

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 16.09.19

Dette dokumentets nettsadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/ironi.pdf>

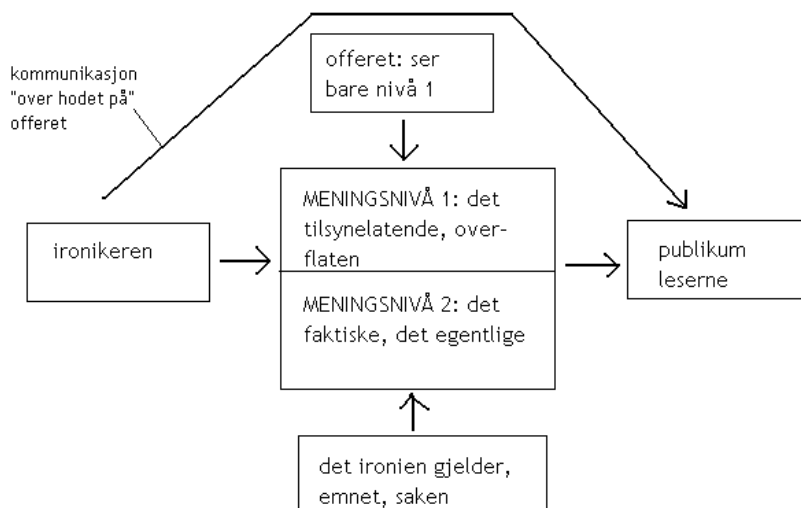
Ironi

Kommer fra det greske ordet “eironeia” som betyr “forstillelse”.

“The term ‘eironeia’, which could mean simply lying in [den greske komedie-dikteren] *Aristophanes*, came to have the meaning of ‘intended simulation which the audience or hearer was meant to recognise’ in Plato’s Socratic dialogues” (Sørbo 2008 s. 35). Den egentlige meningen skinner vanligvis igjennom og får en humoristisk eller spottende effekt. Men det er vanskelig å forstå omfanget av det ironiske som fenomen, på grunn av “the protean and elusive nature of irony” (Wilde 1987 s. 4).

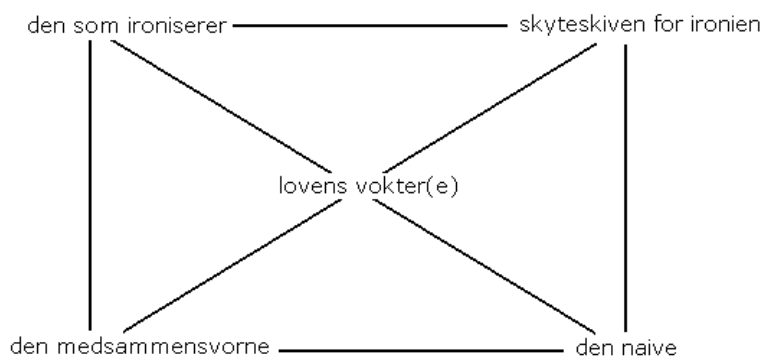
“The word *irony* is ultimately derived from the ancient Greek word *eironeia*, meaning dissimulation, or ignorance purposely affected. According to Alexander Nehamas, the word first appears in the works of Aristophanes, carrying “the sense of dissembling, shaming, and deceiving.” When Aristophanes applies the word toward describing Socrates in *The Clouds* it is a pejorative. Plato radically changes the meaning of the word when he uses it to describe Socrates in two of his dialogues, the *Republic* and the *Symposium*. Nehamas characterizes the change nicely: “The *iron* – the person who uses *eironeia* – is no longer simply a cunning, dissembling hypocrite, an outright deceiver who intends and needs to escape completely undetected. The *iron* is now transformed into a much more subtle character who lets part of his audience know that ... he does not always mean what he says, and who does not mind if some people know he is dissembling.” ” (Cherlin 2017)

Dette er en modell for de ulike posisjonene/rollene ved bruk av ironi:



(kilde: forelesning av Odd Inge Langholm)

En annen måte å illustrere fenomenet på, basert på Philippe Hamon, er denne:



(Hamon 1996 s. 124)

Lovens vokter kan være en autoritetsperson eller inkarnasjonen av en abstrakt regel, eller være representert av en tekst eller sjanger som fungerer som autoritet, og som gjennom ironien brukes og snus på. Denne lovens vokter er en slags “festbrems” eller “lyseslukker” som ironien undergraver eller motarbeider. Hamon poengterer at ikke alle posisjonene (aktantene) trenger å være representert ved enhver bruk av ironi. I klassisk ironi er alle de fem posisjonene i figuren lett å identifisere; de kan forholdsvis enkelt skilles fra hverandre og holder seg stabile (Hamon 1996 s. 125-131). (I moderne og postmoderne ironi blandes derimot posisjonene, og de er dessuten ustabile.)

“[U]nder alvorets frakk skjuler det seg spøk, spott eller hån, eller under tilsynelatende ros skjuler det seg kritikk.” (Henckmann og Lotter 1992 s. 111). “Nå til dags er det nesten bare mulig å innta en moralsk holdning gjennom bruk av ironi (eller humor), altså på en indirekte måte. Ironi er jo ikke bare spøk, men en raffinert innpakkingsmåte for alvor.” (den tyske forfatteren Matthias Politycki sitert fra Waldow 2011 s. 48)

Ironi blir ofte brukt når en person irriterer seg over en omsnuing av orden og rettferdighet, altså en forstyrning av det som denne personen mener at er naturlig, normalt, intelligent, moralsk, og som gir personen lyst til å le nedlatende (Henri Morier sitert fra Lundquist 1983 s. 123). Ironikeren kan drive med “institutional/gender/ethnic boundary-marking” (Dolores og García 2013 s. 105).

Ironi kan defineres ut fra begrepet avstand/distansering, og kan deles i tre kategorier: (1) avstanden mellom to meninger av samme utsagn, (2) avstanden eller det påfallende spriket mellom to forskjellig utsagn (uttalt nesten samtidig), og (3) avstanden mellom den som uttaler seg og det som blir uttalt (vanlige uttalelser av og kjennetegn ved personen fra tidligere og uttalelsen nå) (Hamon 1996 s. 59). Ironi innebærer inkongruens, manglende samsvar, på ulike nivåer. Ironi markerer en avstandtaking (Dolores og García 2013 s. 176). Ironiske utsagn kan ofte oppfattes som distanserte, kalde og nedlatende.

Den amerikanske litteraturkritikeren Wayne C. Booth skriver i *A Rhetoric of Irony* (1974) at vi som lyttere eller lesere må (1) oppfatte en ironisk intensjon hos taleren eller forfatteren, dvs. oppfatte spesielle tegn, (2) tenke ut de implisitte mulighetene i hva ironikeren egentlig vil si, og (3) velge den “riktige” meningen. Men det hender ofte at tilhørerne oppfatter at noe er ironisk, uten å skjønne hvor taleren vil hen med å være ironisk, hva det egentlige budskapet bak ironien er (gjengitt fra Dolores og García 2013 s. 61).

“Texts which ‘state one thing and imply another’, and to which, according to Chatman, the concept of the implied author is especially important to apply, are typically ironic texts. In *A Rhetoric of Irony*, Booth (1974: 10-12) argues that the ironic meaning of a text has to be reconstructed by the reader. This reconstructive process has four steps: ‘reject[ing] the literal meaning’, testing ‘[a]lternative interpretations or explanations’ (for example the author’s having made a mistake), then deciding whether these interpretations are likely in view of what can be inferred from the text in general about the implied author, and, finally, choosing a meaning which, unlike the literal meaning, concurs with the views of the implied author. Hence, irony in literature is closely connected to the concept of the implied author, and more particularly to the communication between the implied author and the reader. While Booth concedes that part of enjoying irony may consist in ‘feeling superior’ to such ‘naïve victims’ as are unable to reconstruct the ironic intent of the text, reading irony is chiefly about ‘finding and communing with kindred spirits’: ‘The author I infer behind the false words [...] grants me a kind of wisdom; he assumes that he does not have to spell out the shared and secret truths on which my reconstruction is to be built’. In this way, every individual reader can feel special when reading an ironic text, as if s/he were the only person who understood the implied author’s true meaning – as if the two of them were secretly sharing a joke.” (Mette Sjölin i http://www.dsglynn.univ-paris8.fr/Glynn_Dylan_

Sjolin_Mette_(eds)_2015_Subjectivity_and_Epistemicity..Corpus_discourse_and_literary_approaches_to_stance..Lund_University_Press.pdf ; lesedato 27.04.17)

“Irony has, of course, several related meanings [...]. Its function is “to make reservations, to notice by implication ‘the other side’ of the matter” [...]; it is “the most general term that we have for the kind of qualification which the various elements in a context receive from the context. ... Moreover, irony is our most general term for indicating [the] recognition of incongruities” (WWU, p. 209).” (Cleanth Brooks gjengitt fra Wilde 1987 s. 24)

Ironi forutsetter to meningsplan: det tilsynelatende og det egentlige. Ironi består i et ironisk *forhold* mellom ... (noe). Ironi henviser til en “dobbel-verdi” (Hamon 1996 s. 28). Nederlenderen Gerardus Vossius skrev i et verk på 1600-tallet at ironi er en språkfigur for motsetninger (gjengitt etter Hamon 1996 s. 19). “Irony is a metaphor of opposites, a seeing of something from the viewpoint of its antithesis.” (Brown 1977 s. 172) “What all ironies have in common is that they are a structure of ambiguities and contradictions. [...] perspectives of incongruity are the hallmark of ironic insight.” (Brown 1977 s. 178 og 193) “Å si noe ironisk betyr å ta det sagte tilbake gjennom *måten* som det sies på.” (Frank 1989 s. 373). Ett uttrykk har to innhold: “a single ‘signifier’ referring to two ‘signified’, manifest and latent [...] contrasts between pretence and reality, between creed and conduct, between principles and practice” (Baguley 1990 s. 147).

Ironi kan oppstå gjennom at en person sier ord for ord hva en annen person har sagt, altså som imitasjon, men der gester og stemmeleie avslører at det som tilsynelatende er enighet med den andre personen, faktisk er det motsatte (Hamon 1996 s. 23). En mening kan tilskrives en annen, f.eks. hvis ironikeren sier “dette er jo storartet” og lar tilhørerne forstå at det er en annen enn han selv som mener det er storartet. Det at noe er storartet blir framstilt som uakseptabelt eller latterlig, og ironikeren lager et “ekko” av hva en annen mener (Dolores og García 2013 s. 36). Hvis tilhørerne svarer ironisk at “ja, det er virkelig storartet”, har ironikeren og tilhørerne skapt en “ironisk dialog” (Dolores og García 2013 s. 37).

For å skjønne ironien er det også viktig å kjenne ironikerens egne holdninger. Kjennskap til kontekst og til den som taler og det emnet det snakkes om, er viktigere for forståelse av ironi enn de ordene som faktisk uttales (Hamon 1996 s. 21). “Playing a game, even the game of irony, involves an implicit commitment to some structural and postulation system, some rules of logic.” (Brown 1977 s. 217)

“In ordinary conversation the operative expectations are drawn from a shared knowledge of external contexts: knowing both George and Harry one can decide that what George has just said about Harry does not accord with the text of justifiable attitudes about Harry, that George, from one’s knowledge of him, can be presumed to be familiar with this text, and therefore that what he has said must be taken ironically.” (Culler 1986 s. 155)

Et utsagn som “Per er veldig dannet, han har til og med hørt om Shakespeare” fungerer ikke ironisk hvis Per ikke har forutsetning for å være dannet, f.eks. fordi han er et lite barn (Dolores og García 2013 s. 38).

