

Claus Elholm Andersen

Sygelig splittethed og sund harmoni – Adam Oehlenschläger og romantisk ironi

Det lyder måske som en selvmodsigtelse at ville beskæftige sig med Adam Oehlenschlägers forhold til romantisk ironi. Hvordan skulle det overhovedet være muligt, at den kernesunde og harmoniske nationalskjald benytter sig af ironi? Men sammenstillingen af Oehlenschläger og ironi er måske ikke så tosset, når man tager i betragtning, at enhver behandling af den danske romantik lægger ud med at påpege inspirationen fra den tyske. Og videre behøver man ikke at læse mange linjer om tysk romantik, før man støder på et begreb om romantisk ironi, et begreb, der stort set ikke nævnes i dansk romantikforskning.

At dette højst sandsynligt skyldes, at der i Danmark ikke findes romantisk ironi, synes at være det åbenlyse svar. Alligevel vil jeg i nærværende artikel undersøge om det hos Oehlenschläger ikke skulle være muligt at finde spor af den romantiske ironi. Undervejs vil jeg endvidere diskutere, hvordan man kan definere ironi, og hvad ironi i det hele taget er. Således vil jeg med stadig hensyn til studiet af ironi inddrage og diskutere Friedrich Schlegel, Søren Kierkegaard og Paul de Man som en del af læsningen af Oehlenschlägers *Sanct Hansaften-Spil* fra *Digte 1803*. Og et oplagt sted at begynde, synes at være Oehlenschlägers æstetiske skrifter, som har fået forbavsende lidt opmærksomhed i Oehlenschläger-receptionen. I sin indledning til forelæsningerne over Ewald og Schiller på-

peger Oehlenschläger bl.a., at også “Kritiken over et Kunstværk maa være et Kunstværk”,¹ hvorfor det synes helt på sin plads at starte denne undersøgelse med en læsning af Oehlenschlägers æstetiske skrifter.

Den naive og den sentimentale digter

Umiddelbart synes der nu ikke at være meget at hente i disse æstetiske skrifter, hvis man ønsker at beskæftige sig med ironi.

Første gang Oehlenschläger overhovedet omtaler ironi i forelæsningerne, spørger han retorisk, hvordan Holberg til tider kunne “Tale poetisk, uden Ironie” (s. 102). Men hvordan Oehlenschläger opfatter og i øvrigt forholder sig til ironi, nævnes ikke her.

Senere i forelæsningerne omtaler Oehlenschläger igen ironi. Denne gang i en forberedende studie til læsningen af Ewalds komedier, hvor det lyder, at “den styrke hvormed Digteren forstod at fremstille denne komiske Alvor, var det, vi kalde poetisk *Ironie*” (s. 155). Få sider senere præciseres opfattelsen af poetisk ironi: “Ironien er den objektive, naive Natursatire; den sande komiske Maske, der revser ved at lee” (s. 159). Hvordan ironien kan være både objektiv og naiv, er i første omgang svært at gennemskue, hvorfor en mere systematisk læsning af Oehlenschlägers forelæsninger synes påkrævet; en læsning, der tager udgangspunkt i distinktionen mellem naiv og sentimental, som er det begrebspar, der danner en rød tråd gennem alle forelæsningerne.

Med distinktionen mellem naiv og sentimental støtter Oehlenschläger sig tydeligt til Friedrich Schillers essay ‘Om naiv og sentimental digtning’ fra 1795. I dette essay adskiller Schiller “to ganske forskellige digtemaader ved hvilke poesien hele omraade bliver ud-

¹ Adam Oehlenschläger, ‘Om Evald og Schiller. Forelæsninger, holdte ved Københavns Universitet i Aarene 1810-1812’, in: *Æstetiske Skrifter 1800-1812*, 1980, s. 94.

tømt og udmålt”.² Disse forskellige digtemåder er, som titlen antyder, naiv og sentimental. I den naive digtning, forklarer Schiller, er digteren selv “værket, og værket er ham”, hvor “tegnet gaar ganske op i det betegnede”.³ Som modsætning hertil sætter han den sentimentale digtning, hvor digteren “reflekterer over indtrykket som objekterne gør paa ham”, hvorefter objektet overføres “paa en idé, og udelukkende paa denne overføring beror hans digteriske kraft”.⁴

I forelæsningerne over Ewald og Schiller uddyber Oehlenschläger denne distinktion, hvor det lyder, at “det sandt Sentimentale, og det sandt Naive begge forene det Himmelske og det Jordiske” (s. 121). Men denne forening af det himmelske og det jordiske manifesterer sig på vidt forskellige måder: “Den naive Digter seer Himlen paa Jorden; den sentimentale higer til Himlen fra Jorden” (s. 120). Senere forklarer Oehlenschläger konsekvenserne af denne forskel på naiv og sentimental:

Ved det Naive forstaae vi kort og godt den umiddelbare Følelse af en bestemt Naturtilstand, som ytrer sig i et instinktmæssigt, ufrivilligt Udtryk. Ved det Sentimentale, Tanker og Betragtninger bagefter, som lede til almindelig Oversigt [...] Det sidste forbinder sig med Reflektion og Erindring; det første med Nydelse og Existens. (s. 258)

At Oehlenschläger bl.a. identificerer den sentimentale digtning med reflektion, understreger inspirationen fra Schiller, der som sagt anførte, at den sentimentale digtning “reflekterer over indtrykket”. Indflydelsen fra Schiller viser sig også, da Oehlenschläger efterfølgende forsøger at accentuere forskellen mellem naiv og sentimental ved at omtale den førstnævnte som objektiv og den sidstnævnte som subjektiv. For om den naive digter skriver Schiller bl.a., at han tager sit

² Friedrich Schiller, ‘Om naiv og sentimental digtning’ og ‘Om det ophøjede’, 1952, s. 66.

³ Ibid., s. 66 og 60.

⁴ Ibid., s. 74.

emne “ganske objektivt i besiddelse”,⁵ hvilket i Oehlenschlägers forelæsninger får følgende ordlyd:

[D]en sentimentale bringer hele sin personlige Følelse over paa Gienstanden, og bruger saaledes blot Gienstanden for at udtale sig. Den naive lader Gienstanden stemme sig; han søger ikke at udtale det Skønne, der er i ham, men i Tingen, han synger om. Den ene er subjektiv, den anden objektiv. (s. 139)

Selv om der er tale om en væsensforskel mellem det naive og det sentimentale, understreger Oehlenschläger, at det kun er “*Overvægten af det ene eller det andet, som giver os Leilighed til at kalde en Digter naiv eller sentimental*” (s. 121). Alligevel fremhæver Oehlenschläger flere gange den naive digter på bekostning af den sentimentale, da den naive “seer det Guddommelige langt skønnere og helligere” (s. 137). Det skyldes, at hos “den naive Digter er Phantasien den herskende”, hvorfor han således kan forene “det Enkelte med det Hele” (s. 137). Den naive digters fremstilling af fx det smertelige bør derfor ses som forsøg på at “lægge et lægende Balsom [sic!] paa Saaret, ved at opløse Dissonantsen i Harmonie, og ved at vise, at al jordisk Ulykke er en Skygge” (s. 137f). Opfattelsen af den naive digter indeholder dermed flere elementer fra en traditionel, romantisk poetik, bl.a. den nyplatoniske opfattelse af, at “al jordisk Ulykke er en Skygge”, og opfattelsen af digteren som geni, hvor geniet skal forstås som den digteriske kraft, der “forbinder det Aandelige med det Legemlige” (s. 120). Denne romantiske poetik kommer tydeligst til udtryk i Oehlenschlägers fokusering på den naive digters ‘råmateriale’: “Hans Yndlingsbog er Naturen og Historien, hans Fædreland Verden, hans Religion Aabenbarelsen af alt Guddommeligt” (s. 137).

Oehlenschläger forklarer videre i forelæsningerne, at egentlig “gives der ingen sand naiv og ingen sand sentimental Digter”, da

⁵ Ibid., s. 66.

digteren skal “forene begge Evner” (s. 258). Alligevel understreger han flere gange, at “den objektive [naive] Poesie fortjener mere at kaldes Kunst, end den subjektive [sentimentale]” (s. 139f). Men hvad er Oehlenschlägers pointe med at prioritere den naive digtning på bekostning af den sentimentale, hvis der hverken gives en sand naiv eller en sand sentimental digter? Skyldes det inkonsekvens forelæsningerne imellem, eller skyldes det måske, at Oehlenschläger er bange for den sentimentale digtning, og derfor må undertrykke den i forhold til den naive? Svaret giver Oehlenschläger selv i diskussionen af det poetiske billedsprog, hvor det lyder, at “man kunde gjøre en bestemt Forskjel mellem den naive og den sentimentale lignelse” (s. 259).

