironisk av publikum, sjøl om det ikke er ment ironisk av avsenderen. Da har vi å gjøre med utilsiktet ironi. Et godt -- og avskrekkende -- eksempel er mottoet "Arbeit macht frei" som sto over inngangen til tyske utryddelsesleire. På en norsk besøkende i dag, vil det virke som en ond ironi. Kombinasjonen av åpenbar ufrihet og frihetsslagordet er så skrikende uharmonisk at dette ville bli tolket som et ironisignal i en normal norsk sammenheng. Men slagordet var slett ikke ironisk ment fra nazistenes side.

Når publikum tolker inn ironi i utsagn som ikke er ment som ironiske, skjer det samtidig en forskyvning i det intellektuelle maktforholdet: Publikummeren utpeker den talende til offer. I alle fall inne i sitt eget hode.

3.4 Skjebnens ironi

På samme måte som man kan lese ironi inn i utsagn som ikke er ment ironisk, kan man tolke inn ironi i motsetningsfylte situasjoner som ikke er utsagn. Det er

dette som kalles ironiske situasjoner. Et eksempel: Samme dag som den store hærføreren vinner det avgjørende slaget, over fienden, trækker han på en spiker og dør av blodforgiftning.

Dette kalles gjerne "skjebnens ironi", og dette er en svært betegnende betegnelse. For å tolke den motsetningsfylte situasjonen som ironisk, må publikum tolke inn en avsender, nemlig skjebnen. Dermed blir verden et utsagn til menneskene, enten med den uransakelige Gud eller den lunefulle skjebnen som hovedtaler.

Bak et slikt syn på verden kan det ligge to vidt forskjellige livssyn. Om man virkelig tror på en eller annen styrende instans i verden, god eller dårlig, befinner vi oss slett ikke under punkt e), men i den ironiske grunnsituasjonens mest banale variant. Om skjebnen derimot er et rent hjelpebegrep, er denne "generelle ironien" eller "verdensironien" et ateistisk vrengebilde av det kristne verdensbildet. Bare for ateisten er det et egentlig sammenfall mellom ironiker og publikum. Han ironiserer over hærføreren som trodde at han behersket verden, men som i virkeligheten var i tilfældighetene og kaosets vold. Ateisten har heller ikke noe å sette opp i stedet, ut over sin egen skepsis og bevisstheten om sin egen avmakt: Han står i samme situasjon som offeret. Offeret blir en tragisk helt, og tragedie og ironi flyter sammen.

Den som virkelig tror på Guds straffedom, har en annen tolkning på situasjonen: Hærføreren var underlagt Guds regime, og gikk til grunne fordi han opphøyde sin innsikt til den øverste. Det springende punkt i den kristne teologien er nettopp at hvis man holder seg inne med ironikeren Guds høyeste innsikt, unngår man å havne i samme gryte som den overmodige hærføreren.

Det er derfor ingen tilfældighet at romantikkens utvidelse av begrepet ironi fra retorisk figur til verdensanskuelse har vokst fram helt parallelt til det intellektuelle borgerskapets oppbrudd fra kristendommen de siste to-trehundre år. Ironien som livsholdning inneholder et sterkt ateistisk innslag av religionskritikk. Samtidig er den ironiske livsholdninga en

typisk oppbruddskonstruksjon. Den er intimt knyttet til de forestillingene den tar avstand fra, gjennom arbeidet med å snu dem på hodet. En slik kritisk, konsekvent ironisk holdning blir gjerne kritisert for å være uforpliktende. Ironikeren underminerer jo alle andre posisjoner enn sin egen, uten å sette noe i stedet.

Hvor mye ironi en bør tillate seg her i livet, skal ikke jeg uttale meg om. Men også på dette feltet er den gyldne middelvei en populær trasé, som for eksempel Kierkegaard også foreskriver:

"... naar Individet er rigtig stillet, og det er derved, at Ironien er begrænset, saa faar først Ironien sin rette Betydning, sin sande Gyldighed."