D. C. Muecke skriver i boka *The Compass of Irony*: “irony is a double-layered or two-storey phenomenon” (s. 19). Det kommuniseres på to nivåer samtidig: et overflatisk og et underliggende, et falskt og et ekte, et usant og et sant. “Den ironiske setning er en setning med to stemmer, en lav og en høy stemme” (Hamon 1996 s. 111). Det eksplisitte ytre motsier det implisitte indre. Ifølge Victor Hugo kan ironi bestå i å “være komisk utenpå og tragisk inni” (sitert fra Hamon 1996 s. 111). I en ironisk situasjon kan det tilsynelatende og det reelle være i konflikt. Ironien er ofte et fortettet utsagn om at noe er uforenlig (Reboul 2009 s. 217).

“We can make a distinction between the word “irony” as we might normally use it in everyday speech or even scholarly writing, and what is signified by the naming of irony as one of four “master tropes” in the tradition of Giambattista Vico and its latter day representatives, including Kenneth Burke. To do this, let’s consider four different scenarios. 1. I’ve made a mess of things and someone derisively says, “Good job.” 2. I’ve long placed my trust in someone as a treasured friend, and it turns out that they actually despised me all along. 3. Two people, having a bitter argument, talk past one another for lack of common ground. 4. It is the early morning of September 11, 2001, in New York City a gorgeous fall day – then two planes, first one and then another, fly into the Twin Towers. At first glance the four situations might seem to have nothing in common; in everyday speech we would use different words to describe them: sarcasm, betrayal and duplicity, misunderstanding and anger, and finally, horror, devastation, mayhem, and chaos. There is, however, an underlying commonality: all four scenarios involve what Kenneth Burke called “a perspective of perspectives.” In the first situation, there is a disparity between what is meant and what is literally said: what is said comprises one perspective, what is meant is another, and the irony encompasses both. In the second, the disparity is between assumptions and subsequent realizations: I earlier thought they were my friend, now I know they are my enemy, the irony results from the opposition of friend/enemy. In the third, the argument assumes that both persons are addressing the same situation, but their lack of common ground indicates that they are each seeing a different “reality”: we are arguing the same point, we are arguing two, non-congruent points, the irony juxtaposes same/different. In the fourth situation, the juxtaposition is between the beauty of a perfect fall day in New York and the events that ensue, the disparity is between tranquility and despair: the day is tranquil, the day is horrible and full of despair, the irony opposes tranquility/despair.” (Cherlin 2017)

“The *dialectic* that is inherent in irony comes from the tension between opposing perspectives, hence Burke’s “perspective of perspectives,” the disparity between what is said and what is meant, what is expected and what is realized, what

someone thinks is so and what actually is so, and the like. Burke's central insight is that irony always entails perspectives that are dialectically unresolved; this despite that one side of the opposition is usually taken as true (what is meant, what is realized, what is actually so)." (Cherlin 2017)

"The change in irony over the past two hundred years from technique to vision has had as probably its most interesting result the transformation of distance (then and still one of the main aesthetic conditions for the successful functioning of irony) into a metaphor for a series of psychological and moral problems." (Wilde 1987 s. 178)

Den italienske 1700-tallsfilosofen Giambattista Vico oppfattet ironi som "en reflektert løgn som tar sannhetens maske" (sitert fra Hamon 1996 s. 19). Ironikeren kan være som en ulv i fåreklær. Ironi kan uttrykkes gjennom påstander, spørsmål, utrop og annet, altså uten å være bundet f.eks. til en bestemt bruk av syntaks eller til billedbruk (Suhamy 1995 s. 113). Ironiske uttalelser forholder seg til det gjengse, konvensjonelle, til anerkjente verdier osv. i samtiden, men forstyrrer det (Hamon 1996 s. 52). Ironi oppstår ofte ut fra tvetydigheter som bryter med vanlig logikk (Hamon 1996 s. 58). Mens det symbolske (sym-bolske) skaper gjenkjennelse, er ironien diabolsk (dia-bolsk) ved å skape splittelse mellom de naive og de som forstår det egentlige budskapet (Hamon 1996 s. 151). Målgruppen som skal forstå ironien, er ironikerens "in-group", mens de som ikke skal forstå den, er hans "out-group" (Dolores og García 2013 s. 105). At en person kommer i "ironikerposisjon" skyldes at personen ikke klarer å ta et emne seriøst og/eller er sint.

I boka *Latteren* (1901) skrev den franske filosofen Henri Bergson: "Av og til uttrykker man det som burde være tilfelle mens man later som om man tror at det faktisk er slik: det er dette ironien består i. Av og til derimot, beskriver man nøyaktig og omstendelig det som er tilfelle, mens man later som om det er akkurat slik ting burde være: slik skapes humor. Humor [...] er det motsatte av ironi." (sitert fra Hamon 1996 s. 46) Ironiske effekter oppstår ikke bare gjennom ord som betyr det motsatte av det uttalte, men gjennom omsnuing av måter å resonnere og argumentere på (Hamon 1996 s. 23).

Ironi kan ta form av "blame-by-praise" og "praise-by-blame" (Dolores og García 2013 s. 33). En person kan få ros gjennom et ord som vanligvis er nedsettende ("Du er jo i toppform, gamle kjeltring!"). Et negativt uttrykk brukes når det forventes et positivt, eller omvendt. En medfølelse formulering brukes når situasjonen skulle tilsi et aggressivt utfall osv. (Dolores og García 2013 s. 52). Såkalt "asteisme" er "genteel irony, polite mockery [...] from Greek *asteismos* "wit, witticism" " (<http://dictionary.reference.com/browse/asteism>; lesedato 18.03.15).

Mistanke om ironi kan oppstå hvis ros av en person blir overdrevet (Dolores og García 2013 s. 49). Noen utsagn framstår som "hyperhøflige" og dermed for

høflige til å være ærlig ment, som når Frankrikes president Nicolas Sarkozy sa i en debatt med en kvinnelig motstander: “Madame, jeg håper De ikke lider hvis jeg sier en setning” (Dolores og García 2013 s. 49). Ros og høflighet kan fungere som fornærmelser.

En måte å være ironisk på er å tiltale noen med et annet navn enn deres eget, i utsagn av typen “Briljant, Einstein!”, “Elementært, Watson” og “Ja, mamma” (Dolores og García 2013 s. 98). “Ja, mamma” kan bli brukt som ironisk svar til en mann.

Titler kan være pompøse og kan derfor lett brukes ironisk. “Stormanns-galskap: Idi Amin, som styrte Uganda fra 1971 til 1979, ga seg selv tittelen “Hans høyhet president på livstid feltmarskalk Al Hadj Dr. Idi Amin Dada, VC, DSO, MC, herre over alle dyrene på jorden og fiskene i sjøen, og erobrer av det britiske imperiet i Afrika generelt og Uganda i særdeleshet”.” (*Morgenbladet* 20.–26. mai 2011 s. 9) Ordet “Dada” i den lange tittel kan på en ironisk måte minne om dadaismen. Den enormt pompøse tittelen er komisk i sin lengde og svulstighet, og undergraves av et ufrivillig komisk ord. En tiltale til Ida Amin med full tittel kan lett oppfattes som ironisk, men trenger ikke å være det.

Karl Ove Knausgårds seks binds romanserie *Min kamp* (2009-2011) har en tittel som henspiller på Hitlers beryktede bok fra 1925-26. “Knausgård forklarer det på nytt i Tyskland, at det er en ironisk tittel som spiller på nivåforskjellen mellom Hitlers stormannsgale kamp for verdensherredømme og hans egen lille kamp for herredømme over eget liv.” (*Morgenbladet* 2.–8. juni 2017 s. 42)

Den amerikanske komikeren “Will Rogers’s quip that Abraham Lincoln built with his own hands the log cabin he was born in [...] [such] incongruities are *ironic* because they bring before our eyes *logical* contradictions” (Brown 1977 s. 216). Det som spriker er “opposites that clash logically or challenge our assumptions about the *nature* of order. [...] irony affirms rules of consistency through opposition and contradiction. By working out the negative implications of a term – whether in conduct or in theory – one can see whether the sign system implied by that term is really consistent.” (Brown 1977 s. 217) “Irony makes possible a moment of insight; the juxtaposition of logically incongruous frameworks forces upon us an awareness which is deeper than the denotative surface of what is being told.” (Brown 1977 s. 216)

Ironi krever at to “bevissthets-akter” (“Bewusstseinsakte”; Spinner 1977 s. 30) er til stede samtidig. Når vi forstår ironien i et utsagn eller bilde, kan vi svitsje svært raskt mellom det sagte og det usagte; slik oppstår det en “simultaneous perception” som danner en tredje mening (den ironiske) (Hutcheon 1994 s. 59-60). “Irony needs both the stated and the unstated, for it is a form of what has been called ‘polysemia ... this unsaid that is nevertheless said.’ ” (Hutcheon)

“[T]he essence of irony is its *negational* aspect – what is meant negates what is literally said, what happens negates what was expected, a subsequent perception negates a previous one. The idea of irony as negational goes at least as far back as the Roman rhetorician Quintilian who understood irony (his term was *illusio*) as a species of allegory (*alegoria*): allegory shows one thing in words and another in its sense. When the sense is contrary, then it is irony, as in his example of blame by apparent praise. In a more recent treatment, the literary critic Wayne Booth develops the term “stable irony,” where the competent reader (or listener) is meant to understand the irony as involving negation. To explain, Booth gives two often-cited examples from literature: Jane Austen’s *Pride and Prejudice*, where Mr. Bennet refers to Wickham, who has been depicted as a duplicitous scoundrel, as his “favorite” son-in-law, and Charles Dickens’s *Martin Chuzzlewit*, where Dickens (or the narrator) comments on Mr. Pecksniff, the personification of ostentation and hypocrisy, as having “great wisdom meriting all praise.” Both examples are of the type where there is a disparity between what is said and what is meant. To be sure, negation is involved in most types of irony, but it is the dialectical tension between perspectives that is most essential to irony” (Cherlin 2017).

Den vanligste formen er en påstand X og benektelse eller en annen type negering av X. All ironi dreier seg som nevnt ovenfor på en eller annen måte om dobbelthet og motsetninger, ofte med en humoristisk effekt. Det motsatte av ironi kan sies å være inderlighet, sikkerhet, ærlighet og uskyldighet. Linda Hutcheon påpeker at ironi kan “make you edgy, nervous about how to fix meaning securely and how to determine motivation” (1994 s. 38). Fenomenet ironi kan altså i all sin bredde ha et epistemologisk fellestrekk. Bruken av ironi eller mistanken om ironi løsner på de sikre bånd og går på tvers av dype ønsker om faste og enkle mål (Hutcheon 1994 s. 33). “It is very difficult to separate pragmatic strategies from formal structures when talking of either irony or parody: the one entails the other.” (Linda Hutcheon i *A Theory of Parody*; her sitert fra Dousteyssier-Khoze 2000 s. 50) Ironiske effekter inngår i en slags “evaluerende algebra” (Hamon 1996 s. 31) som leseren/lytteren aktivt må tolke.