Det poetiske billedsprog

Ifølge Oehlenschläger bygger digterværket på et slægtskab mellem det åndelige og det legemlige: “Heraf opstaar i Poesien Billedet, Lignelsen” (s. 113). Dette slægtskab manifesterer sig i digterværket på to måder: enten gennem allegorien eller gennem symbolet.⁶ Allegoriens betydning er “uendelig Jordisk” og “begribes allerede i Forstanden”, hvorfor Oehlenschläger ser sig nødsaget til at forkaste den, da den gennem den forstandsmæssige afkodning udelukkende betegner “det stedse på Jorden Vedblivende og Virkende” (s. 113). Modsat er symbolet digterværkets “egentlige høie Skønhed”, hvis poetiske værd ikke kan forstås “af den blotte Forstand” (s. 114). Derfor kan man med symbolet ane “de evige guddommelige og naturlige Hemmeligheder” i det jordiske (s. 114). Denne opfattelse af symbol og allegori, fører Oehlenschläger nu over på distinktionen mellem naiv og sentimental. Og selv om han i denne sammenhæng

⁶ Oehlenschlägers opfattelse af symbol og allegori – som forskellige måder at udtrykke lignelsens slægtskab mellem det legemlige og det åndelige – adskiller sig fra den gængse opfattelse af lignelsen, der ofte ses identisk med allegorien, mens Oehlenschlägers opfattelse betegner det poetiske billede som sådan.

bevidst undgår at benytte begreberne symbol og allegori, er der ingen tvivl om, at det er disse begreber, han har i tankerne.

Når det sentimentale defineres som “Tanker og Betragtninger bagefter, som lede til almindelig Oversigt”, er ligheden med den forstandsmæssige allegori slående (s. 258). Og modsat, når “den naive Digter seer Himlen paa Jorden”, ses en tydelig forbindelse med symbolet, hvori man “føle det Evige, det Guddommeligt i og omkring os” (s. 258 og 114). Forskellen mellem den naive og den sentimentale digter betegner således også forskellen mellem symbol og allegori. Derfor kan det måske undre, at Oehlenschläger vælger denne ‘omvej’ over de schillerske begreber naivitet og sentimentalitet, når han allerede har indkredset forskellen mellem dem i den tidligere omtale af symbol og allegori. Men som det viser sig, er det, fordi forskellen mellem allegori og symbol – og dermed mellem sentimental og naiv – ikke er helt så entydig, som Oehlenschläger i første omgang lader forstå. Han skriver:

Tænke vi os det nu muligt, at tvende spæde Børn, som laa i Vuggen, havde eet Sprog og eet Udtryk for deres Fornemmelser. Tænke vi nu begge Børn Beskiæftigede med deres Legetøi, deres Næring. Det ene Barn seer Faderen komme; det taber Ranglen, det glemmer Maden, det smiler; en hellig Ild funkler i dets lille Øie; det strækker sine Hænder mod ham, det laller sine vante Toner, hvormed det pleier at forbinde sine høieste Glæder, sine bedste Forestillinger. Det andet Barn seer det, spotter og siger: du Daarlige! hvad strækker du dine Hænder ud efter, hvad laller du? Hvad betyder din Lallen, hvad udtrykker du dermed? Hold dig til dit Legetøi, til din Næring, det veed du, hvad det er [sic!]; men sværm ikke og glem ikke det Bestemte over det Ubestemte! – Hvo sværmer af disse To? Hvem af dem lover at vorde engang et sandt Menneske? (s. 115).

Hvilket af de to børn, der engang bliver et sandt menneske, som Oehlenschläger her spørger om, giver i det store hele sig selv: det er

naturligvis barnet, der med hellig ild i øjnene rækker hånden ud efter faderen.

Denne lille beretning illustrerer ifølge Oehlenschläger, hvordan symbolet i sin natur er allegorien overlegen. I beretningen kan man nemlig se, hvordan vi i vores “jordiske Liv bruge Tegn og Udtryk, hvormed vi legemliggøre vore Følelser”. Og det er derfor, at symbolet altid vil være den forstandsmæssige allegori overlegen: “Ordet eller Aanden, som er hos Gud, som er fra Evighed, maa vorde Kiød og boe iblandt os. Hvo som forkaster dette, forkaster al Religion” (s. 115). I Oehlenschlägers udlægning er symbolet således en legemliggørelse af Guds ord, hvorfor al symbolske sprogbrug må opfattes som det religiøse selv. Prioriteringen af symbolet baserer sig derfor på en religiøs argumentation med tydelig allusion til Johannesevangeliet. At sproget bliver kød og bor iblandt os, leder også tankerne hen på den manøvre, der i retorikken kaldes *prosopopeia*: at give stemme eller ansigt til noget, der ikke har.⁷

Dog er det temmelig paradoksalt, at illustrationen af symbolets overlegenhed i Oehlenschlägers udlægning fremstilles gennem en allegori. At der er tale om en allegori, der skal ‘afkodes’ forstandsmæssigt, understreges, da Oehlenschläger efterfølgende præsenterer os for sin tolkning: at i symbolet bliver Guds ord til kød. Når prioriteringen af symbolet illustreres ved fremstillingen af en allegori, antydes det, at modsætningen mellem de to ikke er så entydig,

⁷ Hvis symbolet således er en legemliggørelse af Guds ord, synes det påfaldende, at Oehlenschläger i sine erindringer fortæller, hvordan “Guldhornene” udspringer af en “allegorisk [...] hændelse”. Dette er også i modstrid med bl.a. Vilh. Andersen, der skriver, at Guldhornene er “Symbol paa sig selv. Guldhornene betyder ‘Guldhornene’”. Denne uoverensstemmelse i brugen af terminologi kan skyldes, som Bengt Algot Sørensen påpeger, at romantikernes brug af betegnelserne symbol og allegori ofte er inkonsekvent og tilfældig, da romantikerne sjældent hængte sig i begrebernes egentlige navne. Jf. Oehlenschläger: *Oehlenschlägers Erindringer*, bd. 1, 1850, s. 188, Vilh. Andersen: *Guldhornene*, 1896, s. 83 og Bengt Algot Sørensen: ‘Blomst og Stjerne. Billedtyper og billedteorier i tysk litteratur omkring 1800’, 1997, s. 101-123.

som Oehlenschläger gerne vil give indtryk af. Dette viser sig også, hvis vi kaster endnu et blik på beretningen om de to børn. På trods af at der er tale om en illustration af symbolets overlegenhed gennem en allegori, er der faktisk en tredje trope, der også påkalder sig opmærksomhed i beretningen, nemlig metonymien. Med flere metonymier, som “dets lille Øie”, “sine Hænder” og “sine vante Toner”, lykkes det Oehlenschläger at fremstille den ene dreng mere nærværende end den anden. Og på grund af disse metonymier, der prioriterer den ene dreng frem for den anden, ved vi, hvad vi skal svare, da Oehlenschläger i slutningen af beretningen spørger os om, hvem af de to drenge, der engang vil blive et sandt menneske: det er ham, der karakteriseres gennem en række metonymier.

Med illustrationen af symbolets overlegenhed gennem en allegori, der indeholder en række metonymier, bliver det et væsentligt spørgsmål, hvorfor Oehlenschläger i sin æstetik overhovedet opererer med begreberne symbol og allegori, når – som vi har set – disse ikke er helt så entydige, som han gerne vil give indtryk af. Vigtigheden af dette spørgsmål understreges, når man husker på, at distinktionen mellem symbol og allegori også dækker over distinktionerne mellem både naiv og sentimental, og objektiv og subjektiv. Derfor bliver problematiseringen af symbol og allegori samtidig en problematisering af distinktionerne mellem naiv og sentimental, og mellem objektiv og subjektiv – og altså en problematisering af den gennemgående tankegang i Oehlenschlägers forelæsinger.

En af grundene til, at Oehlenschläger fastholder distinktionen mellem symbol og allegori, skal findes i den tidligere nævnte definition af ironi i Ewalds komiske stykker. Her lød det, at “Ironien er den objektive, naive Natursatire [...] der revser ved at lee” (s. 159). Ved at definere ironi med begreberne om objektiv og naiv, knytter ironi sig, ifølge Oehlenschläger, til symbolet og ikke, som det almindeligvis antages, til allegorien.⁸ Men også begreberne objektiv

⁸ Sammenhængen mellem ironi og allegori fremhæves allerede af Quintillian,

og naiv synes i sig selv at give et misvisende billede af ironi. For eksempel synes Oehlschlägers opfattelse af, at ironi er objektiv, at stå i dyb modsætning til Søren Kierkegaard, der i magisterafhandlingen *Om Begrebet Ironi* taler om ironi som en "Subjectivitetens anden Potens, en Subjectivitetens Subjectivitet, der svarer til en Reflexionens Reflexion".⁹ For refleksionens refleksion tyder på en selvbevidsthed hos det ironiske subjekt, der stemmer dårligt overens med Oehlschlägers bestemmelse om ironisk naivitet.

Med sin definition af ironi tager Oehlschläger således afstand fra romantisk ironi, som bl.a. Kierkegaard har defineret som en absolut uendelig negativitet.¹⁰ I stedet plæderer han for en art behersket ironi; et begreb, man også finder i Kierkegaards ironiafhandling, og som med Kierkegaards ord forudsætter, at "Væsenet er ikke noget Andet end Phænomenet, Phænomenet ikke noget Andet end Væsenet".¹¹

I sin fortale til *Nordiske Digte* forklarer Oehlschläger da også, at det i kunsten gælder om "at sammentrænge, hvad i Livet findes spredt og adskilt" (s. 48). Men for at kunne lave denne begrænsning af den ironiske udfoldelse, er Oehlschläger tvunget til at benytte distinktionerne mellem naiv og sentimental, objektiv og subjekt, symbol og allegori, som ved nærmere eftersyn viser sig som pseu-

der skriver, at til "den allegori, som betegner det modsatte af det, der siges, hører *ironien*, på latin *illusio*". Jf. Quintillian: *Institutio Oratoria*, bog 8, kap. 5, her citeret fra Quintillian: 'Om troper', in: Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth: *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, 1987, s. 79.