(Kierkegaard 1962, bind 1, side 328)

3.5 Litt historikk³

Som så mange andre ble ironien døpt av en fiende. I Platons Staten blir Sokrates skjelt ut for å drive "eironeia" av en motstander. Attesten var svært lite smigrende. En "eiron" var en usympatisk komediefigur som først opptrer hos Aristofanes. Han er en bedrager som er slu som en rev og glatt som en ål. I tråd med dette ble "eiron" et begrep for å bedra med tomme talemåter, samt spott.

I retorikken til Aleksander fra det 4. århundre f.Kr., defineres ironi som å laste ved hjelp av ros, eller noe som forekom langt sjeldnere også den gangen, å rose ved hjelp av kritikk.

"Eironeia" er ingen dårlig karakteristikk av Sokrates' debatteknikk. Han var en ironiker som systematisk forstilte seg i debatten, og spilte uvitende for å lokke motstanderen til å blottstille sin egen uvitenhet.

Platon brukte også "eiron" i nedsettende betydning.

Aristoteles ga begrepet "eiron" en litt mer nøytral betydning i etikken: Påtatt uvitenhet. Videre satte han det opp mot begrepet "alazon". Dermed var et grunnleggende begrepspar i ironologien etablert.

"Alazon" er "eiron" motpart. Han er den som påberoper seg absolutt innsikt, er aggressivt pågående og

påståelig, en skrytepave fylt av overdreven sjøltillit. Mens "eiron" later som om han vet mindre enn han gjør, tror "alazon" at han vet mer.

Sin vane tro hevdet Aristoteles at sannheten lå på den gyldne middelvei. Men han ville likevel foretrekke "eironeia", fordi understatement er mer vinnende enn skryt, og manglende måtehold virker frastøtende.

Siden har "eiron" blitt enda sterkere oppvurdert, og rollen nådde toppen av popularitetskurven under den tyske romantikken.

Alazon-rollen har aldri fått noen høy status i teorien, men har tatt sitt monn igjen i praksis: Det har aldri manglet kandidater til å spille rollen som ironiens klassiske offer.

Paret eiron-alazon representerer en gjennomgående hovedtendens i europeisk ironitradisjon: Ironien slår nesten alltid ned på en eller annen form for overmøt:

"For one of the odd things about irony is that it regards assumptions as presumption and innocence as guilt. Simple ignorance is safe from irony, but ignorance compounded with the least degree of confidence counts as intellectual hubris and is a punishable offence."
(Muecke 1969, side 30)

Her må vi trekke inn et tredje av den klassiske ironiestetikkens krav, som kommer i tillegg til balanse- og eleganse-kravene: Offeret, og dermed ironien, skal ha et snev av uskyld. Uten at kombinasjonen mangelfull innsikt/overspente ambisjoner står fram som uskyldig og naiv, mister offeret enhver tiltrekningskraft overfor leseren. Mangler tiltrekningskraften, nøytraliseres den ene polen, og hele den indre spenninga i den ironiske konstruksjonen faller sammen. I neste omgang trues den hemmelige kontrakten mellom ironiker og publikum: Om ironikeren driver hemningsløs uthenging av offeret, står ironikeren fram som usympatisk.

3.6 Klassifikasjon av ironi

Det har blitt produsert en mengde klassifikasjonsskjemaer for ironityper. Disse skjemaene har to ting til felles: De er forskjellige fra forfatter til forfatter,

og de har en tendens til å blande sammen klasser som er basert på innholdsanalyse, med klasser som er basert på strukturelle egenskaper.

Jeg skal ikke forsøke å komme med noen oversiktlig oversikt over de mange uoversiktlige oversiktene som er å finne i ironilitteraturen, men nøye meg med et lite utdrag av Mueckes og Booths kategorier. De fleste av dem vil komme til nytte under den seinere analysen.