“[M]uch of Heine’s love poetry, for example, can be read as straightforward love poetry, no irony intended. On the other hand, the same poems can be convincingly read ironically, as mocking the sentiments that they proclaim. A reading based on undecidability would emphasize the reader’s inability to settle on either side.” (Cherlin 2017)

Bruk av ironi skaper sjelden naturlig sympati blant alle de involverte i en situasjon: Det er i utgangspunktet et arrogant og utfordrende virkemiddel og kan skape mer sympati med ironiens ofre enn med ironikeren. Linda Hutcheon minner om at ironi ofte har vært brukt til støtte for makthavere og for å styrke etablerte, konvensjonelle holdninger (1994 s. 10). Ironi kan også være et våpen i en motstandskultur (Hutcheon 1994 s. 34). Den som føler seg overlegen, kan ty til ironi, men det kan også den underlegne. Ironiens makt kan altså rettes både

“nedover” og “oppover”. Ofte er latterliggjøring ironiens mål, men fenomenet har dessuten større “transgressive, provocative, and subversive potentialities” (Hutcheon 1994 s. 36). “The ironic attitude can be tentatively described as non-acceptance, non-confirmation, and instead revelation of inconsistencies, rejection, scepticism, criticism.” (Sørbo 2008 s. 36)

“[I]rony uses distortion as its weapon, total distortion in the form of inversion. It is not simply inversion, either. It includes in its effect implication, insinuation and omission. It requires a select and responsive audience to recognize its peculiar direction of meaning. Otherwise, as happened to Swift with *The Modest Proposal*, the readers may think that the distortion is the work of a lunatic, a man whose own values have been disturbed. Beneath its surface of detachment irony conceals a passion of the deepest involvement. [...] Likewise, when Swift writes: ‘Last week I saw a woman flayed, and you will hardly believe how much it altered her person for the worse,’ these words, though set in the pervasively ironic ‘Digression Concerning Madness’ (*A Tale of a Tub*, Section IX), give to the irony a deeper incidental intensity. This is, in fact, an example of irony by understatement, the appearance of representing something as much less serious than it really is. As with Gulliver in the visit to Brobdingnag and the author of *A Modest Proposal* Swift achieves his irony in part by the *persona* of an excessively naïve or imperceptive narrator.” (Pollard 1970 s. 67-68)

Når en tekst er gjennomgående ironisk, altså har en tydelig ironisk tone, undergraver det en illusjon om realisme (Dousteyssier-Khoze 2000 s. 193). Leseren ser ikke igjennom teksten til virkeligheten, men tenker på det ironiske ved selve teksten.

“Like an impatiently rude interlocutor, irony questions a statement as it is made; the single sentence becomes in effect two, assertion cum contradiction.” (Rachel Browstein sitert fra Hudelet 2006 s. 58) Generelt er ironi unnvikelsesmanøvrer. En ytrer noe en ikke mener og forventer at noen forstår hva som faktisk menes. Det er en semantisk fordobling som i en viss forstand kan sies å innebære en dialogisering, særlig når de som forstår ironien, føler at de kommuniserer over hodene på dem som ikke forstår. Svært ofte finnes det et intendert publikum som forutsettes å forstå ironien og et intendert publikum som forutsettes ikke å forstå den, og de som ikke forstår kan være dem ironien gjelder (emnet for ytringen). Det går dessuten an å “lese inn” eller oppdage (gjennom tolkning) ironi som ikke er intendert, eller som det ikke er relativt sikkert at er intendert. Teoretikere har begynt å gå bort fra forestillingen om at ironi må være tilsiktet; Linda Hutcheon hevder at ironi er noe som *inntreffer* (“irony as the “performative” happening it is”; 1994 s. 123), ikke nødvendigvis fordi et menneske ønsker at det skal skje. “[O]ne must think of irony not just as a technique available to authors but as a trope or interpretive operation available to readers whenever they encounter problems which it might help to solve.” (Culler 1983 s. 72)

“Ironien er kanskje det eneste språklige virkemiddelet som har en sannhetsverdi, som forbinder den med vitenskapens språk. Det kan sies med sikkerhet om folk som er ironiske at de ikke mener akkurat det de sier, selv om de ikke nødvendigvis mener det motsatte. Ironien er et speil for de andre, et tivoliaktig et, som kan gjøre dem og meningene deres små og tykke eller høye og magre. Det kan være en beskyttelsesmekanisme. Ironikerne kan kommentere og fordreie det andre sier, uten selv å legge hjertet på pulten. Men ironi er også uovertruffent når det gjelder å få frem absurditeter og svakheter i en påstand, ved å dytte på den eller trekke den ut i sin ytterste konsekvens. Slik kan det som fremstilles som skjellsettende og graverende, virke lite og tøysete. Med alt som skrives om unge menneskers nervøse forhold til karakterpress og skjønnhetsidealer, er det ikke nettopp denne distanserte sansen for proporsjoner som burde vært foreskrevet av samfunnspsykologene?” (Inger Merete Hobbestad i http://www.dagbladet.no/2015/06/29/kultur/meninger/kommentar/ironi/lille_lordag/39901811/; lesedato 14.09.15)

Fenomenet ironi vitner om en sterk bevissthet om alternative muligheter og synspunkter. Den tyske 1800-tallsfilosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegel oppfattet ironi som et av symptomene på ondskap, sammen med symptomer som hykleri og selvbedrag (Schulte 1991 s. 253). For han var ironi også et uttrykk for nihilistisk, lekende posisjonsløshet (Schulte 1991 s. 257). Det er et slags tvilens syrebad der ironien blir en overlevelsesstrategi.

I en tekst om Aasmund Olavsson Vinjes reiseskildring *Ferdaminni fraa Sumaren 1860* (1861) skriver professor Toril Moi: “En ironiker kan ikke elske, kan aldri kaste seg helhjertet inn i beundringen av idealer. Ironikeren beskytter sin sårbare sjel ved å holde seg utenfor. [...] Ved å gjøre tvisynet til selve definisjonen av Norge, skriver Vinje seg inn i det nasjonale fellesskapet. Men samtidig fanger han seg selv i ironikerens distanserte rolle. Det blir han ikke lykkelig av.” (i *Morgenbladet* 23. desember–5. januar 2017 s. 38)

Hyppig bruk av ironi “may be associated with reflexiveness, detachment or scepticism. [...] Sustained use may even reflect nihilism or relativism (nothing – or everything – is ‘true’).” (Chandler 2002 s. 136) David Robins og Dick Pountain skriver i boka *Den “coole” ånd: Etikk, estetikk, kulturelt fenomen* (2001; på fransk) at det som er “cool”, kombinerer narsissisme, ironisk avstandtaking og hedonisme (gjengitt fra Boneva 2015 s. 310).

Det finnes “an ironic nihilism which refuses to valorize any single image, identity, action or value as somehow intrinsically better than any other. But it goes even further, refusing to accept that there is any basis on which one can justify investing oneself into any such term – even an imaginary excess. There is no reason which would make one’s decisions about what matters rational. It is not that nothing matters but that, in the end, it doesn’t really matter what matters. [...] The only authenticity is to know and even admit that you are not being authentic, to fake it

without faking the fact that you are faking it” (L. Grossberg sitert fra Neumann-Braun 1999 s. 86).

Jedediah Purdys bok *For Common Things: Irony, Trust, and Commitment in America Today* (1999) “is a response to an ironic time. Irony has become our marker of worldliness and maturity. The ironic individual practices a style of speech and behavior that avoids all appearance of naivete – of naive devotion, belief, or hope. He subtly protests the inadequacy of the things he says, the gestures he makes, the acts he performs. By the inflection of his voice, the expression of his face, and the motion of his body, he signals that he is aware of all the ways he may be thought silly or jejune [= ubetydelig], and that he might even think so himself. His wariness becomes a mistrust of language itself. He disowns his own words. [...] today’s ironic manner. There is something fearful in this irony. It is a fear of betrayal, disappointment, and humiliation, and a suspicion that believing, hoping, or caring too much will open us to these. Irony is a way of refusing to rely on such treacherous things. However, there is also something perceptive about irony, and sometimes we must wonder whether the ironist is right. The ironist expresses a perception that the world has grown old, flat, and sterile, and that we are rightly weary of it. There is nothing to delight, move, inspire, or horrify us. Nothing will ever surprise us. Everything we encounter is a remake, a re-release, a ripoff, or a rerun. We know it all before we see it, because we have seen it all already.” (Jedediah Purdy i <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/p/purdy-common.html?mcubz=0>; lesedato 08.05.18)

“Even in solitary encounters with nature, bicycling on a country road or hiking on a mountain path, we reluctant ironists realize that our pleasure in these places has been anticipated by a thousand L. L. Bean catalogues, Ansel Adams calendars, and advertisements promising a portion of the rugged or bucolic life. So we sense an unreal quality in our words and even in our thoughts. They are superficial, they belong to other people and other purposes; they are not ours, and it may be that nothing is properly ours. It is this awareness, and the wish not to rest the weight of our hopes on someone else’s stage set, that the ironic attitude expresses.” (Jedediah Purdy i <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/p/purdy-common.html?mcubz=0>; lesedato 08.05.18)

“Irony is a response to something else as well. In roughly the past twenty-five years, politics has gone dead to the imagination. It has ceased being the site of moral and historical drama. It has come to seem petty, tedious, and parochial. This change would signify less if politics had mattered less than it has in recent decades. However, for more than two hundred years, politics has been among the great sources of inspiration and purpose, giving shape to many lives. From the radical period of the French Revolution onward there has stood the promise that politics can change the human predicament in elemental ways. Politics, on this promise, could erase all the foolish, cruel, maddening accretions [= tilvekst] of history and replace them with fair and humane arrangements where for the first time people

would live as free as they are born. [...] Our private wariness and the public failure of politics are among the sources of our ironic attitude. [...] I do not believe that, even where it is strongest, irony has convinced us that nothing is real, true, or ours. We believe, when we let ourselves, that there are things we can trust, people we can care for, words we can say in earnest. Irony makes us wary and abashed in our belief. We do not want the things in which we trust to be debunked, belittled, torn down, and we are not sure that they will be safe in the harsh light of a reflexively skeptical time.” (Jedediah Purdy i <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/p/purdy-common.html?mcubz=0>; lesedato 08.05.18)

Visse sjangrer forutsettes å sky ironi som pesten – dette gjelder f.eks. salmer og lærebøker (og eksamensoppgaver burde etter noen elevers mening inngå her ...). Ironi kan oppfattes som en tale-, skrive- og/eller lesestrategi mot sikkerhetstyranni, altså brukt på grunn av uvilje mot å forankre, forenkle og redusere. Ironi innebærer unnvikelse og “frihet”. Den franske forfatteren Paul Valéry skrev om ironikerens “bitre smil”, men også at den som ironiserer, markerer sin frihet og avstand fra de andre (gjengitt etter Hamon 1996 s. 36). Ironi kan undergrave sikkerhet og føre til at en ikke faller ned på noe standpunkt, men forsoner seg med uforsonligheter.