⁹ Kierkegaard: *Om Begrebet Ironi – med stadigt Hensyn til Socrates*, in: *Søren Kierkegaards Skjifter*, 4. udg., bd. 1, 1997, s. 282.

¹⁰ *Ibid.*, s. 299.

¹¹ *Ibid.*, s. 354. Kierkegaards opfattelse af ironi som behersket moment har de senere år været påkaldt sig stadig større opmærksomhed i receptionen af magisterafhandlingen. Senest har Eivind Tjønneland diskuteret dette i afhandlingen *Ironi som symptom – en kritisk studie av Søren Kierkegaards Om Begrebet Ironi*, hvor han bl.a. sporer opfattelsen af ironi som behersket moment til Kierkegaards danske samtid.

do-modsætninger, der i virkeligheden dækker over interne modsigelser.

At Oehlenschläger overhovedet forsøger at begrænse ironien, kan ses som et opgør med Henrich Steffens' formidling af den tyske romantiks tanker, som Oehlenschläger stiftede bekendtskab med allerede i 1802. I sine erindringer fortæller Oehlenschläger, at hvor meget han end bifaldt disse tanker, havde "den nyere Skole" det væsentlige problem, at "naar det komme til Selvvirksomhed, saa forfaldt den ofte til modsatte Yderligheder".¹² Hvad disse yderligheder består af, kan man måske få indtryk af i Steffens' forelæsninger, hvor Steffens fortæller, at det romantiske ideal er en "aldrig tilfredsstillet Attrae", der bør ses som "en Protest mod det endeliges Realitet".¹³ Og det er en sådan "aldrig tilfredsstillet Attrae", der bl.a. kommer til udtryk gennem ironi, og som Oehlenschläger i sine forelæsninger over Ewald og Schiller forsøger at distancere sig fra.

Sygelig splittethed og sund harmoni

Når man stifter bekendtskab med receptionen af Oehlenschlägers forfatterskab, får man indtryk af, at han i sine litterære værker formår at beherske den ironiske udfoldelse, som han gennem pseudo-modsætningerne i forelæsningerne forsøgte at undertrykke. Gennem store dele af receptionshistorien lyder det, at Oehlenschläger i sit udtryk er langt mere harmonisk end de dunkle tyske romantikere, der ellers tjente som forbilleder: hvordan den tyske romantik er "af mere intellektuel Art og fører Jeg-Følelsen fra Fichtes

¹² *Oehlenschlägers Erindringer*, op.cit., s. 190.

¹³ Henrich Steffens: *Indledning til filosofiske Forelæsninger*, 1996, s. 139. Steffens udsagn synes inspireret af et af Friedrich Schlegels mere berømte fragmenter: "Den romantiske digtart er endnu under tilblivelse; ja det er dens egentlige væsen, at den er evigt vordende og aldrig kan fuldendes". Jf. Friedrich Schlegel: *Athenäum*, fragment 116, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 1963-1967, s. 182.

filosofi ud i en poetisk Leg med Virkeligheden (den romantiske Ironi) og personlig Vilkaarlighed”, hvor Oehlenschläger i sit forfatterskab bygger på “en Naturromantik”, der inkluderer “Natur og Kærlighed og Ungdom, Historie og Kunst”.¹⁴ Eller som det lyder andetsteds: “Modsætningen mellem sygelig splittethed og sund harmoni forklarer i mangt og meget forskellen mellem den tyske romantik og den oehlenschlägerske”.¹⁵ At det således lykkedes Oehlenschläger at forbigå den tyske romantiks “værste Forvildelser”, skyldes udelukkende hans “Digterpersonligheds Kjærnesundhed og Frejdighed”.¹⁶

Denne opfattelse af Oehlenschläger er en del af den konstruktion, som Johan Fjord Jensen ganske betegnende har karakteriseret som guldalderkonstruktionen. Betegnelsen henviser til et idealiseret billede af romantikken, der opstod i kølvandet på et nationalt dannelsesprojekt sidst i 1800-tallet, hvor den udbredte tro på “fremskridtet, kulturarven og de nationale værdier er helt i bund”.¹⁷ Og i denne ideologiske kamp var Oehlenschläger våbenet.

Hvis Oehlenschläger var våbenet i guldalderkonstruktionens

¹⁴ Vilhelm Andersen: *Den danske Litteratur i det Nittende Aarhundredes Første Halvdel*, in: *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, 1924, s. 9 og 34.

¹⁵ Gustav Albeck: ‘Romantik’, in: *Dansk litteratur Historie*, bd. 2/1965, s. 67.

¹⁶ Peter Hansen: *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, bd. 2, 1886, s. 287f.

¹⁷ Peter Stein Larsen: ‘Idyl og dæmoni i ‘Digte 1803’’, in: Jan Rosiek (m.fl.): *Som Runer paa Blad*, 1996, s. 120. Se også Johan Fjord Jensen: *Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud*, bd. 3, 1981, særligt s. 10-15 og s. 19-25. Hvor Stein Larsen tillægger Vilh. Andersen denne opfattelse af Oehlenschläger, finder Fjord Jensen dens første udtryk få år tidligere i Peter Hansens illustrerede litteraturhistorie. Begge synes dog enige om holdbarheden og dominansen af denne forskningstradition, der udover de citerede udlægninger også ses hos Hans Brix, F.J. Billeskov-Jansen og Aage Henriksen, samt til dels i den nyere *Litteraturhistorier*. Se fx Brix: *Danmarks Digtere*, 1944, s. 157ff, Billeskov-Jansen: *Danmarks Digtekunst*, bd. 3, 1964, s. 23f, Henriksen (red.): *Ideologihistorie 1: Organismetænkningen i dansk litteratur 1770-1870*, 1975, s. 67f, og Jette Lundbo Levy, Klaus P. Mortensen og Erik A. Nielsen: *Litteraturhistorier*, 1994, s. 108ff.

ideologiske kamp, synes ammunitionen at være hans tidlige romantiske digtning, som den især kommer til udtryk i debutsamlingen, *Digte 1803*. Herfra fremhæves ofte samlingens afsluttende *Sanct Hansaften-Spil*, som værende “ikke blot et Program for det ny, men tillige den skønneste Virkeliggørelse deraf”.¹⁸ Det pointeres også, at *Sanct Hansaften-Spils* “dagklare og lyse Sommerstemning [...] udelukkede den tyske Forkærlighed for Maaneskinnet”.¹⁹

Men kaster man et blik på receptionen af *Sanct Hansaften-Spil* fra før denne guldalderkonstruktion slog igennem, fremstår et mere nuanceret billede af Oehlenschlägers digtning. Fx i Carsten Hauchs æstetik fra 1869, hvor Hauch på bedste komparative vis anfører Goethes *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* som *Sanct Hansaften-Spils* direkte forgænger. Hauch fremhæver her Goethes evne for dybere karaktertegning end Oehlenschläger, hvor personerne “kun bruges som Masker, bag hvilke Digteren [Oehlenschläger] selv er let at gjenkjende; Ironien er desuden hos Goethe finere og vidner om en mere øvet Mester”.²⁰

At Goethe i brugen af ironi er finere og mere øvet end Oehlenschläger, ser Hauch udtrykt i *Sanct Hansaften-Spils* bevidste og iøjnefaldende brug af modsætninger. Først påpeger Hauch generelt, at i *Sanct Hansaften-Spil* “fremkalder den ene Modsætning bestandig den anden, den positive Pol følges bestandig af den negative”.²¹ Dernæst fokuserer han på stykkets to prologer, hvor der “anslaes de Strænge, hvorigjennem de ironiske Stemninger i Digtet finde deres Udtryk”.²² Disse ironiske stemninger viser sig i diskrepansen mel-

¹⁸ Ida Falbe-Hansen: *Oehlenschlägers Nordiske Digtning og andre Afhandlinger*, 1921, s. 147.

¹⁹ H. Topsøe-Jensen: ‘Indledning’, in: Oehlenschläger: *Poetiske Skrifter*, bd. 1, 1926, s. xxxiii.

²⁰ Carsten Hauch: *Afhandlinger og Æsthetiske Betragtninger*, bd. 2, 1869, ps 84.

²¹ *Ibid.*, s. 89.