1. Graden av åpenhet

Muecke deler inn ironi i åpen og tildekket (open/covert) etter i hvilken grad den underliggende meninga er tildekket av overflatemeninga. Ytterpunktene finner man i satirisk ironi -- som er maksimalt åpen, og i privat ironi -- som er helt ugjennomskuelig. Vi beveger oss på en kontinuerlig skala, hvor det er uråd å sette opp grenser. Dessuten vil det samme utsagnet bli plassert vidt forskjellige steder på skalaen, alt etter mot-takerens kompetanse.

Å bestemme graden av åpenhet innebærer altså en drøfting av publikums innsiktsnivå. Vanskene med å fastslå dette er åpenbare. Likevel er et begrunnet syn på åpenheten et vesentlig innslag i ironianalysen.

2 Hvor framtrædende er ironikeren?

Dette har vi vært inne på i avsnittet om ombytting av rollene. Muecke opererer med en inndeling i fire klasser, etter hvor framtrædende ironikeren er i utsagnet.

a) Upersonlig ironi, der ironikeren sitter helt tilbaketrukket, som en upersonlig stemme.

b) Selv-nedsettende ironi, der ironikeren framstiller seg som en person med liten viten, og sjøl spiller offer.

c) Ingenue-ironi: Ironikeren fører inn en person som virkelig er uvitende, men likevel er bærer av verkets positive verdier. Resultatet blir en dobbelkonstruksjon: De overmodige alazon-typene utpeker den naive som sitt offer, men avslører sin egen dumhet, slik at de til sjuende og sist blir ofre sjøl. Et klassisk, men dårlig eksempel på dette er barnet i "Keiserens nye

klær". Bedre er Svejk i tsjekkeren Jaroslav Hašeks Den tapre soldat Svejk og hans eventyr i Verdenskrigen. Menig Svejk har attest på at han er idiot, men han utfører alle ordre nøyaktig slik de blir gitt. Resultatet er kaos, for de overordnetes idioti kommer opp i dagen.

Hos Arild Nyquist finner vi ingenu-ironi for eksempel i novellen "Statsministeren og jeg er forbasket enige om hele saken! (Mitt bidrag til EF-debatten)" i samlinga Bläsch, side 63-66. Her opptrer Trygve Bratteli og dikter Arild som skråsikre EF-vennlige teknokrater, mens Kongen kommer med naive spørsmål om bønder og gulerøtter. Her er det en dobbel ironi: Når Kongen er den puslete og naive, kommer det inn en paradoksal ironi i tillegg til uskyldsironien.

d) Dramatisk ironi: Her har ikke ironikeren noen stemme i det hele tatt, men er redusert til en arrangør som presenterer ironiske situasjoner. Dette er dramatikereens klassiske posisjon, som han riktignok må dele med instruktøren. Men den er også vanlig i episk prosa. Når man innfører et skille mellom den implisitte forfatteren og fortelleren, slik vi har gjort i vår kommunikasjonsmodell, betyr det at forfatteren aldri kommer direkte til orde i verket. Og dersom det forekommer en ironisk distanse mellom implisitt forfatter og forteller, blir resultatet automatisk en form for dramatisk ironi.

Denne klassifikasjonen følger ikke noen rett linje, og det er fullt mulig å lage tilsvarende klassifikasjoner ut fra offerets og publikums rolle. Her ligger kaos og venter på å slå kloa i systematikeren. Derfor er det viktig å slå fast at en konkret beskrivelse vanligvis er nyttigere enn en kategorisering. Mueckes inndeling er tatt med fordi den beskriver vanlige konstruksjoner, og fordi "dramatisk ironi" er en svært velbrukt betegnelse.

3.7 Romantisk ironi

Vi har tidligere vært innom romantikkens voldsomme utvidelse av ironibegrepet. Men det er ikke dette som

skjuler seg bak begrepet "romantisk ironi". Begrepet dekker et fortellerteknisk grep: at fiksjonen presenterer sin egen fiksjonalitet, og derved bryter fiksjonen. Det best kjente eksemplet på dette er den fremmede passasjerens berømte replikk i Peer Gynt: "... man dør ej midt i femte akt." Her påpekes det direkte at sjangeren forbyr forfatteren å ta livet av helten før stykket er over, og spenninga i skipbruddscenen forsvinner fullstendig. I stedet ironiseres det over innlevelsen i fiksjonen. Likevel fortsetter fiksjonen videre, den avbrytes ikke i og med bruddet.