Kanskje er det mer radikalt enn markering av frihet: Nancy A. Walker argumenterer i boka *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in the Contemporary Novel* (1990) for at ironi er noe som “springs from a recognition of the socially constructed self as arbitrary, and that demands revision of values and convention” (siteret fra Hutcheon 1994 s. 32). “In postmodernist theory, irony has become a sign of negativity and indeterminacy, not of authorial control and intended meanings.” (Sørbo 2008 s. 35-36) Den franske filosofen Jean Baudrillard skriver i verket *De fatale strategiene* at vi innen postmodernismen søker det ekstatiske, og endepunktene våre er terrorisme, simulasjon eller ironi (Baudrillard 1983 s. 59). “Ironien befrier oss fra det vi er skremt av, og fratrar oss våre overbevisninger” (Vladimir Jankélévitch, siteret fra Hamon 1996 s. 61). En tysk forsker hevder at det innen techno-musikkulturen fantes en “ironisk habitus” der det er flyktige identiteter og ikke sammenfall mellom personlige tegnuttrykk og -innhold (Holger Herma i Hitzler og Pfadenhauer 2001 s. 154).

“Irony usually involves a sense of distancing, if not detachment. We figuratively “step back” to encompass a synoptic perspective that includes the opposition within it. Humor often works this way, as the humorist exposes incongruities of expectation and realization, words mistaken, and the like. [...] Of course, a figurative stepping back need not entail a comic perspective. For example, multiple perspectives on how we perceive passing time, how we define a sense of self, and how we use language to express who we are, are all basic to the pervasive ironies of James Joyce’s *Ulysses*, and those ironies range from comedy to pathos. Ironic distancing can also take on a horrific guise, as exemplified in some of the novels of Cormac McCarthy, such as *Blood Meridian* and *The Road* in particular. *Blood Meridian* takes place in the American southwest sometime during the mid-

nineteenth century. The novel is relentlessly violent from beginning to end, but it is as though all is seen through a scrim. We gaze on the violence but remain somehow detached; like watching an old, silent film, the novel conveys its ironic detachment with uncanny effect. *The Road*, a novel that takes place in the context of a nuclear winter, works with similar effect. The strange, horrifying world seen through the veil of perpetually falling ash remains ironically distanced.” (Cherlin 2017)

“Modernist irony, absolute and equivocal, expresses a resolute consciousness of different and equal possibilities so ranged as to defy solution. Postmodern irony, by contrast, is suspensive: an indecision about the meanings or relations of things is matched by a willingness to live with uncertainty, to tolerate and, in some cases, to welcome a world seen as random and multiple, even, at times, absurd.” (Wilde 1987 s. 44) “The attention to surface and the concern with language and, still more, the acceptance of a radically disordered world all provide common points of reference with postmodern irony.” (Wilde 1987 s. 121)

Det som har blitt kalt “*disjunctive irony* (the characteristic form of modernism) strives, however reluctantly, toward a condition of paradox. The ironist, far more basically adrift, confronts a world that appears inherently disconnected and fragmented.” (Wilde 1987 s. 10) Såkalt “*suspensive irony* (which I connect with postmodernism), with its yet more radical vision of multiplicity, randomness, contingency, and even absurdity, abandons the quest for paradise altogether – the world in all its disorder is simply (or not so simply) accepted.” (Wilde 1987 s. 10)

Ironi er både “technique” og “vision” (Wilde 1987 s. 4). “[I]rony needs to be understood not merely as a technique in the service of satire but, particularly in the last hundred years or more, as a vision in its own right: a special way of apprehending a world perceived, in one way or another, to lack unity and cohesion.” (Wilde 1987 s. ix) Ironi kan altså være “a mode of consciousness, a perceptual response to a world without unity or cohesion” (Wilde 1987 s. 2).

“[I]rony, as the typical form, at all levels, of this century’s response to the problematics of an increasingly recessive and dissolving self and an increasingly randomized world, strives, by constantly reconstituting itself, to achieve the simultaneous acceptance and creation of a world that is both indeterminate and, at the same time, available to consciousness.” (Wilde 1987 s. 16)

Wayne C. Booths begrep “stable irony” er “irony that can be identified and interpreted on the background of an underlying, intended, un-ironic meaning. [...] As opposed to ‘unstable irony’, which cannot be reconstructed as one meaning, and instead opens up for endless ironic regressions.” (gjengitt etter Sørbo 2008 s. 36) Ustabil ironi finnes f.eks. i Ibsens tragedie *Gengangere*. Men “C. S. Lewis maintained that: ‘Unless there is something about which the author is never ironical, there can be no true irony in the work. “Total irony” – irony about everything – frustrates itself and become insipid’ ” (Sørbo 2008 s. 40). I romantisk-

moderne ironi er det “polyfokalisering” og “avhierarkisering” (Hamon 1996 s. 133). Verdiene er ikke tydelige. Det er motsetning mellom perspektiver, parodier, selvparodier osv. Forfatteren eller taleren er “til stede overalt og ikke synlig noe sted” (Gustave Flaubert; sitert fra Hamon 1996 s. 133).

Philippe Hamon skiller mellom “klassisk ironi” som er forholdsvis entydig og gjør det klart hvem man er uenig og enig med samt hvem som er ofrene for ironien, og “moderne ironi” der disse skillene er langt mer flytende (Hamon 1996 s. 58-59). I moderne ironi er det ikke noen “kontrær mening”, som er stabil og som en uten tvetydighet kan slutte seg deduktivt fram til (Hamon 1996 s. 108). I moderne ironi er det dermed umulig å konkludere sikkert med hva som er ment. Mye bruk av ironi hos en person eller i et verk kan frambringe en ekstremt kritisk bevissthet hos mottakerne (Hamon 1996 s. 59). “Irony can never be totally controlled by the structure of the text: it always leaves semiotic space for some readers to exploit” (John Fiske sitert fra Winter 2010 s. 134).

“[M]odern art (modernist and postmodernist) is overwhelmingly ironic, however one chooses to define the word – and it is hardly surprising that it is so, given twentieth-century life for its context.” (Wilde 1987 s. 29)

Bruken av ironi eller mistanken om bruk av ironi løsner altså på de sikre bånd og går på tvers av ønsket om det faste og enkle. Linda Hutcheon bruker formuleringen “the complex inclusive, relational and differential nature of ironic meaning-making” (Hutcheon 1994 s. 13) og mener at bruk av ironi kan “make you edgy, nervous about how to fix meaning securely and how to determine motivation” (Hutcheon 1994 s. 38). Det er derfor ikke tilfeldig at “[i]roni og subjektivitet har vært aksene for den moderne kunsten”, som Octavio Paz skriver i en bok om Marcel Duchamp (Paz 1977 s. 106). Mye moderne kunst kan oppfattes som en ironisk lek med vår forståelse av hva kunst er og med vår estetiske persepsjon (Bougnoux 2001 s. 19). Ironi er på mangefasetterte måter knyttet til alle typer verk og medier.

I den tyske romantikken på begynnelsen av 1800-tallet ble ironi oppfattet som en formidlende instans mellom kaos og system (Frank 1990 s. 47). Den peker allegorisk på det uendelige, foreløpige og ufullstendige (Frank 1990 s. 504). “Ironi er paradoksenes form” skrev den tyske dikteren og filosofen Friedrich Schlegel, dvs. en uavsluttet strid mellom motsetningsfulle begreper eller fenomener (Schnyder 2007 s. 149). Schlegel oppfattet ironi i kunst og filosofi som uttrykk for et misforhold i hele den menneskelige livssituasjon, som et motbevis mot troen på et forsyn, og som et bevis på udødelighet. Ironien peker på “uendelighetens labyrinth” (sitert fra Frank 1990 s. 96).

Hvilke signaler kan en taler eller skriver med intendert ironi gi sine lesere om at ironi er i sving? Allerede Quintilian i antikken omtaler ironi-markøren diskrepans mellom talerens personlighet og talens innhold. Muecke (her gjengitt etter Hutcheon 1994 s. 150) omtaler “contradiction, disparity, incongruity” og

“anomaly”. Wayne C. Booth (1974) framhever blant annet konflikt mellom utsagn og felles kunnskap (faktafeil, vurderinger), indre motsigelser i verk (skriveren slår seg selv på munnen) og stilsammenstøt (uforenlige stilistiske nivåer kolliderer). I den store europeiske tradisjonen har det vært en norm å bruke så subtile signaler som mulig. Ironisignaler er alle tegn på at ironi blir brukt, f.eks. stemmebruken (fordreid stemme, hånlig stemme eller lignende), ord som står i motsetning til reelle fakta (“for et nydelig vær” sagt på en regnværsdag), mimikk (blinking med et øye eller lignende), ordrekkefølge (“Kjekke foreldre jeg har”) m.m. (Groeben og Scheele 1984 s. 58 ff.).

Ortografiske tegn som kan signalisere bruk av ironi, er f.eks. utropstegn, spørsmålstegn, hermetegn, tankestrek, parentes, og tre prikker etter hverandre (Hamon 1996 s. 85). Bestemte ord signaliserer også ofte ironi, f.eks. “sikkert”, “i sannhet”, “uten tvil”, “til og med”, “nok”, “litt”, “det sies at”, “sannsynligvis”, “passende” (Hamon 1996 s. 88). Béda Allemann har hevdet at mange tilfeller av ironi er vanskelig å oppdage gjennom signaler og at den ironiske effekten blir desto større hvis det ikke brukes tydelige signaler (gjengitt etter Hamon 1996 s. 108). Ironi er en slags “insider-kommunikasjon”, eller en liten “eksamen” som den ironiserende lar sine lyttere/lesere gjennomgå for å bekrefte eller avkrefte deres “ideologiske kompetanse” (Hamon 1996 s. 125). Men det å oppdage signaler om ironi, betyr ikke at en skjønner hva slags budskap som ligger bak ironien, dvs. den latente meningen, det som egentlig er ment (Hamon 1996 s. 108).

Det har blitt foreslått et spesielt tegn som i skrift skal markere hva som er ironisk ment; tegnet ser ut som et speilvendt spørsmålstegn (Peignot 1967 s. 113). Det var den franske journalisten Alcanter de Brahm (pseudonym for Marcel Bernhardt) som først ønsket å innføre et grafisk ironitegn for å markere hvor i en tekst noe er ironisk. Tegnet ser slik ut: ζ (den greske bokstaven zeta med liten skrift). Brahm brukte det i sine egne artikler. Han ga ut en artikkelsamling som han ville at skulle komme ut som den siste boka i det 19. århundre, på datoen 31. desember 1900. I boka brukte han mange ζ-tegn, men trykkeren misforstod og endret alle til ?-tegn. Til slutt kom boka ut med en lang errata-liste over hvor det skulle leses “ζ” og hvor det skulle leses “?”! (Hamon 1996 s. 84) Tegnet ζ er en “ironi-smiley” som ofte brukes i e-post (Zacharias 2000 s. 24).

I Voltaires roman *Candide, eller optimismen* (1759) brukes ofte logiske bindeord som “dermed”, “altså” og “følgelig” til å lage ironiske sammenbindinger av typen “Fru baronessen veide omtrent tre hundre og femti pund, og nøt derfor den største aktelse”, “Mester Pangloss, den største filosofen i provinsen, og følgelig på hele kloden” og “Herr baronen var en av de mektigste herrer i Westfalen, for slottet hans hadde en port og vinduer”.