²² *Ibid.*, s. 91.

lem *Sanct Hansaften-Spils* to prologer, og således mellem det “Reale og Ideale, mellem Romantikerne og Oplysningsmændene, mellem den ny og den gamle Skole”.²³ Men trods denne dobbelthed har Hauch ingen problemer med at fastslå, hvor Oehlenschläger selv “træder umiddelbar frem gennem sine Figurer og gør dem til Tale-rør for sine egne Meninger”.²⁴ Også selv om *Sanct Hansaften-Spil* “kun indirecte igjennem Ironiens Medium henpeger til [...] Digte-rens Mening”.²⁵

Med Carsten Hauchs læsning bliver det muligt at åbne for en diskussion om Oehlenschlägers brug af ironi i *Sanct Hansaften-Spil*. Men Hauchs læsning giver også anledning til et væsentligt spørgsmål, nemlig hvorvidt det i *Sanct Hansaften-Spil* vitterligt lykkes for Oehlenschläger at begrænse den ironiske udfoldelse. Svaret på dette spørgsmål forudsætter en læsning af *Sanct Hansaften-Spil*, hvor der i særlig grad fokuseres på ironien. Med en sådan læsning skulle det gerne blive muligt at afgøre, hvordan Oehlenschläger i sin digteriske praksis forholder sig til ironi: om han, som i forelæsningerne over Ewald og Schiller, forsøger at begrænse den eller ej. En læsning, der passende kunne tage udgangspunkt i Carsten Hauchs nedslag i den åbenlyse oehlenschlägerske ironi: *Sanct Hansaften-Spils* dobbelte prolog.

Den forstyrrede illusion

Sanct Hansaften-Spil åbnes af en gammel vandringsmand, der som

²³ Ibid, s. 92. At Hauch ikke er den eneste før guldalderkonstruktionen, der påpeger ironiske strategier hos Oehlenschläger, ses fx i Chr. Molbechs æstetik fra 1832. Molbech taler her først om Goethe som en “blid Ironiker” og anfører dernæst, at “Øhlenschläger blev tildeels for den danske Poesie, hvad Goethe blev for den tydske”, og gør således Oehlenschläger til dansk eksponent for denne blide ironi. Jf. Chr. Molbeck: *Forelæsninger over den nyere danske Poesie*, bd. 2, 1832, s. 175ff.

²⁴ Ibid., s. 105.

²⁵ Ibid., s. 90.

stykkets første prologus træder op på en gravhøj og byder velkommen. Vandringsmanden fortæller, at han af digteren er blevet bedt om “at træde frem og tale” for at “mildne Eders Hierter” til dette “lette Spil/Som flygtig Phantasie har sammenføiet”²⁶. Prologus forklarer videre, hvordan spillets scene på Dyrehavsbakken er ét med naturen: “Den muntre Teltcirke stolt omringet/Af Vaarens høie, lysegrønne Telte” (s. 221). Det harmoniske billede, der tegnes, hvor “Naturen taler varmere end jeg”, fortsættes i den gamle vandringsmands efterfølgende morgensang. Her kontrasteres nutid med fortid, og menneskets forgængelighed med naturens evighed, for at ende samlet i naturens hjerte “Med sin Harmonie,/Med sin søde Sympathie!” (s. 223). Også menneskets forgængelighed portrætteres i vandringsmandens morgensang, bl.a. i billedet af urnen i gravhøjen med dens “Arme Menneskestøv!/Visne Løv!/I den kolde Urne maa du hvile der” (s. 223). Over for menneskets forgængelighed står morgensangens påkaldelse af naturens evighed ved hjælp af apostrofen i invokationerne af “Flora! evigunge Møe” og “O du evig Natur”, hvor der trækkes på næsten stereotype romantiske forestillinger om panteisme og apoteose (s. 223).

Efter morgensangen træder den gamle vandringsmand ned fra gravhøjen og afløses straks efter af Harlekin, der på vej op ad gravhøjen snubler. Men den gamle vandringsmands forsøg på at forene det historiske med nutiden er for Harlekin ligegyldig. For ham er gravhøjen udelukkende en forhindring, der burde fjernes: “De Gravhøie skulde Fanden flytte!/ De staae her og gjør ikke den mindste Nytte” (s. 224). Harlekin får dog hurtig forklaret sin tilstedeværelse i stykket: “Jeg er den *rigtige Prologus*, jeg!”, fortæller han, da forfatteren udtrykkeligt har bedt ham om at stå frem som spillets prologus. Men inden Harlekin for alvor kan sætte spillet i gang, ser han sig nødsaget til at lægge afstand til spillets første prologus: den

²⁶ Adam Oehlenschläger: *Sanct Hansaften-Spil*, op.cit., s. 222. Videre henvisninger markeres med sidetal i teksten.

gamle vandringsmand:

Hans Snak skal I ikke bryde jer om.
Den gamle Nar gaaer i Barndom.
Han førte vel en lang Conferents
Om Composition og høi Tendents. (s. 224)

Ved Harlekins trylleslag forvandles skuepladsen nu fra en gravhøj til et borgerligt hjem i byen. Og da vi således, ifølge Harlekin, endnu ikke har iagttaget “Stykkets *Eenhed*”, får han travlt med at “vige for Personen/For ei at forstyrre Illusionen”, da en mand træder ind i det værelse, hvortil scenen netop er skiftet (s. 225). Men Harlekins ønske om at forsvinde, inden illusionen forstyrres, viser sig at være forgæves: for illusionen i *Sanct Hansaften-Spil* er allerede forstyrret.

At stykkets illusion forstyrres eller brydes, ses i første omgang ved, at Harlekin i sin prolog synes mere interesseret i et opgør med den gamle vandringsmand end i at udfylde den rolle, der traditionelt tillægges en prologus: at byde velkommen og sætte spillet i gang. Mere tydeligt får Harlekins forsøg på at bevare illusionen intakt – ved at “vige for Personen/For ei at forstyrre Illusionen” – den stik modsatte effekt, da han dermed understreger, at der er tale om en illusion.²⁷

Trods et nært slægtsskab mellem ironi og illusionsbrud, synes det ikke muligt at henføre de påviste brud i *Sanct Hansaften-Spils* dobbelte prolog til et udtryk for ironi. Det skyldes, at ironi – som anført af Friederich Schlegel – er “en permanent parabasis”, der

²⁷ Selv om Harlekin også fremstår som den klodsede tjenerskikkelse, som man kender ham fra den italienske *commedia dell'arte*, trækkes der også på karakteristika, der synes at stamme fra buffoen, der i *commedia dell'arte* er den person, der bryder illusionen. Buffoen er ifølge Friedrich Schlegel tæt knyttet til ironi og betegner således det ironiske værks form som “den teatraliske stil hos en almindelig god italiensk buffo”. Jf. *Luceum*, fragment 42, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, bd. 2, s. 152.

således viser sig ved konstant at forstyrre illusionen.²⁸ I stedet er det muligt at se de påviste illusionsbrud som et udtryk for en form for paradoksalitet, der synes at karakterisere hele *Sanct Hansaften-Spils* dobbelte prolog. En paradoksalitet, der accentueres, jo nærmere man undersøger de to prologers tilsyneladende modsætning. Allerede Carsten Hauch antyder denne paradoksalitet, når han understreger, hvordan “den positive Pol følges bestandig af den negative”.²⁹ Således mødes ethvert af den gamle vandringsmands udsagn af Harlekins modsigelse, hvorfor hele den dobbelte prolog fremstår som selvmodsigende og paradokal, men ej som retorisk ironi.

Polemisk ironi

I sin bestemmelse af en dobbelthed i *Sanct Hansaften-Spil*, talte Carsten Hauch om forskellen mellem det “Reale og Ideale, mellem Romantikerne og Oplysningsmændene, mellem den ny og den gamle Skole”.³⁰ Han lagde endvidere ikke skjul på, at Oehlenschläger selv flere gange træder frem i sine figurer, og “gjør dem til Talerør for sine egne Meninger”, hvorfor det blev muligt for Hauch at tolke *Sanct Hansaften-Spil* som den nye romantiske skoles

²⁸ Jf. Friedrich Schlegel: *Zur Philosophie*, Fragment 668, in: op.cit., bd. 18, s. 85.

²⁹ Carsten Hauch, op.cit., s. 89. Samme form for paradoksalitet kan iagttages i Sangvinitas’ prolog i *Aladdin*, hvor “Nordens mørke Møe” forsøges forenet med “Østens Ild”. Jf. Oehlenschläger: *Poetiske Skrifter*, op. cit., bd. 2, s. 65f. Nykritikeren Cleanth Brooks har i flere omgange beskæftet sig med forholdet mellem ironi og paradokset, bl.a. i hovedværet *The Well-Wrought Urn* og essayet ‘Irony as a Principle of Structure’. Flere kriterer har dog kommenteret, at Brooks’ termer i virkeligheden er dækker over strukturelle forsoningsfigurer samt at hans opfattelse af ironi ligger langt fra traditionelle opfattelser af ironi. Se Jonathan Culler: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, New York 1982, s. 202f og Paul Bové: ‘Cleanth Brooks and Modern Irony. A Kierkegaardian Critique’, in: *boundary 2*, vol. 4, no. 3, Durham, 1976.

³⁰ Carsten Hauch, op.cit., s. 92.

opgør med et oplysningsideal.³¹

Oehlenschlägers opgør med oplysningstidens poetik træder tydeligt frem flere steder i *Sanct Hansaften-Spil*. Vel ankommet til dyrehaven møder man i bl.a. marionetspillet og hos digterpapegøjen Poppe et kunstideal, hvis ypperst formål er at “gavne medens vi fornøie”, da dette “er Kunstens Hovedsag” (s. 242). I dette kunstideal afvises samtidig fantasien som indgangsvinkel til poesien, thi “Hvad Dievlen rager Phantasien/Den mindste Smule Poesien?” (s. 263).