Den romantiske ironien er et metatekstlig grep der teksten kommenterer seg sjøl, og synliggjør den litterære fiksjonens paradoksale situasjon: Den er et stykke ikke-virkelighet som likevel er relevant for vår forståelse av virkeligheten:

"Romantic Irony is a way of dealing ironically with General Irony situations, but principally with the ironic contradictions of art; more precisely, Romantic Irony is the expression of an ironical attitude adopted as a means of recognizing and transcending, but still preserving these contradictions. The theory of Romantic Irony is the only course open to the modern artist."

(Muecke 1969, side 159)

Den høyromantiske dikteren Lord Byron var en flittig bruker av dette grepet, men vi finner det også som standard inventar i dagens modernistisk pregete diktning. Her er et eksempel fra Dag Solstads Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjem-søkt vårt land:

Vi sto ved inngangsdøra i Kongens gate. Vi tok avskjed. Jeg nikka mått og gikk hjem. Slik skiltes jeg fra Nina Skåtøy. Jeg bør vel tillegge at hele denne replikkvekslinga, eller samtalen, eller spørrerunden, foregikk sånn at Nina Skåtøy uttrykte seg på sitt perfekte Larviksmål. Det vil si at hun sa «det smertær meg», «løkka», «angst i hue», «arbær» etc., men på grunn av at jeg søker en helt bestemt litterær virkning her, har jeg valgt å uttrykke meg på denne måten, inkludert denne presiseringa.

(Solstad 1983, side 247)

Romantisk ironi trenger slett ikke å framstå så

eksplisitt som i disse sitatene. Enhver innebygd framvisning av teksten som tekst, som bryter ned den umiddelbare identifikasjonen med fiksjonen, vil ha trekk av romantisk ironi. Dette er særlig tydelig i parodiske tekster.

3.8 Stabil og ustabil ironi

Et av de mest klargjørende klassifikasjonssystemene i ironologiens villniss, er W.C. Booths inndeling i stabil og ustabil ironi, som han presenterte i A Rhetoric of Irony (1974). Denne inndeling tar utgangspunkt i forholdet mellom innsiktsnivåene ironien er bygd på.

a. Stabil ironi

Stabil ironi er ironi med fasit, det vil si utsagn der det er mulig å få alminnelig oppslutning om at en nærmere bestemt underliggende betydning i utsagnet er utsagnets egentlige mening. (Her er det viktig å merke seg at det litt vage "alminnelig oppslutning" er brukt som kriterium. Siden vi har å gjøre med tolkning av språklige utsagn, er det ikke mulig å operere med mer håndfaste prosedyrer.)

Dette er den "normale" formen for ironi, som vi har gått ut fra i hele det foregående. Kjernen i den stabile ironien er en klar rangordning mellom innsiktsnivåene.

Denne rangordninga blir ikke truet sjøl om man ironiserer videre over den egentlige meninga. Det som da skjer, er at man bygger ironi over ironi som et sett konsentriske ringer: Inne i hver ring er rangordninga ikke truet. Dette gjelder også i ingenue-ironien, som er bygd på nettopp en slik konstruksjon.

Den stabile ironiens "system-budskap" er at det er mulig å hevde at en bestemt erkjennelse er bedre enn en annen erkjennelse. Men det er likevel ikke mulig å hevde at en innsikt er endelig, den kan alltid undermineres av en ny ironi. I alle fall teoretisk. Dette gjør en systematisk, stabil ironi til en skeptisk tenkemåte som har svært mye til felles med den hypo-

tetisk-deduktive metoden i vitenskapen.

b. Ustabil ironi

Ustabil ironi har ingen fasit. Den vipper fram og tilbake mellom holdningene, og det er umulig å belegge en påstand om at den ene tolkningsmuligheten har forrang for den andre, ut fra tekstens signaler. At leseren kan foretrekke den ene tolkninga framfor den andre av personlige grunner er en annen sak.