Ironikeren kan bruke et “implisitt ekko” (Hamon 1996 s. 33) av andres tale for å få fram at han er uenig og ironiserer over disse andres meninger. Andres ord brukes for å distansere seg fra dem. Ironikeren sier noe uten å si/mene det, og lar

uenigheten skinne igjennom ved en slags “skjult gjennomskiktighet” (Beda Allemann, sitert fra Hamon 1996 s. 35) eller “usynlig synlighet” (Vladimir Jankélévitch, sitert fra Hamon 1996 s. 35).

Ironiske utsagn som ingen forstår som ironi, er ikke uvanlig, det vet mange av egen erfaring. Noen signaler bør gis, men signalene kan være på så mange plan, det kan være nødvendig å kjenne et menneske personlig og nært for å skjønne når dette individet er ironisk. For å oppfatte ironisignalene tydelig kreves det at ironikeren og den han retter seg til, har noen felles forkunnskaper eller erfaringer. Av og til kan man likevel være veldig i tvil om ironi er intendert eller ikke, eller om mottakeren selv skaper den ironiske relasjonen. Et eksempel: Den norske filmkomedien *5 løgner* (2007), regissert av Lars Daniel Krutzkoff Jacobsen, fikk jevnt over svært dårlige kritikker i media da den gikk på kino. På den senere DVD-utgaven finnes det et lydspor der regissøren kommenterer sin egen film. Han skryter mye av filmen og synes mange scener er svært vakre. For den som synes filmen er elendig, blir det et ironisk forhold mellom det som ses (filmen) og det som høres (kommentarene). Det går også an å oppfatte kommentarene som regissørens selvironi. I året 2000 var det på en personlig hjemmeside en slags kontaktannonse med overskriften “Han kjønn ønskes av Kort håret Blondine.....”. Var teksten ironisk eller ikke – det er vanskelig å si med sikkerhet. Forskeren Chris Abbott har hevdet at “[s]elf-deprecation or irony is almost the normal mode of transmission on the Web where young people are involved” (i Sefton-Green 1998 s. 96).

Den sveitsiske forfatteren Christian Kracht roman *Imperium* (2012) “så ut til å være både en eventyrroman av den gamle sorten og en pastisj der en tapt tid ble pustet liv i med akkurat nok postmoderne ambivalens og humor. [...] Her hadde man også en tysker som reiste kloden rundt på jakt etter sannheten og et bedre liv for menneskene. Alt var godt i det tyske litterære riket helt til journalisten og forfatteren Georg Diez over fire sider i *Der Spiegel* (“Die Methode Kracht”, 13. februar) kunne fortelle at Krachts roman slett ikke er noe av det ovennevnte. Hvis man leser litt grundigere, vil man se at *Imperium* er gjennomsyret av et rasistisk verdenssyn, og hvis man tar de tidligere romanene med i betraktningen, vil det også bli klart at det totalitære og det menneskeforaktende er Krachts egentlige forehavende. Kjernen i de skjønne prosakomposisjonene er nihilisme, og Kracht er en “dørvokter for høyresiden” [...] Mens debatten løper om hvorvidt Christian Kracht bedriver ironi eller fremmer totalitær tenkning, går boken hans inn på bestselgerlistene i Tyskland.” (*Morgenbladet* 2.–8. mars 2012 s. 38)

Ironibruk kan som nevnt være myntet på to lesergrupper med forskjellige innsiktsnivåer – dem som innser ironien og dem som ikke gjør det – eller på alle lesere. Men når ironien retter seg til alle lyttere eller lesere, kan en motivasjon være å skape en spenningsfylt lytting/lesning som inviterer til forkastelse av den overflatiske mening. Det er flere perspektiver på verden samtidig i én og samme tekst. Ironi er involvert i kommunikative prosesser som kan være helt uoverskuelige. Den franske ironi-eksperten Philippe Hamon oppsummerer mange

teorier om ironi med sentensen “Alt er sosialt ved ironi.” (1996 s. 9) Også samfunnet kan ironiseres over. “Setting an innocent [person] at large in the world of the sophisticated is a convenient device for throwing an ironic light on the way society behaves.” (Howarth 1978 s. 134) En av ironiene i tsjekkisk-østerrikske forfatteren Franz Kafkas tekster er at han framstiller urettferdighet som essensen av det sosiale liv i samfunnet, samtidig som mennesket alltid er skyldig (Zéraffa 1972 s. 407-408).

Ironi i ulike former (med overlapping mellom formene):

Retorisk ironi: En sier det motsatte (eller noe helt annet) det en mener; eksempler: “Jo, det er en nydelig verden vi lever i” og Garborgs romantittel *Fred*. En person kan ironisk si at “Livet er hardt” når personen legger seg ned på en sandstrand for å sole seg. Også kalt “antifrasis” (engelsk “antiphrasis”).

Understatement: Underdrivelse; et eksempel er replikken “Du var ikke helt heldig med den der!” når glass-skårene ligger strødd utover gulvet.

Dramatisk ironi: Noen vet mer enn andre og det oppstår et ironisk forhold mellom dem som har mye innsikt og dem som har lite; én betydning for personen på scenen, en annen for publikum. Publikum skjønner ting som personene på scenen, i filmen eller i teksten (ennå) ikke skjønner.

Aktiv ironi: Basert på den komiske forskjellen mellom hva en person eller en gruppe mennesker faktisk er/gjør og hva de pretenderer å være eller er i sin egen innbilning.

Skjebnens ironi: Skjebnens ironi er ikke en handling eller en uttalelse, men beskrivelse av et paradoks der det (tilnærmet) motsatte skjer av det som var forventet, på grunn av tilfeldigheter (Dolores og García 2013 s. 16). Det går slik alt tilsa at det ikke skulle gå, eller livet “hevner seg”. En hendelse inntar den posisjonen som ironikeren selv innehar i f.eks. retorisk ironi. Eksempler er personen med flyskrekk og som aldri flyr, og som får hjernerystelse av å få et modellfly i hodet. Andre eksempler er “hjersteknuseren” som får en hjertesykdom og politimannen som blir ranet. Det er skjebnens ironi hvis en skuespiller dør mens hun spiller en dødsscene på teatret eller i en film. I den greske forfatteren Sofokles’ tragedie rømmer Oidipus for ikke å drepe sin far. Men “faren” er i realiteten hans stefar, og senere dreper Oidipus sin biologiske far.

I boka *Tusen tabber* (2005) av Ulf Ivar Nilsson står denne historien: “Jerome Moody falt i svømmebassenget og druknet på en fest i New Orleans i 1985. Festen ble arrangert av et hundretalls badevakter som feiret sin første drukningsfrie sesong noen sinne.” (s. 115)

“Situational irony is thus a mode of existential recuperation which we use to make the world intelligible when the intelligibility which someone had previously postulated is shown to be false. ‘That’s exactly what would happen’, we say when it begins to rain just as we start a picnic lunch, realizing that it would be woefully comic to expect the universe to conform to our plans but preferring to suggest, even though it be in jest, that it is not wholly indifferent to us but acts in accordance with a contrary order which might be grasped: it will systematically frustrate our plans. And thus dramatic irony in literature involves the contrast between a protagonist’s vision of the world and the contrary order which the reader, armed with foreknowledge, can grasp.” (Culler 1986 s. 154)

Ved dramatisk ironi “the audience knows more about a character’s situation than the character does, foreseeing an outcome contrary to the character’s expectations, and thus ascribing a sharply different sense to some of the character’s own statements; in tragedies, this is called tragic irony.” (Chris Baldick sitert fra Fuxjäger 2007 s. 30)

Tragisk ironi: Alt så svært lyst og lovende ut, og så ender det i katastrofe. Alle var optimistiske og så en utvei av eventuelle problemer – så skjedde det fryktelige. En variant av skjebnens ironi. Det finnes andre, litt varierende definisjoner, som denne: “Tragisk ironi brukar man kalla det förhållandet att en person ovetande åstadkommer sin egen undergång med just de åtgärder som han eller hon vidtar för att befrämja den egna lyckan.” (Skalin 1983 s. 102)

Komisk ironi: En tilsynelatende eller en truende ulykke vender seg til lykke.

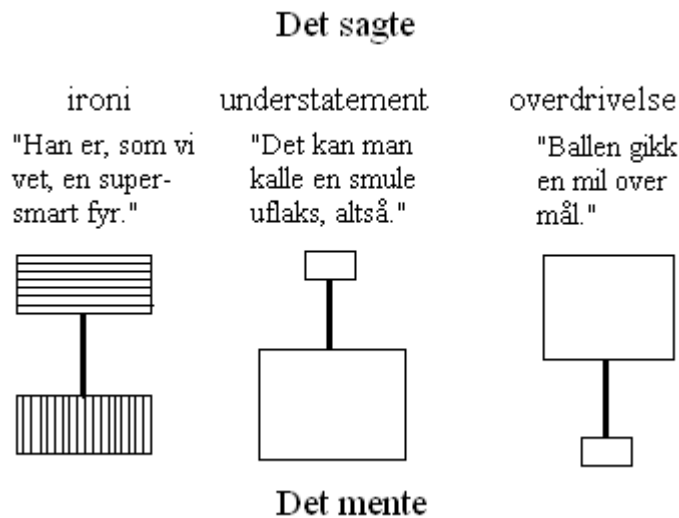
Selvironi: En ser seg selv “utenfra”, primært med tanke på at en selv er mistilpass, uvitende, ubetydelig. Selvironi kan oppfattes som en reaksjon på sin egen betydningsløshet eller spesielle feil som en føler at en har. Selvironiske utbrudd som “Jeg er et geni!” bryter med den sosiale regelen om å være passe beskjeden. I dette tilfellet gjør den som taler, narr av en tenkt dobbeltgjenger som er håpløst innbilsk (Dolores og García 2013 s. 52).

Sokratisk ironi: Forstilt uvitenhet, falsk naivitet fører til undergraving av en annens selvsikkerhet. Oppkalt etter den antikke filosofen Sokrates. Sokratisk ironi er “spørrende ironi” (Dolores og García 2013 s. 103).

Romantisk ironi: Først skapes det en illusjon, så brytes den bevisst; eksempel: “man dør ei midt i femte akt” (litterær teknikk som var vanlig i tysk romantikk, derav navnet, f.eks. i Ludwig Tiecks skuespill).

Militant ironi: Brukes for å sette folk på plass og må alltid forstås av offeret. En lettfattelig, men krass retorisk ironi.

Forholdet mellom retorisk ironi og understatement (samt overdrivelse) kan illustreres slik:



Lovprisning og overvurdering kan fungere som nedvurdering (Hamon 1996 s. 28). En hyperbolsk og emfatisk skrivestil kan lett oppfattes som ironisk (Hamon 1996 s. 85). Ironi kan være mild eller skjærende, finkornet eller grovmasket, bitter eller komisk (Reboul 2009 s. 139). Den irske forfatteren Samuel Becketts skuespill og romaner rommer ofte bitter ironi (Lyons 1983 s. 85). Det skilles mellom “sarcastic irony” og “friendly irony” (Dolores og García 2013 s. 103).