Ser man marionetspillet og digterpapegøjen Poppe i relation til resten af *Sanct Hansaften-Spil*, bliver det klart, at disse hovedsageligt inddrages for kontrasteringens skyld. Især når man sætter disse tanker om kunstens nytte i forhold til det allestedsnærværende sværmeri og den afsluttende kærlighedsscene i natten mellem stykkets to elskende: Ludvig og Maria. For hverken i dyrehavens sværmeri eller i nattens kærlighedsscene er det muligt at tale om nogen form for moral, selv om der både i marionetspillet og hos Poppes fordres moral af den sande kunst: “Hvi skriver *nu* en sand Poet”, spørges der, og svaret falder prompte: “For vor Moral at understøtte” (s. 263).

Oehlenschlägers polemiske sigte med at inddrage en kunstform, hvis hovedformål er “at gjøre *Nytte*”, kan iagttages gennem hele *Sanct Hansaften-Spil*. At en sådan polemik kan være af ironisk karakter, understreges af Friedrich Schlegel, der i et af *Lyceum*-fragmenterne skriver, at der bl.a. gives en “ironi, der sparsomt anvendt, giver en fortræffelig virkning, særligt i det polemiske”.³² Godt nok fremhæver Schlegel den sokratiske, romantiske ironi, da den polemiske ironi mod den sokratiske kun er, “hvad den mest fremragende kunsttales pragt er mod en gammel tragedie i høj stil”.³³ Men ik-

³¹ Ibid., s. 105.

³² *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, op.cit., bd. 2, s. 152.

³³ Ibid., s. 152.

ke desto mindre åbnes der med Schlegel for muligheden af en polemisk ironi.

Begrebet om polemisk ironi synes i først omgang velegnet til en beskrivelse af marionetspillet og Poppes digtning i *Sanct Hansaften-Spil*. Men før en sådan ironi lader sig identificere, er det nødvendigt at bestemme, hvordan det polemiske kommer til syne. Og allerede her støder man på det første på problem: den polemiske ironi forudsætter, at man kan identificere en form for intentionel instans i teksten, der forholder sig ironisk til noget og ikke-ironisk til noget andet. Med en sådan intentionel instans forudsættes det endvidere, at den polemiske ironi til enhver tid lader sig forstå: at den intentionelle instans – i beskrivelsen af marionetspillet og Poppes digtning – blot siger det modsatte af, hvad der menes. At dette ikke er tilfældet, illustreres i *Sanct Hansaften-Spil* ved, at der ikke er noget tekstligt grundlag for, at beskrivelsen af marionetspillet og Poppes digtning skulle betegne stykkets 'virkelige' mening med modsat fortegn, det vil sige præcis det modsatte af, hvad Oehlenschläger selv mente. Problemet med en sådan intentionel instans i læsningen af ironi er derfor ganske enkelt: man kan aldrig føle sig sikker på, hvad ironien retter sig imod, og hvor den stopper. På trods af at beskrivelsen af marionetspillet og Poppe i *Sanct Hansaften-Spil* differentierer sig fra det øvrige stykke, synes det derfor letsindigt at tolke dette som et udtryk for det modsatte af den 'virkelige' mening.

At Friedrich Schlegel selv er bevidst om det problematiske ved den polemiske ironi, er tydeligvis tilfældet, når han på bekostning heraf fremhæver den sokratiske, romantiske ironi. Og i senere fragmenter forsvinder denne skelnen mellem polemisk og sokratiske ironi helt, hvorved den sokratiske, romantiske står til troende som den eneste mulige form for ironi.³⁴ Når Schlegel også tager afstand

³⁴ Se fx *Lyceum*-fragmenterne 48 og 108, *Athenäum*-fragmenterne 116 og 216, *Über die Unverständlichkeit*, in: Schlegel, op.cit., bd. 2, og det førnævnte *Zur Philosophie*-fragment 668, in: Schlegel, op.cit., bd. 18.

til den polemiske ironi, kunne det skyldes denne ironis begrænsninger: at den forudsætter afkodningen af en intentionel instans, som ikke findes i den uendelige sokratiske, romantiske ironi.³⁵

At karakterisere *Sanct Hansaften-Spil* inden for rammerne af en polemisk ironi synes således ikke heldigt, da den polemiske ironi, som vi har set, implicit forudsætter en intentionel instans og dermed en begrænsning af den ironiske udfoldelse.³⁶ Schlegels polemiske ironi bekræfter vanskelighederne ved at beskæftige sig med ironi: at læsninger og definitioner af ironi ofte siger mere om den valgte tilgang eller definition, end den gør om ironi. At det polemiske ikke uden videre kan oversættes til et begreb om ironi, øger således indsigten i ironiens komplekse natur, og illustrerer endvidere, hvor kompliceret læsningen af ironi er. Men trods flere teoretiske barrierer er det alligevel gennem Schlegels polemiske ironi muligt at få et indblik i nogle af de strategier, der ligger til grund for *Sanct Hansaften-Spil*. Selv om vi i det foregående har set, at hverken paradokset eller den polemiske ironi fortjener at blive kaldt ironi i tropologisk forstand, er det dog stadig muligt at karakterisere *Sanct Hansaften-Spil* inden for rammerne af både paradoks og polemik, også selv om det ikke er muligt at fastsætte det nøjagtige omfang af dette.

På baggrund af bestemmelsen af paradoks og polemik i *Sanct Hansaften-Spil* vil jeg i det følgende forsøge en læsning af stykkets afslutning for her at kunne afgøre eventuelle ironiske strategier.

Den romantiske nat

Afslutningen af *Sanct Hansaften-Spil* udspiller sig i natten, efter at folk har forladt dyrehaven. Tilbage er stykkets to unge elskende: Ludvig og Maria. Her i natten "Tolker hele Naturen Kierligheds

³⁵ Se Kierkegaard: *Om Begrebet Ironi*, op.cit., s. 337ff.

³⁶ "Man kan ikke være en lille smule ironisk", som Paul de Man påpeger i et interview. Jf. Robert Moynihan: 'Interview with Paul de Man', 1984., s. 579.

Navn”, hvorved naturen, der omgiver de to elskende, antropomorfiseres, og med deres nyvundne stemmer fortæller om Ludvig og Marias enestående kærlighed. I denne antropomorfiserede verden bliver træerne og fuglene ét med de unge elskende, og slutscenerne fremstår derfor som den ypperste panteisme.

At naturen gives menneskelige kvaliteter, medfører en signifikant betydningsforskydning i skildringen af naturen. Fra at have været en smuk og idyllisk baggrund for dyrehavens menneskemylder træder naturen helt i forgrunden med et reflekteret syn både på sig selv og de elskende. Antropomorfismens dominerende udtryk i afslutningen umuliggør naturens mulighed for at vende tilbage til sin tidligere tilstand: har man først givet naturen bevidsthed og stemme, kan man ikke uden videre tage det fra den igen og vende tilbage til den tidligere umedierede tilstand. Og det er denne indsigt, som *Sanct Hansaften-Spil* tager konsekvensen af ved at lade stykkets afslutning udspille sig i den antropomorfiserede natur.

Antropomorfismens altdominerende karakter indebærer endvidere en fastfrysning af meningen i en enkelt betydninghelhed: den panteistiske alnatur. Med fastfrysningen gøres andre retoriske karakteristika overflødige, hvorfor det hele bliver et spørgsmål om Ludvig og Marias forening i naturen.³⁷ Fastfrysningen er dog ikke ensbetydende med, at der ikke forekommer andre retoriske troper. Snarere tværtimod: antropomorfismens altdominerende karakter forsøger at dække over brugen af anden retorik. Dette ses allerede i *Sanct Hansaften-Spils* første antropomorfisering af det gamle egetræ. Her bliver det klart, at vejen til at gøre egetræet menneskeligt ikke blot består af en antropomorfisering, men af en mere kompleks retorisk struktur.

Denne komplekse struktur viser sig allerede i den gamle egs på-

³⁷ Denne forståelse af antropomorfismen er delvist inspireret af Paul de Mans ‘Anthropomorphism and Trope in the Lyric’, in: *The Rhetoric of Romanticism*, 1984, s. 240-243.

faldende brug af metonymier i dens relativt korte beskrivelse af sig selv: “mit Bryst”, “min fod” og “Min stolte Top” (s. 283). Disse metonymier bekræfter i første omgang, at antropomorfismens dominans ikke udelukker andre troper. Dernæst viser de, at den menneskeliggørelse, som sker ved brug af antropomorfismen, i stor udstrækning støtter sig til disse metonymier for at intensivere det indtryk af nærvær der postuleres i slutscenen.

Den her blot antydede proces, hvor en teksts bogstavelige udsagn bliver *dekonstrueret* af dens tropologiske, kalder Paul de Man for tropernes allegori. En sådan allegori synes i nogen grad identiske med den form for allegori, Kierkegaard omtaler i forbindelse med ironi, hvorom det lyder, at ”[d]en ideale Stræben har atter intet Ideal; thi ethvert Ideal er i samme Øieblik dog blot en Allegori, der skjuler et høiere Ideal i sig, og saaledes i det Uendelige”.³⁸ Således bliver det et centralt spørgsmål om en sådan tropernes allegori uden videre kan karakteriseres som et udtryk for ironi. Og for at besvare dette spørgsmål, vil jeg bevæge mig ud i artiklens sidste afstikker: en diskussion af ironi, som den opfattes af dekonstruktionens Paul de Man, og gennem en læsning illustrere, hvordan de Man forsøger at revidere Kierkegaard.