Denne andre saken er ikke uproblematisk. Det er uhyre vanskelig å vite hvor grensa mellom stabil og ustabil ironi går, fordi tolkninga er helt avhengig av leserens kompetanse. Men på dette feltet er det viktig å ikke ha klare grenser. Som i annen navigasjon er polene viktigere enn ekvator.

Mens den stabile ironien bekrefter at det finnes en rangorden mellom innsikter, setter den ustabile ironien spørsmålstejn nettopp ved denne påstanden. Slik problematiserer den en av de grunnleggende påstandene i vår kultur. Samtidig er den svært tids- og kulturbestemt. På samme måte som "generell ironi" er den en sentral bestanddel i den kritiske, vestlige, borgerlige kulturens oppløsning av det tradisjonelle kristne, vest-europeiske verdensbildet. I den litterære modernismen har den ustabile ironien blitt en sentral byggestein.

I Arild Nyquists forfatterskap finner vi både stabile og ustabile ironier, og disse fordeler seg etter et svært interessant mønster. I barndomsskildringene dominerer den stabile ironien fullstendig. I kortprosaen finner vi en kombinasjon (som absolutt bør analyseres, men det faller utenfor denne oppgaven), og i lyrikken dominerer den ustabile ironien. Et glimrende eksempel på ustabil ironi er diktet "flukt" fra samlinga Eplehøst, side 10-11.

*Jeg ser på de gråklede damer.
Jeg ser på de hvitklede herrer.
Jeg ser på de lekende barn.*

*Jeg ser på de bremsende biler.
Jeg ser på de ryggende busser.
Jeg ser på de skjelvende sykler.
Jeg ser og ser.*

*Jeg ser på de smilende bandyspillere.
Jeg ser på de gråtende trafikkonstabler.
Jeg ser på de dansende skipsmeklere.*

*Jeg ser på de frimerkeklitrende kioskdamer.
Jeg ser på de klatrende sykepleiersker.
Jeg ser på de spurtende skomakerenker.
Jeg ser og ser.*

*Jeg ser på de gumlende hester.
Jeg ser på de slafsende fluer.
Jeg ser på de slurpende kameleoner.*

*Jeg ser på de skøyeraktige risiker.
Jeg ser på de listige bananer.
Jeg ser på de fornærmete fluesopp.
Jeg ser og ser.*

*Jeg ser på de blingsende gjedder.
Jeg ser på de skulkende generaler.
Jeg ser på de nesevise konger.*

*Jeg ser på de forlatte brødristere.
Jeg ser på de sørgende stikkontakter.
Jeg ser på de driblende røykdykkere.*

*Jeg ser på de eplekakespisende oldefedre.
Jeg ser på de rødgrøtslurpende oldemødre.
Jeg ser på de potethyppende tippoldefedre.
Jeg ser og ser.*

*Jeg er visst kommet på en klode . . .
Her er så mange elefanter . . .*

I denne teksten vrimler det av ironisignaler: Diktet er en parodi på Obstfelders kjente, svært subjektive dikt "Jeg ser", bildene utvikler seg langs rabiante assosiasjonslinjer, og stilbruddene yngler. For et overflatisk blikk er det derfor nærliggende å betrakte diktet som en raljering med Obstfelder.

Men Obstfelder-parodien brytes fort opp, det har skjedd definitivt i strofe 3. Her har det absurde assosiasjonsmønsteret fått egenverdi. De uvante kombinasjonene mellom adjektivene og substantivene gjør krav på relevans og egenverdi. De er ikke uthengende, men underliggjørende.

Assosiasjonsstrukturen i diktet er dobbel. Den er naiv, noe som gjerne er et ironisignal. Samtidig er

det et tragisk alvor i klovneriet: Poeten vil ha leseren til å se på bandyspillere, skomakerenker, brødristere og risiker på en ny måte. Samtidig blir det også framhevet med stor styrke at dette er en riktig sær tekst.