Det kan også skilles mellom “ironi ovenfra” når mektige og rike personer ironiserer over vanlige folks vulgaritet osv., og “ironi nedenfra” når vanlige folk ironiserer over “kultureliten”, næringslivstopper, kjendiser og andre som vi kanskje egentlig misunner.

Verbal ironi kan tippe over i sarkasme, dvs. overtydelige angrep.

Dramatisk ironi forekommer også utenfor scenen, f.eks. i opplesingssituasjoner. Tilhørerne vet, i motsetning til Rødhette, at det er ulven og ikke bestemoren som ligger i senga med nattlua og har så store tenner. Mangt et barn må gjennom århundrene ha ropt ut “Det er ulven! Pass deg, Rødhette!”. Hvis person A foran sine kolleger legger ut om sine karrieremuligheter, og tilhørerne vet at A snart vil bli arrestert for underslag, er det dramatisk ironi hvis ikke A selv vet om den kommende arrestasjonen.

“With dramatic irony, however, the ringmaster disappears, and the audience is required to detect for itself contradictions that are inherent in the characters and their situations [...] dramatic irony lies in the *structure* of contradictions and is revealed through the ripening of events.” (Brown 1977 s. 176)

Den greske antikke dikteren Sofokles’ skuespill *Kong Oidipus* er en “tragedy of recognition [...] full of opportunities for irony [...] the audience knows how the

tragedy will end, the irony is constantly in evidence. It is present from the first moment when the people of Thebes come humbly and trustingly to Oedipus to ask him to deliver them from the pestilence. [...] Oedipus, in flight from the evil he is supposed to be at Corinth, finds it irrevocably in Thebes. It is a classic instance of an irony which can properly be called tragic because of its inherence in the destiny of the individual.” (Brereton 1968 s. 84-85)

Dramatisk ironi oppstår ofte ved kjente verk som vi leser eller ser for andre gang. Hos Jane Austen er det atskillige “dropped hints that on rereading become instances of dramatic irony, not seen at first by either readers or characters. [...] The implication of such instances of an unseen dramatic irony that only becomes clear in retrospect is to impress on us the lack of control these characters have over their own lives. [...] Standard dramatic irony is on the character, and the reader finds herself in the privileged position of sharing the joke with the narrator, seeing what the character does not see. But the examples discussed below represent a deeper level of irony, which is on us as readers rather than on the characters. The reader discovers on rereading that the novel has said something he misunderstood on first reading: an apparent truth turns out to be false (or vice versa); something seemingly important turns out to be insignificant (or vice versa). This is what I have identified as a kind of ‘structural irony’ [...] since it involves opposing structures of meaning, contrastive interpretations of facts, that are both true at different times. I prefer, however, to call them convoluted ironies, to signify what seems to me to be intended ironic intricacies in *PP* [= Austens roman *Pride and Prejudice*]. The implied author has left us with certain disturbing reminders of the difficulty of discerning the true from the false, stupidity from wisdom, virtue from mercenariness.” (Sørbø 2008 s. 107-108)

Den dramatiske ironien hos Austen oppstår ofte når vi lesere skjønner at noe er f.eks. umoralsk eller egoistisk, men en person i romanen ikke skjønner det. Det er ofte en ironisk avstand mellom nivåer av innsikt, og nivåer av medmenneskelighet, moralsk verdighet osv. Disse nivåforskjellene er både mellom leserne og personene i teksten, og mellom ulike personer i tekstene. I *Pride and Prejudice* forstår Lydia langt mindre om sosial anstendighet enn sine to eldste søstre. Hun er ikke i stand til å skjønne at hun dummer seg ut ved mange av sine uttalelser, og kaster skam over familien.

“Irony is not just Austen’s characteristic mode of expression: It is her characteristic mode of thought. Austen’s irony reflects a perfect understanding of all the ways the world is wretched and the belief that although you can’t really fight it, you can at least separate yourself from it. In her ironic sentences, there is movement with stability. She moves toward the object of criticism, then away from it, and then provides a gentle snap of closure at the end. This rhythmic motion serves as an ideal for both accepting and rejecting the ways of the wretched world while maintaining balance.” (James Collins i <http://online.wsj.com/article/>; lesedato 24.01.13)

I Julian Jarrolts film *Becoming Jane* (2007) hevder en person at “irony is insult with a smiling face”. Hun som spiller rollen som Jane Austen, svarer: “No, irony is the bringing together of contradictory truths to make out of the contradiction a new truth with a laugh or a smile, and I confess that a truth must come with one or the other, or I account it as false and a denial of the very nature of humanity itself.”

Romantisk ironi er uttrykk for åndens frihet over materien og over verdens ufullkommenhet og tilfældigheter (Starobinski 2004 s. 30). Den tyske filosofen Friedrich Hegel kritiserte slik bruk av ironi for å representere forfengelighet, fordi dikteren later som om et menneske (dikteren) gjennom ironien kan heve seg over andres forfengelighet (s. 30).

Romantisk ironi tjener den romantiske ideen om at kunst og poesi framstiller det uframstillelige, samt det bestemte og det ubestemte samtidig: Ironien uttrykker det bestemte på en slik måte at det oppløses til det ubestemte (Frank 1989 s. 271). I romantisk ironi overføres menneskets motsetningsfullhet til en kunstnerisk struktur (Frank 1989 s. 380). “[R]omantic irony always aims to accomplish: it foregrounds ontological boundaries and ontological structure.” (McHale 1987 s. 36)

Romantisk ironi viser fram to nivåer uten å sette noen av dem i posisjon som det gjeldende (Frank 1989 s. 345). Slik ironi peker mot relativitet (Frank 1989 s. 245). Den tyske romantikeren Ludwig Tiecks skuespill *Katten med støvlene* (1797) bringer posisjon (A) og motposisjon (B) i et negativt forhold til hverandre, slik at begge (A og B) blir relativisert og tilintetgjort av den andre (Frank 1989 s. 350).

Et kjennetegn ved “distancing in romantic irony is the artist’s ability to step outside of the fictional space of their creation and address the reader or audience directly. The technical term for this is *parabasis*; its antecedents are in ancient Greek comedy when the chorus would address the audience.” (Cherlin 2017)

Det var en ironisk geografisk nærhet mellom Kapitol og Den tarpeiiske klippe, dvs. maktens tinde i Romerriket og der forrædere og andre dødsdømte ble styrtet ned. Veien var bokstavelig talt kort mellom et liv i glans og en død i vanære. Det er også et ironisk forhold mellom langsomme, omstendelige forberedelser (f.eks. med å ta på seg skøytene) og et brått fall.

Et eksempel på skjebnens ironi gjelder den britiske forfatteren D. H. Lawrences siste ord, som skal ha vært: “Jeg føler meg bedre nå”. Skjebnens ironi krysser over i det noen kaller kosmisk ironi; “what we sometimes call ‘the irony of life’, the paradoxical turns of fate (cosmic irony) [...] My understanding of cosmic irony relies on for instance the explanation given in Colebrook (2004, 13-14) or Abrams (2005, 144). Austen’s cosmic irony is, however, not the dark and deterministic one of naturalist novelists like Thomas Hardy, but a comic variant with a sometimes disturbing undertone.” (Sørbø 2008 s. 107). Thomas Hardys novellesamling *Life’s*

Little Ironies (1894) lar “livet” være mottaker av ironien, ikke personer som fungerer som ofre (Hamon 1996 s. 14). Både naturen og menneskets egen historie er omgitt av et stort alvor, fordi de er underlagt tidens uunngåelighet, med lovmessigheter og for menneskets del til slutt den uunngåelige døden (Hamon 1996 s. 16).

“In cosmic irony, or the irony of events, the source of the ambiguity is superhuman – “history,” “fate,” og “the gods,” ” (Brown 1977 s. 175-176). Dette ble av den tyske 1800-tallsfilosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegel kalt “the objective irony of history”, der “the ambiguity lies in the superhuman status of the agent – there is an air of magic because expected links of causation become mystified and blurred.” (Brown 1977 s. 176)

“History is what hurts, it is what refuses desire and sets inexorable limits to individual as well as collective praxis, which its ‘ruses’ turns into grisly and ironic reversals of their overt intention.” (Fredric Jameson sitert fra Olsson 2011 s. 241)

“For from God’s ultimate perspective all human actions take on a penultimate character, and hence they are subject to irony to the extent that humans take them as absolute (Bonhoffer, 1967). To God’s archetypal ironist, man plays the archetypal victim. Enmeshed in the contingent, unfree but believing ourselves masters, or free but acting as slaves, humanity plays out its comedy for the heavens. Given God as the archetypal ironist, it is natural that many human ironists have seen themselves as partaking in the divine. “Supreme Irony reigns in the conduct of God as he creates men and the life of men. In earthly art Irony has this meaning – conduct similar to God’s” ” skrev den tyske filosofen Karl Wilhelm Ferdinand Solger (sitert fra Brown 1977 s. 211). Gud kan ha et “cosmic perspective on the social carnival” som er menneskenes liv (Brown 1977 s. 211).

For den tyske filosofen Arthur Schopenhauer er mennesket offer for naturens ironi (Hamon 1996 s. 117). Naturen lokker oss til erotisk kjærlighet slik at menneskearten lever videre, den manipulerer oss ironisk, for det mennesket trenger er å unnsnippe naturens tredemølle (Hamon 1996 s. 147-148). Hos Schopenhauer blir ironi et grunnprinsipp i et filosofisk system, ved at mennesket stadig på nytt blir lurt av “naturen” (også sin egen natur).

Alan Wilde kaller det “absolute irony” når “the conception of equal and opposed possibilities [is] held in a state of total poise, or, more briefly still, the shape of an indestructible, unresolvable paradox” (1987 s. 21); “the fierce balance of unreconciled and contradictory attitudes I earlier called absolute irony.” (Wilde 1987 s. 113)

Begrepet tragisk ironi “er faktisk en temmelig sen oppfindelse og savner helt korrelat i de klassiske og postklassiske tragedieteorier. Det stammer fra den romantiske litterat Adam Müller, som hævdede, at Schlegel-brødrene tog

grundlæggende fejl i, at tragik og ironi var uforrenelige. Ifølge ham er vores måte at forholde os til det tragiske på netop ironisk, dvs. distanceret selvbevidst, og ikke, som den aristoteliske poetik ellers hævder, indlevende og forfærdet. Müllers begreb videreudvikles af den engelske oldtidshistoriker og Schleiermacher-oversætter Connop Thirlwalls afhandling *The Irony of Sophocles* (1833). Thirlwell ser ligesom Müller sin teori om tragisk ironi som et afgørende brud med den aristoteliske tragedieteori. Thirlwell hævder, at Sofokles i *Kong Ødipus*, udfolder en dobbelt ironi, nemlig på den side “the irony of the action” og på den anden side “the irony of the poet”. Handlingens ironi viser sig i at den tragiske skæbne altid er selvpåført: Ødipus handlinger viser sig at have en anden mening, end han umiddelbart tillægger dem. Denne form for handlingsironi, hvor handlingens mening vendes på hovedet, forbinder sig nøje til Aristoteles’ begreber om peripeti og anagnorisis. Handlingens ironi er den skæbnens ironi, Ødipus selv erfarer. Digterens ironi er en anden. Det er den ironi, der gør os i stand til at erkende handlingens ironi længe før Ødipus. Digterens ironi skaber dermed en distance til handling og helt. Det er i kraft af digterens ironi, at publikum kan distancere sig fra handlingen og hengive sig til æstetisk refleksion, hvor det aristoteliske publikum lader sig opsluge af handlingen og de lidenskaber, den vækker.” (Dahl 2010)

I diktet “Svanen” fra samlingen *Det ondes blomster* (1857) skriver Charles Baudelaire om det ironiske ved himmelen med sin grusomme blåfarge. Det ironiske ligger i himmelens absolutte likegyldighet (Hamon 1996 s. 17). Den franske forfatteren Albert Camus skrev i essaysamlingen *På rette og på vrangen* (1937) om himmelens smilende likegyldighet med menneskets skjebne (Hamon 1996 s. 18). I boka *Amerika* (1986) kaller den franske filosofen Jean Baudrillard en ørken for “geologiens ironi” fordi ørkenen representerer en “ekstatisk kritikk av kulturen”.