Den dekonstruktive ironi

Det er i artiklen ‘The Concept of Irony’ fra 1977, at Paul de Man definerer ironi som den permanente parabasis af tropernes allegori.³⁹ Titlens tydelige allusion til Kierkegaard understreges allerede i

³⁸ Kierkegaard: *Om Begrebet Ironi*, op.cit., s. 338f.

³⁹ Paul de Man har i flere omgange beskæftiget sig med ironi. Mest kendt er nok afsnittet om ironi i ‘The Rhetoric of Temporality’, hvor de Man præsenterer en opfattelse af ironi, som han ligger afstand til få år senere. I et brev skriver han, at læsning er et langt mere dækkende begreb end ironi, da “ironi overhovedet ikke er tematiseret i *BI [Blindness & Insight]*, ikke engang i afsnittet om ironi i ‘Rhetoric of Temporality’”. Brevet, der er til Wlad Godzich fra d. 30. august 1982, er trykt i sin helhed i Lindsay Waters’ forord ‘Paul de Man: Life

de første linier, hvor de Man slår fast, at Kierkegaard har skrevet "den bedste bog om ironi der findes".⁴⁰ Men herefter glider Kierkegaard i baggrunden, fordi fokus lægges på Friedrich Schlegel, da enhver diskussion af ironi "må inddrage den tyske tradition" (s. 167). At de Man i sin fremstilling af Kierkegaard ligefrem skulle være 'unfair' mod Kierkegaard, som bl.a. Christopher Norris påstår, er måske snarere en 'unfair' fremstilling af de Man. Selv om Christopher Norris taler om de Mans bevidste ignorering af Kierkegaard og anklager ham for "at gå en omvej i forsøget på at bestride, undergrave eller fejllæse betydningen af Kierkegaards værk", synes Kierkegaards betydning at være til stede igennem hele 'The Concept of Irony'. Endda i en sådan grad at det er muligt at påstå, at de Mans artikel først og fremmest skriver sig op imod Kierkegaards ironiafhandling.⁴¹

I sin læsning af Friedrich Schlegels roman *Lucinde* beretter Kierkegaard om "*de mange Forkeertheder*, der have indsneget sig" i romanen. Disse urigtigheder, fortsætter Kierkegaard, er skyld i, at kærligheden i Schlegels roman fremstår tam, dorsk og slæbende: "kort sagt, saa uerotisk som mulig".⁴² I de Mans fremstilling af *Lucinde* nævnes Kierkegaards læsning kun ganske kort. De Man nævner, at Kierkegaard, ud over at gentage Hegels kritik af romanen, er så irri-

and Works', in: Paul de Man: *Critical Writings, 1953-1978*, 1989, s. lxxiii. Essayet 'The Rhetoric of Temporality' er optrykt i Paul de Man: *Blindness and Insight*, 1983, s. 187-228.

⁴⁰ Paul de Man: 'The Concept of Irony', in: *Aesthetic Ideology*, 1996, s. 163. Videre henvisninger markeres med sidetal i teksten.

⁴¹ Christopher Norris: 'De Man Unfair to Kierkegaard? An Allegory of (Non)-Reading', in: Luc Hermans, Kris Humbeek og Geert Lernout: *(Dis)continuities: Essays on Paul de Man*, 1989, s. 226. Andre af de Mans kommentatorer finder det dog ikke interessant om de Man er retfærdig over for Kierkegaard eller ej. Fx Ole Egebergs 'Lyttende som var der mening. Om ironi', in: Ole Egeberg (red.): *Experimenter*, 1993, s. 117f og Jørn Erslev Andersens 'Dekonstruktion og tekstanalyse?', in: *Arbejdsrapporter*, nr. 4, 1995, s. 16.

⁴² *Om Begrebet Ironi*, op.cit., s. 321.

teret på Schlegel, at han opfinder “en hel historieteori for at retfærdiggøre det synspunkt, at man burde rydde Friedrich Schlegel af vejen” (s. 168).

Med udgangspunkt i Kierkegaards bestemmelse af *Lucinde* som “saa uerotisk som mulig”, vil jeg i det følgende illustrere, hvordan det bliver muligt at se de Mans læsning af romanen som et forsøg på en revidering af Kierkegaards. I sin læsning af *Lucinde* koncentrerer de Man sig nemlig om, hvad der ifølge Kierkegaard slet ikke er at finde i romanen: det erotiske. Som eksempel fremhæver han en filosofisk diskussion midt i romanen. Men “hvad der beskrives er ikke på nogen måde et filosofisk argument, men [...] en refleksion over de meget fysiske spørgsmål, som et samleje implicerer”, skriver de Man (s. 168). Eksemplet, der tjener som udgangspunkt for resten af studiet af Schlegel, skal ifølge de Man ikke forstås på den måde, at der eksisterer én kode til beskrivelsen af den filosofiske diskussion, og én kode, der beskriver de seksuelle udfoldelser:

De to koder er radikalt uforenelige med hinanden. De afbryder, de forstyrrer hinanden på en så fundamental måde, at denne splittelse repræsenterer en trussel mod alle de forestillinger, vi har om, hvad en tekst er. (s. 169)

Den immanente trussel mod vores gængse opfattelse af litteratur, som passagen i *Lucinde* tilbyder, ser de Man som grunden til, at alverdens kommentatorer har forsøgt at ‘uskadeliggøre’ Schlegel. Dette gælder også de Mans egen opfattelse af ironi, som den kom til udtryk i ‘The Rhetoric of Temporality’, hvorfor læsningen af Schlegel “har karakter af en *selvkritik*” (s. 170).

Ud over de Mans tydelige opgør med Kierkegaard i spørgsmålet om det erotiske er det muligt at iagttage en mere implicit brug af Kierkegaard i de Mans tekst. Uden nogen tilsyneladende forklaring anser de Man det for en selvfølge at inddrage Fichtes jeg-begreb i en forståelse af Schlegels ironi. For, som han skriver, “hvis man

ønsker at gå ind i Schlegel er det nødvendigt med en vis kontakt til Fichte” (s. 172). De Man ser Fichte som en forudsætning for forståelsen af Schlegel, og det skyldes uden tvivl Kierkegaard, der i *Om Begrebet Ironi* entydigt knytter Schlegels begreb om uendelighed til Fichtes jeg-begreb: “Dette fichtiske Princip, at Subjectiviteten, at Jeget har *constitutiv Gyldighed*, er den ene Almægtige, greb *Schlegel* og *Tieck*, og ud heraf opererede de i Verden”, skriver Kierkegaard.⁴³ Men hvor Kierkegaard kritiserer Schlegel for at have forvekslet “den metaphysiske Virkelighed med den historiske”, anser de Man Schlegels udlægning af Fichtes system for misundelsesværdig. Og forskellen de Man og Kierkegaard imellem skal findes i Kierkegaards tidligere omtalte insisteren på, at historien tilbyder sig som en gave, som det er en opgave at føre videre.

Hver især giver Kierkegaard og de Man sig i kast med en længere tolkning af det Fichtes jeg-begreb, hvor jeget er en logisk kategori, der er “sproglig essentiel og iboende” (s. 172). Kierkegaard benytter sin tolkning til endnu engang at kritisere den romantiske ironi for dens manglende historiske bevidsthed, mens de Man i *sin* tolkning når frem til, at Fichtes system, udover at være et system om jeget, også indbefatter “tropernes epistemologi”, da systemet “er struktureret som metaforer” (s. 174). Når systemet således viser “det tropologiske system i dets mest systematiske og generelle form” (s. 176), er det som en kompleks og negativ fortælling: at jeget ikke kan erkende sin egen eksistens, hvorfor enhver dom, jeget udsiger over sig selv, grundlæggende er ustabil:

Der er en stor del negativitet, endda en mængde negativitet involveret i dette, men systemets fundamentale forståelighed sættes der ikke spørgsmålstegn ved, da det altid kan reduceres til et system af troper, der er beskrevet som sådan og har en iboende sammenhæng (s. 176).

⁴³ *Om Begrebet Ironi*, op. cit., s. 311.

Med påvisning af at Fichtes system er et narrativt, tropologisk system, vender de Man endnu engang blikket mod Schlegel og læsningen af et af *Lyceum*-fragmenterne, da vi her får “et bemærkelsesværdigt koncist resumé af Fichtes system, hvor jegets negativitet betones” (s. 177). Med jeget som negativ kategori fremkommer der en vis stemning, der karakteriserer det indre i ironisk digtning. Og digtningens ydre er den italienske buffo.