Resultatet er at det er umulig å ha en avslappet og entydig holdning til teksten. Dette er det grunnleggende elementet i tekststrategien.

Avslutningsstrofen er en bastant henvisning til Obstfelders dikt. Samtidig er den strengt logisk, men logikken er kastet bort på en strengt tatt selvfølgelig logisk slutning. Samtidig rommer den en assosiasjon til bakrusens lyserøde elefanter. Det strengt logiske tullet er også et ironisignal.

Et slikt dikt må forstås på bakgrunn av den tradisjonen det står innenfor, eller stiller seg på utsiden av. "Flukt" (en parodisk tittel som også sier noe vesentlig om diktet! Det har hittil vært umulig for andre enn _____ astronauter å flykte fra kloden) ironiserer over den norske symbolistiske poesitradisjonen ved å stå fram som nonsens, samtidig som det rommer et genuint poetisk program. Denne dobbeltheten er det mest stabile i diktet.

3.9 Hvordan forstå ironi?

Man kan godt hevde at et ironisk utsagn er mislykket hvis det må forklares, og derfor gå imot konkrete forklaringer. Men en teori om hvilke trinn en ironiforståelse består av, kan avdekke viktige strukturelle egenskaper, som igjen kan forklare hvorfor ironien blir brukt på akkurat den og den måten i spesielle tilfeller. En slik teori er lansert av Wayne C. Booth i A Rhetoric of Irony på side 10-12.

Booth opererer med en tolkningsprosess, eller "rekonstruksjonsprosess", som han velger å kalle det, i fire trinn:

Første trinn

Leseren må tvinges til å forkaste den bokstavelige meninga, enten ut fra indre motsetninger i utsagnet,

eller en eventuell motsetning mellom utsagnet og den sammenhengen det står i. Med andre ord: Publikum må oppfatte ironisignaler, og forkaste det han/hun hører/ser/leser.

Annet trinn

Alternative tolkninger letes fram. Det evig aktuelle alternativet at forfatteren rett og slett har vært for dum eller sløv til å forstå hva han sjøl har skrevet, legges i venteposisjon mens de andre tolkningsmulighetene føres videre til tredje og fjerde trinn.

Tredje trinn

Leseren lager en teori om forfatterens (ironikerens) kunnskapsnivå og meninger, og hvilken mening det er aktuelt å tillegge ham/henne i den aktuelle situasjonen.

Dette punktet er prinsipielt viktig, for det viser hvor nært tolkning av ironiske utsagn er knyttet til publikums forventninger om forfatterens intensjon og verkets/utsagnets styrende normer.

Det er lett å se at kommunikasjonen kan mislykkes på alle trinn. Første og annet trinn stiller vesentlige krav til publikums kompetanse. Hvis ironikeren feilbedømmer den, vil ikke publikum oppfatte ironisignalene. Det kan også skje at publikum ser ironisignalene, men ikke er i stand til å konstruere noen annen og mer fornuftig versjon enn overflatebetydninga. De er enige med offeret, og blir offer sjøl. Noen fellesskapsfølelse med ironikeren blir det ikke snakk om. I stedet blir han gjerne stemplet som høy på pæra, eventuelt som en flau ironiker.

Et ironisk utsagn rommer derfor tydelige informasjoner om hvilket nivå ironikeren mener publikum bør befinne seg på.

Det er også en tendens til at publikum ikke vil oppfatte ironier som bryter med ens egne meninger, mens en gjerne tolker inn mer ironi enn godt er i utsagn som avviker fra ens egne meninger.

Alle disse misforståelsesmulighetene understreker at ironi er en språkpraksis som ikke tilstreber noen form for sosial nøytralitet, men tvert imot trekker

kommunikasjonssituasjonen aktivt inn i språkbruken.