Selvironi kan brukes til å undergrave en for pompøs selvframstillingsstil (“self-pompousness”), men kan også lede til misforståelser når ironien ikke blir forstått (Dolores og García 2013 s. 198 ff.). “Men hva er nå selvironi? Et bevis på romslighet, og at jeg er i stand til å se mine svakheter? Eller er det et uttrykk for selvbeskyttelse, for feighet, et forsøk på å komme kritikeren i forkjøpet? Hvis så er tilfellet, faller ikke selvironi inn i den essayistiske ånd, for da har man på en måte et sikkerhetsnett i ironien.” (Fagerlund 2010 s. 65).

I den amerikanske regissøren Spike Jonzes film *Being John Malkovich* (1999) spiller skuespilleren John Malkovich ironisk seg selv (Nünning og Nünning 2002 s. 177).

Den greske filosofen Sokrates spilte uvitende for å skape selverkjennelse hos den han samtalte med og for å forløse innsikt om verden gjennom dialog. Sokrates’ “jordmorsteknikk” innebar en frigjøringsmetode basert på ironi. Han både stilte spørsmål og besvarte dem, både fornærmet og opphøyet seg selv. Den sokratiske ironien gjør ironikeren til sin egen primære tilhører (Hamon 1996 s. 134).

“Socratic argumentation most often involves revealing incongruities among Sophistic assumptions or assertions. Socrates sees those incongruities by figuratively stepping back; the ability to step outside of a presumed perspective on “how things really are” remains at the heart of Socratic irony.” (Cherlin 2017)

Det kan være et ironisk forhold mellom en tilsynelatende overflod og en reell mangel, mellom den betydning noe tilskrives og den betydning det har/får, mellom fjellet og den musa som fjellet føder (små resultater av omfattende, kanskje latterlig omfattende forberedelser), mellom små årsaker og store virkninger (Hamon 1996 s. 91). Det forventete snus på hodet i mange ironiserende småannonser i avisene: “Politisjefen ble ranet”; “Skogsmus avsporet nytt hurtigtog” (Hamon 1996 s. 16). Ironi kan ofte eksemplifisere loven “små årsaker, store konsekvenser” (fjellet som fødte ei mus) og det omvendte (Hamon 1996 s. 70). Den amerikanske romfergen Discovery kunne i juni 1995 ikke ta av fra utskytingsbanen slik det var planlagt. Grunnen var at en hakkespett hadde lagd 105 hull i isolasjonslaget rundt shuttle-tanken. Reparasjonen innebar forsinkelser, prestisjetap og store utgifter, i slående kontrast til en “kjærlighetssyk hakkespetts” hverdagslige hakking (Gründer 2000 s. 252).

En triumf blant menneskene kan fra et annet perspektiv være en bagatell (og dermed forårsake gudenes hån og spott) – og omvendt.

Eselet Tussi i A. A. Milnes historier om Ole Brumm er et eksempel på bruk av naiv ironi i litterære tekster (Ingeborg Mjør i *Norsklæreren: Tidsskrift for språk og litteratur*, nr. 3 i 1998, s. 37). I Kjartan Fløgstads roman *Grense Jakobselv* (2009) sies det med grusom ironi: “Ingen søker sanninga meir kompromisslaust enn torturistane. Og dei hatar løgn og fanteri”. Det finnes også en historiens ironi. Tyskeren André Heller siterer i filmen *Our Hitler* (1977; lagd av regissøren Hans-Jürgen Syberberg) “two famous poems about peace by Goethe, “Des Wanderers Nachtlied” (Wanderer’s Night Song) and “Über allen Gipfeln” (Over All Peaks). The effect is a shock. For as Heller points out, Goethe penned these poems under an oak tree in an area that became the concentration camp Buchenwald.” (Olsen 2006 s. 91) “Legend reports that Goethe composed the first half of his poem sitting under a tree in what later became the grounds of the concentration camp.” (Olsen 2006 s. 343) Et annet eksempel: Hitler hadde enorme byggeplaner for Berlin, og proklamerte midt på 1930-tallet at innen ti år ville byen være så forandret at ingen ville kjenne den igjen. I 1945 var Berlin faktisk ikke til å kjenne igjen (Eksteins 1990 s. 446).

Den amerikanske filmregissøren Sam Peckinpah brukte kutt/klipping svært bevisst i sine westernfilmer, f.eks. i *The Wild Bunch* (1969). Men filmene hans inneholdt mye vold og noen sekvenser ble ofte sensurert bort. En klippingens mester fikk sitt verk redusert av klipping.

Den amerikanske krimdokumentarforfatteren Corey Mitchell fortalte i et intervju: “I posted an article about the rather large numbers of serial killers and mass murderers who have a military background. I discussed how the military has changed its methods of training to create more efficient mass-killing machines, by their own admission, since World War II. I also talked about how if the military does not provide more quality aftercare that many men and women are going to return home and not know how to cope with what they have been taught and what they have seen. Some right-wing bloggers got a hold of the piece and branded me a military-hating nutjob. Ironically, I received several death threats from alleged former military members who said that the military does not train killers. Go figure.” (<http://www.eclectica.org/v11n4/adams.html>; lesedato 06.10.18)

“Eclectic irony emphasizes generic hybridity and an appropriation of generic signs that can redefine conventions”, dvs. “ironic hybridization of pure classical genres” (<http://bettyswallow.wordpress.com/>; lesedato 10.12.12). Begrepet ble først brukt av filmkritikeren Jim Collins i artikkelen “Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity” (1993).

“*Liberal ironi* kaller historiker Kjetil Jakobsen [det] når demokratiet insisterer på å vise omsorg mot dem som angriper det. Når liberal ironi spilles ut, er det virkningsfullt, den briljerer i moralsk overlegenhet. Den understreker menneskeverdet til han som frakjenner andre samme verd, den gir ekstremisten en taletid som han selv vil nekte andre. Ironien ligger i det demonstrative, den sier det motsatte av hva vi instinktivt tenker på som rett og galt. Den liberale ironien har preget det norske rettsvesenets behandling av Breivik. Han møter utpreget vennlighet og høflighet fra alle aktører. Første rettsdag – etter å ha vist *heil*-hilsen og forakt for retten for tredje gang – senket han armen rett ned for å håndhilse på regjeringsadvokat Fredrik Sejersted. For fem år siden ventet Breivik seg dødsstraff. Nå er han kjent med rettsstatens rituelle omsorg, og han tar seg målrettet frem innenfor den. [...] Terroristen spiller systemet ut mot seg selv, et system han ikke anerkjenner. Nå mimer Breivik rettsstatens ritualer. Han viser anerkjennelse av motpartens narrativ, demonstrerer demokratisk modenhet. *Oh, the irony.* [...] Liberal ironi forutsetter at den liberale parten er den suverene. Når rettsstaten skal romme og tilrettelegge raust for sin fiende, er det en viss fare for at fienden vokser seg sterkest. Nazi-lederen Breivik har sendt sine tilhengere en viktig hilsen denne uken. Det er tredje gang nå, at de fleste store norske avisene har formidlet bildet av nazisten med *heil*-hilsenen hevet. Det siste bildet florerer allerede på nettet. Medier er også en del av den liberale ironi. Det er problemet med den liberale ironien, påpeker Kjetil Jakobsen i sin bok. Hvis man mister kontroll på kommunikasjonsstrategien, da slutter ironien å virke, den blir til reell undergraving.” (*Morgenbladet* 13.–19. januar 2017 s. 4) Kjetil Jakobsen har skrevet *Etter Charlie Hebdo: Ytringsfrihetens krise i historisk lys* (2016).

Den tyske filosofen Jürgen Habermas har skrevet mye om verdien av en felles argumenterende fornuft og demokratisk kommunikasjon, men hans tekster er

skrevet i et nesten ugjennomtrengelig tungt, akademisk språk. Han er kommunikasjonsfilosofen som ikke kan kommunisere til vanlige mennesker.

Det finnes dobbel ironi. Et eksempel på det gjelder Thure Erik Lunds roman *Compromateria* (2002): “Ironien er dobbel. For ikke bare latterliggjør forfatteren sin høye symbolske kapital idet han begrunner den i at han var mislikt og oppskrytt på en og samme gang samtidig som bøkene var selvrefererende. Men utlegningen av forholdet mellom den egne litteraturen og offentligheten kan òg oppfattes som en ironisk fremstilling av Lunds eget forhold til offentligheten.” (Bale 2004 s. 2004) “To be made a patient is to be remade into a serviceable object, the double irony being that so little service is available once this is done.” (den amerikanske sosiologen Erving Goffman sitert fra Brown 1977 s. 200)

Den tyske forfatteren Bertolt Brecht brukte “his own strange blend of double-bottomed irony. When, for example, Brecht is reported to have replied to Sidney Hook, who drew his attention to the mass arrests of old Communists in the Soviet Union, “The more innocent they are, the more they deserve to die,” [Brecht-biograf] Völker crudely asserts that he did so in order to shock and because “stupidity and intellectual limitations made him passionately unjust” (p. 241). Why, one asks, should Professor Hook’s or anyone else’s questions about Stalin’s terror be a sign of stupidity? Here again Völker gives away his crude conformism to which every questioning of Soviet policy is a manifestation of idiocy. Yet he also misses the real implications of Brecht’s remarks to which attention has more than once been drawn. For if *innocence* of plotting against Stalin is a reason for condemnation to death, the implication clearly is that *resistance to Stalin* must be regarded as a moral duty of the highest order! Brecht’s remark could thus appear to have been at least a highly ambiguous and ironical one.” (Esslin 1983 s. 38)

“The ironist may find himself caught in an endless regress or ironies; the “infinite heights” may turn out to be the bottomless depths. None of us is utterly safe from ironization. The absolute defense against irony would itself be ironizable if its absoluteness. Circumspection, a sense of relatively, tentativeness in making judgements, can be carried only so far; beyond a certain point the lack of confidence in the future, a desire to avoid being surprised, itself becomes a pose.” (Brown 1977 s. 212)

En tekst kan sammenkomponere andre tekster og lage et spill av referanser til andre tekster, dvs. slik at teksten “comes back with a set of quotation marks that hover above it like an ironic halo.” (Collins, Radner og Collins 1993 s. 256)

To eller flere ironikere kan angripe hverandre med ironiske taktikker. Ironien brukes da i en kamp der hver part “battle as to who will out-ironize whom” (Brown 1977 s. 190).