Hvad der hos Schlegel ligger i et begreb som buffo, er, ifølge de Man, “overbevisende blevet identificeret i forskningen” (s. 178). Buffoen er, i den italienske ‘*commedia dell’arte*’, bruddet på fortællingens illusion: komikeren, der falder ud af sin rolle. Et andet ord for buffo er parabasis: et ord de Man også finder hos Schlegel. Og et tredje ord, der ifølge de Man ligeledes indfanger buffoens proces, er anakoluti. Hvor buffoen er et brud på den narrative illusion, er parabasis en afbrydelse, der sker gennem et skift i retorik, og anakolutien er en pludselig afbrydelse i sætningens syntaks, et brud på de forventede syntaktiske mønstre. Fælles for alle tre er en vis form for brud på det narrative forløb: “Så buffo er en parabasis eller en anakoluti, en afbrydelse af den narrative linearitet, af den detaljerede arabesk eller af den linie, som Fichte grundlagde” (s. 178). Men Schlegel går et skridt videre. Ironi er for ham ikke blot buffo eller parabasis, men den permanente parabasis, forklarer de Man og nævner, at flere af Schlegels kommentatorer har anset denne definition for værende aldeles paradoksal. Men det paradoksale er netop pointen i en sådan definition, forsikrer de Man, da “ironi findes overalt, overalt hvor narrativiteten kan opløses” (s. 179). Endnu engang inddrages Schlegels *Lucinde* som bevis, da de seksuelle aktiviteter overalt korresponderer med den filosofiske diskussion, hvorfor der er tale om en permanent ‘falden ud af’ den lineære historie. Denne lineære historie blev, med læsningen af Fichte, sat til at være det tropologiske system, hvormed en fuldendelse af Schlegels definition af ironi som den permanente parabasis må blive “den permanente parabasis af tropernes allegori”, skriver de Man (s.

179). En sådan opfattelse af ironi kan bl.a. aflæses “i spillet mellem de forskellige læsninger, den ironiske splittelse åbenbarer”, forklarer de Man i et senere interview.⁴⁴ Derfor kan divergerende opfattelser af en tekst betyde, at der er ironi involveret: således kan diskussion om, hvorvidt de Man yder Kierkegaard retfærdighed måske give et indblik i de Mans brug af ironi.

Der er sandsynligvis også en smule ironi involveret, når de Man bemærker, at man “ikke bliver meget klogere” af hans definition af ironi (s. 164). For definitionen fortæller trods alt, at ironien er som den italienske buffo: at den falder ud af rollen og bryder fortællingens forløb. Definitionen fortæller videre, at bruddet på lineariteten foregår tropologisk, hvorfor buffoen erstattes af de retoriske termer for den samme proces: parabasis og. Ironien er derfor i de Mans version “ikke længere en trope, men nedbrydningen af den dekonstruktive allegori, af al tropologisk kognition, med andre ord den systematiske nedbrydning af forståelse”.⁴⁵ Således understreger de Man det ironiske i sit eget projekt: at han tilbyder en ‘forståelig’ definition, der påviser en nedbrydning af enhver forståelse.

Ifølge de Man er det altså ikke muligt at karakterisere tropernes

⁴⁴ Robert Moynihan: ‘Interview with Paul de Man’, op.cit., s. 582.

⁴⁵ Paul de Man: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, 1979, s. 301. At de Man i sin ironi-definition går et skridt videre, end hvad der ellers omtales som dekonstruktionens tropologiske allegori, kan bl.a. ses i forhold til J. Hillis Millers ‘the linguistic moment’, der “er en form for parabasis, et brud på illusionen om, at sproget er et transparent medium af betydning”. Denne opfattelse indebærer, at det er en allegori indstiftet af troper, der nedbryder illusionen, mens de Mans opfattelse af ironi er det permanente brud på den allegoriske betydning, som ‘the linguistic moment’ indstifter. J. Hillis Miller: *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, 1985, s. xiv. At Hillis Miller dog er enig med de Man i, at ironi ej kan kontrolleres, fremgår af bogen *Fiction and Repetition*, hvor det lyder, at “ironi er sprogets fremtrædelsesform, der ikke kan styres [...] Den styrer den, der forsøger at styre eller kontrollere den”. J. Hillis Miller: *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Basil Blackwell, Oxford 1982, s. 106.

allegori som ironi, da tropernes allegori er et generelt tekstligt vilkår, hvorfor ironi må være nedbrydningen af denne allegori, en slags *dekonstruktionens dekonstruktion*. Samtidig peger definitionen på det inkonsekvente i Kierkegaards ironiopfattelse, da Kierkegaard, i de Mans optik, ganske enkelt misforstår, hvad ironi overhovedet er.

Ikke overraskende er det dermed ikke muligt at karakterisere *Sanct Hansaften-Spils* slutscener som et udtryk for ironi. Her så vi tidligere antydningssvis en repræsentation af tropernes allegori, men intet tydede på en videre nedbrydning af denne. I sin opfattelse af ironi kræver de Man en fuldstændig nedbrydelse af al forståelse. Spørgsmålet er dog, hvorvidt han har ret i denne definition.

Det er altid svært at argumentere mod Paul de Man, da han gennem sine ofte kryptiske omveje og argumenter tit foregriber en eventuel kritik, inden den verbaliseres. Selvfølgelig kan man altid bare sige, at man ikke tror på de Mans argumentation, og dermed undgå yderligere diskussion. En sådan afvisning synes dog alt for letkøbt, når man tager de Mans kolossale betydning for litteraturkritikken i betragtning. Derfor vil jeg i det følge forsøge at diskutere nogle af problemerne i de Mans ironi-definition, og illustrere, hvorfor den relevans synes begrænset i en studie af romantisk ironi.

Første problem i de Mans opfattelse af ironi, og som jeg tidligere kort har berørt, er af epistemologisk karakter. Hvordan kan man overhovedet fremføre en forståelig definition, når man som grundlæggende tekstligt vilkår ser enhver tekst som underlagt tropernes allegori, hvorved ethvert semantisk udsagn altid allerede undermineres af et tropologisk?

Dernæst synes det også problematisk, at udgangspunktet for de Mans definition af ironi, tropernes allegori, først lader sig identificere gennem en særdeles omhyggelig nærlæsning, hvor der udelukkende fokuseres på tropologi. Er tropernes allegori virkelig så undergravende for en teksts semantiske udsagn, som de Man ynder at fremstille det, når identificeringen af denne kræver en uhyre trænet og fokuseret læser? Og er sandheden ikke, at selv om tropernes

allegori *dekonstruerer* ethvert semantisk udsagn, vil man alligevel som læser fæstne sig ved dette semantiske niveau, hvorfor den tropologiske underminering synes særdeles perifer?

For det tredje overser Paul de Man ironi som et specifikt romantisk karakteristika. Dette bør ses i nøje sammenhæng med hans generelle afvisning af litteraturhistoriske perioder, hvorom han skriver, at den udbredte terminologi, der karakteriserer litteraturhistorien, "bør ses for hvad den er: en temmelig grov metaforisering af billedlige mønstre, mere end historiske hændelser eller handlinger".⁴⁶ Men selv om det ifølge de Man ikke er muligt at opretholde et begreb om specifik romantisk ironi, er den ironiske fremtrædelsesform mere central i forståelse af nogle perioder end andre. Og som tidligere omtalt anfører Kierkegaard, at ironien er særligt fremtrædende i romantikken, hvorfor jeg anser det for både muligt og nødvendigt at fastholde et begreb ironi som særligt romantisk karakteristika.

Trods denne kritik af de Mans ironi-opfattelse, reterer stadig spørgsmålet om, hvorvidt den påviste *dekonstruktion*, med udgangspunkt i Kierkegaard, kan fastsætte som et udtryk for ironi. Men selv om der umiddelbart synes identitet mellem de Mans begreb om tropernes allegori og Kierkegaards bestemmelse af ironi som en uendelig allegori, er det dog ikke muligt at karakterisere den antydede tropernes allegori som ironi i Kierkegaards forstand. Det skyldes, at Kierkegaard, som vi tidligere har set, anfører romantikernes polemiske stræben som bestemmende for den uendelig allegori, da "det Poetiske [hos de romantiske digtere] bestaar netop i bestandig at frigøre sig ved en ny Polemik".⁴⁷ Og den tidligere iagttagede allegori i slutscenen i *Sanct Hansaften-Spil* var netop af tropologisk art og ikke polemisk. Dermed synes det heller ikke med Kierkegaard muligt at påpege ironiske strategier i afslutningen i

⁴⁶ Paul de Man: 'Anthropomorfisme and Trope in Lyric', op.cit., s. 254.

⁴⁷ *Om Begrebet Ironi*, op.cit., s. 338.

Oehlenschlägers stykke.

Oehlenschläger og romantisk ironi – en slags afslutning

Ud fra de foregående diskussioner af ironi synes der ikke at være grundlag for at tale om ironi i *Sanct Hansaften-Spil*. Stykket tenderer flere gange det ironiske, men vælger hver gang en anden vej end ironiens. I stedet for ironi forsøgte stykket særligt mod slutningen at eksemplificere romantikkens tanke om enhed, der med Oehlenschlägers egne ord i forelæsningerne var digterværkets “egentlige høie Skønhed”.⁴⁸ Dette forsøg på at skabe enhed blev udtrykt gennem den antropomorferede natur, hvor Oehlenschläger som den naive digter ønskede at lade “Gienstanden stemme sig” i beskrivelserne af den mægtige natur.⁴⁹

At det ikke lykkedes at identificere ironiske strategi i *Sanct Hansaften-Spil* er måske ikke så overraskende, når man tager Oehlenschlägers ry som den kernesunde og frejdige nationalskjald. For i sine tidlige værker forsøger Oehlenschläger at skrive sig ind i en slags universalromantik, der ofte karakteriseres med ord som al-natur, panteisme og apoteose, og som bl.a. viser sig gennem hans uhyre formmæssige stringens. Alligevel har læsningen af *Sanct Hansaften-Spil* vist, at Oehlenschläger ikke bare kan afvises som den harmoniske og kernesunde digter, men at han i sine værker udtrykker nogle komplekse og ofte dybt essentielle sproglige konflikter. Og disse konflikter havde måske ikke set dagens lys, hvis ikke læsningen havde forsøgt at identificere ironi i *Sanct Hansaften-Spil*.