3.10 Ironi og erkjennelse

Ironien er en provokatorisk figur. Den er bygd på en grunnleggende påstand om at ikke all språkbruk er like intelligent, og den trekker inn språkbrukernes forutsetninger eller kompetanse på en aktiv måte.

Men ironien provoserer også forestillinga om erkjennelse som en uproblematisk prosess: Når ironikeren kan vise at offerets innsikt er mangelfull, er det ingen ting i veien for at en annen ironiker kan utpeke den første ironikeren til et nytt offer, og så videre i det uendelige. Ironien tar aldri slutt. En konsekvent ironisk holdning vil derfor underminere forestillinga om at vi i det hele tatt har noen sikker viten og er i stand til å gjøre riktige vurderinger. Konsekvensen er verdinihilisme.

Publikum kan også sitte igjen med en litt mer banal angst: Når kan jeg vite om et utsagn er alvorlig ment, etter at ironien kom inn i verden?

For å slippe unna den slags plagsomme situasjoner, er det blant annet foreslått å innføre et eget ironitegn. Forslaget kom fra en viss Alcanter de Brahm i 1899, og tegnet er et omvendt spørsmålstegn.

Ironitegnet har aldri slått igjennom, antakelig fordi ingen har interesse av å bruke det: Ironikeren vil se at tegnet opphever ironien, fordi det tar bort all troverdighet fra overflatebetydninga. Ironifienden vil være like usikker som før, ja faktisk enda mer usikker: Han kan ikke være sikker på om tegnet er brukt ironisk eller ikke. Det er da også usikkert om selve forslaget var ironisk ment eller ikke. Alcanter de Brahm er i alle fall et pseudonym.

3.11 Ironiens slektinger

Ironien har flere nære slektinger, som det kan være nyttig å definere for å unngå sammenblanding under analysen. I den språklige praksisen derimot, er en blan-

ding av fenomenene både vanlig og ønskelig. Definisjonene er ikke noe forsøk på å uttrykke den endelige sannhet. De skal bare tjene til å klargjøre min egen posisjon i forhold til stoffet.

1. Metaforen er et språklig bilde som betyr noe annet enn det som sies. Men i motsetning til ironien er det ingen motsetning mellom de to betydningene. De utfyller hverandre, i stedet for å utelukke hverandre.

2. Parodi er en språkpraksis som etterlikner en etablert sjanger eller stilart, slik at stiltonen bevares, mens innhold og holdninger byttes om slik at de ikke harmonerer med formen. Parodi er et svært vanlig ironisignal, men skiller seg fra ironien ved at det sentrale er lånet av formelle virkemidler.

Hvis man låner en stilart, og lar innhold og holdninger harmonere med den, har man å gjøre med en travesti.

3. Sarkasme er en stabil ironi, der overflatenivået har så liten egenverdi at den ironiske spenninga mellom nivåene er nesten totalt opphevet. Vanligvis er sarkasmer hånende, fordi denne spenninga er borte.

4. Satire er en sjangerbetegnelse og ikke noen spesiell retorisk teknikk. I dagens språkbruk dekker begrepet diktning som angriper samtidas skrøpeligheter med spottende midler. Disse midlene kan være både ironi, parodi og sarkasme.

3.12 Ironien og kommunikasjonsmodellen

Ironi kan forekomme på alle plan i fortellerstrukturen, med forskjellige konsekvenser for tolkinga av teksten. En kan for eksempel finne ironi bare på ett plan, eller ironi over ironi, slik at for eksempel den implisitte forfatteren ironiserer over fortelleren som ironiserer over en romanperson som ironiserer over sin tante som ironiserer over folk som leser romaner.