Men at konkludere, at Oehlenschläger ikke er bevidst om den romantiske ironi synes lidt forhastet. I forelæsninger over Ewald og Schiller forsøgte Oehlenschläger nemlig at begrænse ironien, og opstillede til dette formål en hel teori med udgangspunkt i Schillers distinktion mellem naivitet og sentimentalitet i et forsøg på at pos-

⁴⁸ Oehlenschläger: *Æstetiske Skrifter 1810-1812*, op.cit., s. 114.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 139.

tulere, at ironi både er objektiv og naiv. Med denne tilgang troede Oehlenschläger, at det var muligt at begrænse ironien, men flere interne modsigelser i forelæsningerne afslørede, at dette ikke var muligt. Trods disse interne modsigelser har forelæsningerne alligevel vist sig som et frugtbart sted at påbegynde en læsning af forfatter-skabet, da Oehlenschläger her tegner konturerne til en poetik, som det i nogen grad er muligt at følge realiseringen af i *Sanct Hansaften-Spil* og andre af Oehlenschlägers tidlige værker. Derfor kan man godt undre sig lidt over, at så forholdsvis få af Oehlenschlägers kommentatorer overhovedet har vist interesse for forelæsningerne.⁵⁰

I modsætning til forelæsningerne over Ewald og Schiller viste læsningen af *Sanct Hansaften-Spil*, at Oehlenschläger her forstod at begrænse og undgå den romantiske ironi. Selv om det Friedrich Schlegels tanker om polemisk ironi i første omgang var muligt at påpege ironiske strategier, viste det sig, at Schlegels opfattelse af polemisk ironi lå langt fra den tropologisk funderede ironi og diskussion var med til at vise nogle af de vanskkeligheder, der er forbundet med ethvert studie af ironi.

Undersøgelsen af Oehlenschlägers forhold til ironi har således vist sig udbytterigt, trods det ikke var muligt at påpege deciderede ironiske strategier. For en læsning med fokus på ironi har vist, at Oehlenschläger i sin digtning ikke altid er så enhedsøgende, som mange kritikere har ladet forstå. Undersøgelsen har endvidere vist nogle af vanskkelighederne ved at beskæftige sig med ironi, og hvordan en diskussion af ironi ofte giver indsigt i forskellige kritikeres teoretiske fundament.

Da emnet har været ironi, synes det helt på sin plads at afslutte denne undersøgelse ironisk. Og hvem synes bedre egnet til dette

⁵⁰ Ud over mindre henvisninger rundt omkring er Billeskov Jansen mig bekendt den eneste, der har forsøgt sig med en samlet læsning af forelæsningerne og de øvrige æstetiske skrifter. Se forordet til Oehlenschläger: *Æstetiske Skrifter 1810-1812*, sp. xi-xc.

end Kierkegaard, der efter at have brugt henved trehundrede sider på at diskutere ironi, lakonisk bemærker, at “Humor indeholder en langt dybere Skepsis end Ironi, [...] og forsaavidt man skulde ønske Stof til Eftertanke, da vil jeg henvise til Prof. Martensens Anmeldelse af Heibergs nye Digte”.⁵¹

⁵¹ Om Begrebet Ironi, op. cit., s. 357.

Bibliografi

- Albeck, Gustav. 'Romantik', in: *Danske litteratur Historie*, bd. 2, København: Politikens forlag, 1965.
- Andersen, Vilhelm. *Guldbornene*. København: Gyldendal, 1896.
- Andersen, Vilhelm. *Illustreret danske Litteraturhistorie*, København: Gyldendalske Boghandel, 1924.
- Billeskov-Jansen, F.J. *Danmarks Digtekunst*, København: Munksgaard, 1964.
- Bové, Paul. 'Cleanth Brooks and Modern Irony. A Kierkegaardian Critique', in: *boundary 2*, vol. 4, no. 3, Durham: Duke University Presse, 1976, s. 727-760.
- Brix, Hans. *Danmarks Digtere*, København: Aschehoug Dansk Forlag, 1944.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.
- De Man, Paul. 'The Rhetoric of Temporality', in: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* [2. udg], Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1983, s. 187-228.
- De Man, Paul. 'Anthropomorphism and Trope in the Lyric', in: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, s. 239-262.
- De Man, Paul: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven & London: Yale University Press, 1979.
- De Man, Paul. 'The Concept of Irony', in: *Aesthetic Ideology* [udg. og med en introduktion af Andrzej Warminski]. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1996, s. 163-184.
- Egeberg, Ole. 'Lyttende som var der mening. Om ironi', in: Ole Egeberg (red.): *Experimenter*, Århus: Modtryk, 1993.
- Erslev Andersen, Jørn. 'Dekonstruktion og tekstanalyse?', in: *Arbejds-papirer*, nr. 4, Århus: Institut for Litteraturhistorie, 1995.
- Falbe-Hansen, Ida. *Øblenschlagers Nordiske Digtning og andre Afhandlinger*. København: H. Aschehoug & Co., 1921.
- Fjord Jensen, Johan. *Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud*, Århus: Modtryk, 1981.
- Hansen, Peter. *Illustreret danske Litteraturhistorie*, København: P.G. Philipsens Forlag, 1886.

- Hauch, Carsten: *Afhandlinger og Æsthetiske Betragtninger*. København: C.A. Reitzel, 1869.
- Henriksen, Aage (red.). *Ideologihistorie 1: Organismetænkningen i dansk litteratur 1770-1870*, København: Tabula/Fremad, 1975.
- Hillis Miller, J. *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Oxford: Basil Blackwell, 1982.
- Hillis Miller, J. *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- Kierkegaard, Søren. *Om Begrebet Ironi – med stadigt Hensyn til Socrates*. In: *Søren Kierkegaards Skifter*, 4. udg., bd. 1 [udgivet af Søren Kierkegaard Forskningscentret]. København: Gads forlag, 1997.
- Lundbo Levy, Jette, Klaus P. Mortensen og Erik A. Nielsen. *Litteraturhistorier. Perspektiver på dansk teksthistorie 1700-1970*, København: DR-forlag, 1994.
- Molbeck, Chr. *Forelæsninger over den nyere danske Poesie*, København: C.A. Reitzel, 1832.
- Moynihan Robert. 'Interview with Paul de Man', in: *The Yale Review*, Vol. 73, Summer 1984, New Haven: 1984, s. 576-602.
- Norris, Christopher. 'De Man Unfair to Kierkegaard? An Allegory of (Non)-Reading', in: Luc Hermans, Kris Humbeeck og Geert Lernout: *(Dis)continuities: Essays on Paul de Man*. Amsterdam & Antwerpen: Rodopi, 1989, s. 199-239.
- Oehlenschläger, Adam. *Oehlenschlägers Erindringer*, bd. 1. København: Høsts Forlag, 1850.
- Oehlenschläger, Adam. *Æstetiske Skrifter 1800-1812*. København: Oehlenschläger Selskabet, 1980.
- Quintillian. 'Om troper', in: Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth. *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Oslo: Universitetsforlaget, 1987.
- Schiller, Friedrich. 'Om naïv og sentimental digtning' og 'Om det ophøjede'. [Oversat af Johan Johansen] København: Wivels forlag, 1952.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* [udg. af Ernst Behler; Jean Jacques Anstett og Hans Eichner], München, Paderborn & Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1958-1967.
- Steffens, Henrich. *Indledning til filosofiske Forelæsninger*, [udg. af Johnny Kondrup] København: DSL & C.A. Reitzel, 1996.

- Stein Larsen, Peter. 'Idyl og dæmoni i 'Digte 1803'', in: Jan Rosiek (m.fl): *Som Rumer paa Blad. Arbejdspapirer om dansk litterær romantik 1800-1820*. København: Akademisk Forlag, 1996.
- Sørensen, Bengt Algot. 'Blomst og Stjerne. Billedtyper og billedteorier i tysk litteratur omkring 1800', in: Per Krogh Hansen og Jørgen Holmgaard (red.), *Billedsprøg*. København: Medusa, 1997, s. 101-123.
- Tjønneland, Eivind, *Ironi som symptom – en kritisk studie av Søren Kierkegaards Om Begrebet Ironi*, Bergen: Nordisk institutt, UiB, 1999.
- Topsø-Jensen, H. 'Indledning', in: Oehlenschläger: *Poetiske Skrifter*, bd. 1, København: Holbergselskabet af 23. september, 1926.
- Waters, Lindsay. 'Paul de Man: Life and Works', in: Paul de Man: *Critical Writings, 1953-1978*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1989.