Her skal jeg ta for meg noen av de viktigste mulighetene for ironiske strukturer i teksten. Det letteste er å ordne dem etter hvem som er ironiker.

a. En person i fiksjonen er ironiker

Denne situasjonen har vi når en av personene i fiksjonen kommer med et ironisk utsagn, vanligvis med en annen fiksjonsperson som publikum. Det greieste er å innordne tilfellene der en person i fiksjonen refererer en annen persons ironiske utsagn under denne kategorien. Slike ironier fungerer på to plan: med et fiksjonspublikum, og et reelt publikum som består av de fysiske leserne. Det er derfor viktig å undersøke hvordan ironien harmonerer eller bryter med den implisitte forfatterens normsett og leserrollens oppgaver.

b. Fortelleren er ironiker

Fortelleren er også en fiksjonsstørrelse, men han/hun er overordnet persongalleriet, og kan ironisere over alt, inkludert personene. Når fortelleren er ironiker, er tilhøreren vanligvis publikum innafor fiksjonens rammer. Men også denne ironien må analyseres i forhold til implisitt forfatter og leserrolle.

c. Den implisitte forfatteren er ironiker

Den implisitte forfatteren kan ironisere også over fortelleren, slik det skjer når vi har med en upålitelig jegforteller å gjøre. Men siden den implisitte forfatteren aldri tar ordet direkte i verket, må ironien presenteres indirekte, som uoverensstemmelser i fortellerens tekst. Publikum for den implisitte forfatterens ironi er de leserne som oppfyller leserrollen, og bare dem.

Siden den implisitte forfatterens ironi bare kan presenteres indirekte som brudd i teksten, opererer ironien ofte med et formelt offer som må konstrueres av leseren: Offer er den som tar de motsetningsfylte utsagnene for god fisk. Leserrollens oppgave består i å konstruere dette offeret og ta avstand fra det.

Dette kan også medføre at publikum blir utpekt

til offer. Den romantiske ironien for eksempel, ironiserer over en leserrolle som tar fiksjonen på alvor.

Den kan også ses på som sjøllironi som ironiserer over den som har skapt og den som styrer fiksjonen.

I en analyse av den implisitte forfatterens ironi må man løsrive seg fra bildet av ironiker, offer og publikum som personer. Mønsteret dannes like gjerne av forskjellige mulige holdninger til fiksjonsstoffet. Ironiens objekt kommer mer i fokus enn det har vært tidligere i dette kapitlet.

Det er på dette punktet det er lett å gli over i Cleanth Brooks' nesten altomfattende ironibegrep. Overgangen mellom den ironiske bruken av kapitteoverskrifter i Ringer og et hvilket som helst samvirke mellom delene av en tekst er svært flytende.

3.13 Et forsvar for gravalvoret

Vanligvis venter man at et verk som inneholder ironi, satire og parodier også er humoristisk. Det er det gjerne også, men dette er ingen naturlov. Ironiske fortellerkonstruksjoner er ikke alltid morsomme, og grensa mellom skjebnens ironi og tragedien er det ennå ingen som har funnet. I tysk tradisjon finner man skribenter som konsekvent skriver "tragisk" der vi ville skrive "ironisk".

Arild Nyquists ironi er stort sett morsom når den er vellykket, og det er den ofte. Ringer i et sommervann er en svært morsom og sjarmerende liten bok. Men jeg vil likevel ikke presentere noen analyse av hva det er som gjør boka morsom. Jeg har minst tre gode grunner til det.

1. Forklaringer av vitser og annen humor strider mot humorens vesen. Når vitsen blir forklart, oppnår man en helt annen virkning enn når vitsen blir forstått. Slike vitseforklaringer tjener ikke til stort annet enn å henge ut den som ikke har forstått vitsen. Derfor er dette en av Darwin P. Erlandsens yndlingssjangere i Dusteforbundets spalter. Om vitseforklaringa mister denne ironiske dimensjonen, blir den noe av det kjede-

ligste som fins.

2. Jeg har ikke noe særlig greie på humorteori, så en slik analyse ville ikke bare blitt kjedelig, men også ganske dum.

3. All min erfaring med humor tilsier at den beste, morsomste og mest slitesterke humoren har en dypt alvorlig undertone. En klovn som ikke gråter, er ingen klovn. Han er bare en person som har fått på seg rare klær.

Derfor vil denne analysen dreie seg om store, alvorlige temaer som liv, død, kjærlighet og fortapelse.