En spesiell type ironi er angrepskamouflering. Et angrep eller kritikk i f.eks. en bok eller en film kamufleres slik at det ikke er tydelig for alle at det er et angrep. Budskapet må tolkes på bestemte måter (f.eks. som politisk satire) for å oppfattes som angrep, men det er ikke meningen at de som angripes skal tolke teksten slik. Frithjof Sælens barnebok *Snorre Sel: En fabel i farger for voksne og barn* ble utgitt i et naziokkupert Norge i 1941. Isflakene som Snorre Sel leker blant i begynnelsen av boka, ligner litt på et kart over Norge, og dyr i boka kan oppfattes som aktører i en allegori over lille Norges og dets motstandsfolks kamp mot Tyskland (en spekkhugger), Sovjetunionen (en isbjørn), med hjelp fra England (en hvalross).

Ironi kan være sår eller bitter. Et eksempel på bitter ironi er hvis en person formulerer det ordtakslignende “Dine venner er alltid der når du trenger dem”, men lar tilhørerne forstå at dette ikke gjelder i det aktuelle tilfellet (Dolores og García 2013 s. 53).

“Irony more serious than satire knows no bounds short of melancholia and madness. Its seriousness loses perspective; it is marked by ferocity and gloom. Such is the irony of Swift’s *Modest Proposal* to cure the poverty and overpopulation of Ireland by the systematic rearing of its children as meat for the tables of the wealthy. Such is Hardy’s fierce indictment of ironic disposition [...] his cryptic celebration of ‘Christmas: 1924’:

‘Peace upon earth!’ was said. We sing it,
And pay a million priests to bring it.
After two thousand years of mass
We’ve got as far as poison gas.” (Pollard 1970 s. 5)

“Irony is often held to be an essential component of the tragic. [...] it is bound up with the concept of probability and also with the concept of destiny. It supposes, in its basic form, that a course of action is undertaken which has opposite consequences to those intended. In still more general terms, success is expected but disaster results.” (Brereton 1968 s. 14) Den rumenske forfatteren E. M. Cioran er kjent for sin bitre ironi, for samtidig både bistre og humoristiske formuleringer om livets betingelser og mennesket som skapning. Cioran skrev essayistisk-aforistiske tekster som ikke tydelig inngår i et filosofisk “system”. Om en tendens i postmoderne amerikansk litteratur (på 1980-tallet) skriver Sigmund Ro: Tekstene “record a contemporary world that is dissipated and trashed, in language shot through with a post-humanist bitter irony and skepticism about eternal verities.” (Ro 1997 s. 269)

Den drepte kong Duncan i Shakespeares tragedie *Macbeth*, som Macbeth har myrdet om natten av personlig ærgjerrighet, blir etter hvert misunt av Macbeth for sin fredelige ro i graven: “Duncan is in his grave; / After life’s fitful fever he sleeps well. / Treason has done his worst; nor steel, nor poison, / Malice domestic, foreign levy, nothing, / Can touch him further.” (3. akt, 2. scene)

Den franske 1800-tallsdikteren Auguste Villiers de l'Isle-Adam skrev noen av sine tekster på en grunnleggende ironisk måte: Det han hatet mest, skrev han om med beundrende sympati, men skrevet på en måte som fikk leseren til å "lide". Mange av hans kortere tekster ble samlet i verket *Grusomme historier* (1883) (Schmidt 1950 s. 31-32). "Freud har sagt at det moderne mennesket dreper ikke, det ironiserer. Mennesket fant et alternativ til drap og vold gjennom oppdagelsen av å bruke ironi i språket." (Fagerlund 2010 s. 66)

Det hender at ironi brukes på en overgripende måte i akademiske avhandlinger. Det gjelder tyskeren Karl Julius Webers *Demokritos, eller etterlatte papirer av en leende filosof* (1832-40) (Gräfrath 1993 s. 36).

Ironi kan gjelde de alvorligste temaer, som nazisme og rasisme. I den norske forfatteren Christian Valeurs roman *Steffen tar sin del av ansvaret* (2009) bruker hovedpersonen "ironiserende rasisme" mot et kenyansk stammesamfunn som han ser i en TV-dokumentar (s. 139 i romanen). Hovedpersonen Steffen anklager kenyanerne på en ironisk måte for ikke å være miljøbevisste og for å gi norske barn dårlig samvittighet ved å være så fattige. Miljøvernekstremisten Steffen blir offer for ironi fra fortelleren mange steder, f.eks. når Steffen synes at en roman av naturforfatteren Mikkjel Fønhus er kjedelig (s. 111).

Bruken av ironi kan veksle fra øyeblikk til øyeblikk, fra en formulering til den neste. I Sigurd Evensmos roman *Flaggermusene* (1949) snakker hovedpersonens svigermor på en skiftende måte i en ironisk tone: "Overfor ham holdt Paula fast ved den litt barske tonen som rommet vennlighet og ironi i en helt uberegnelig veksling. Det minte om uregjerlige dusjer som aldri vil gi fra seg en rimelig blanding av varmt og klart, men leverer plutselige, vinterkalde stråler når kranene er regulert på lunkent." (i kapitlet "Kollektivet")

Fordi det som forventes og antas å være etter etiketten forandres kontinuerlig, kan mye ironi i eldre tekster gå oss hus forbi i dag. Vi kjenner ikke kodene godt nok til å oppfatte ironiske finter. En forfatter risikerer at deler av hans tekst blir uforståelig eller feiltolket av ettertidens lesere (Hamon 1996 s. 39). Den historiske utviklingens dekontekstualisering gjør at nivåer av tekstens mening endres og/eller blir borte. Den franske forfatteren Théodore de Banvilles *Linedanser-oder* (1857) ble i en ny utgave i 1873 forsynt med en lang kommentardel på nesten hundre sider som blant annet oppklarte humoristiske allusjoner. Franskmennene Camille Berriat og Albert Heimanns pamflett *Liten avhandling om den litterære naturalismen (etter dens mestere)* (1880), som inneholdt utdrag fra verk av Zola og andre naturalister, ble utstyrt med et etterord der Berriat og Heimann fortalte hva de *egentlig* mente om naturalismen. Det var det motsatte av hva pamfletten for øvrig signaliserte. I andre tilfeller kan vi slett ikke vite hva forfatteren egentlig ville si.

Philippe Hamon sammenfatter systematiske forskjeller ved bruk av ironi i romaner og andre litterære verk slik:

- 1) Hvis en romanperson som fortelleren har diskvalifisert til å vurdere noe riktig, vurderer X som positivt, er det fordi X er negativt for fortelleren (og er sannsynligvis også negativt for forfatteren)
 - 2) Hvis en romanperson som fortelleren har diskvalifisert til å vurdere noe riktig, vurderer X som negativt, er det fordi X er positivt for fortelleren (og er sannsynligvis også positivt for forfatteren)
 - 3) Hvis en romanperson som fortelleren har kvalifisert til å vurdere noe riktig, på en litt for overdreven eller iøynefallende måte vurderer X som positivt, er det fordi X er negativt for denne romanpersonen (og er sannsynligvis også negativt for forfatteren)
 - 4) Hvis en romanperson som fortelleren har kvalifisert til å vurdere noe riktig, på en litt for overdreven eller iøynefallende måte vurderer X som negativt, er det fordi X er positivt for denne romanpersonen (og er sannsynligvis også positivt for forfatteren)
- (Hamon 1996 s. 32-33)

I såkalte “normative veikryss” (Hamon 1996 s. 108) viser en tekst tydelig fram sitt normsystem, dvs. hvilket verdisystem den er underlagt, hva som er rett og galt og dumt og klokt i tekstens verden.

“[I]n Jane Austen’s work, irony is more than a trope; [...] It approximates an attitude, an outlook; [...] The effect of this ironic omniscience is to create distance from the world described, and to question its basic values.” (Sørbo 2008 s. 37) Sørbo skriver om det hun kaller “the narrator’s omniscient ironic perspective” (2008 s. 148) i flere av Austens romaner. “[W]e are not allowed to enjoy a romantic story in peace, and pretend that love is all that matters. We are thus given a clear sign that Austen’s errand is different from that of the standard courtship story, and her perspective an ironic one.” (Sørbo 2008 s. 89-90) “What I have here called Austen’s convoluted ironies, because of the complex and half hidden ironic structures, are then anti-romantic in that they testify an anti-sentimentality and anti-seriousness typical of the author. They serve two of her main themes throughout her authorship: that of the difficulty of seeing the truth fully, and that of the difficulty of achieving happiness in marriage” (Sørbo 2008 s. 111).

Hos Elizabeth i *Pride and Prejudice* kan det “sometimes [be] difficult for the reader to decide whether the smile [a humorous tone to the account of her moral struggle] is not also her own, and the irony self-irony” (Sørbo 2008 s. 85). “Elizabeth is as constantly ironic in her observations and comments as the narrator, and her sharp perception of the ‘whims and inconsistencies’ of others even extends

to a self-ironical perception of those of her own personality. There are, however, [...] many examples of the narrator describing Elizabeth with an irony that she does not see herself, at least at the specific moment. This is seen not only in big issues of prejudice and inconsistency or anger, but also in matter of smaller daily annoyances.” (Sørbø 2008 s. 85) “The narrator of *PP* has fewer reservations for ‘wise’ and ‘good’ people than Elizabeth, and excepts barely anyone from the general irony, but still gives us a serious view of women in love.” (Sørbø 2008 s. 112) På den annen side blir det faktisk at relativt fattige kvinner [som Elizabeth] gifter seg med rike menn “consistently treated with irony” (Sørbø 2008 s. 200).

I Joe Wrights 2005-adaptasjon av Austens *Pride and Prejudice* ankommer den nygifte Charlotte en middag på Rosings med “some ridiculous feathers in her otherwise plain hair, and we cannot help seeing the resemblance between her head decoration and that of the parrots caged in Lady Catherine’s drawing room. It is a glimpse of a visual irony that works very well” (Sørbø 2008 s. 193). Charlotte har giftet seg for trygghet, status og penger, ikke av kjærlighet.

Ironi kan bestå i et spesielt forhold mellom en fiktiv skildring og et historisk bakteppe for skildringen, som når John Steinbeck i romanen *The Grapes of Wrath* (1939) lar de arbeidssøkendes reise bli “an ironic latter-day reenactment of the trek of the pioneers in their covered wagons” (Ro 1997 s. 208).

I såkalt all-alders-litteratur er det ofte bruk av ironi som de voksne leserne skal forstå, men ikke barna. Det er “ein del sofistiskerte signal til den vaksne lesaren (ironi, parodi, intertekstualitet m.m.), men [også] strukturar og kjenneteikn som er typiske innanfor barnelitteraturen.” (Ingeborg Mjør i *Norsklæreren: Tidsskrift for språk og litteratur*, nr. 3 i 1998, s. 37) Det kan være språk mellom en tekst og en annen tekst, eller mellom to deler av den samme teksten, eller mellom teksten og det forfatteren mener (Hamon 1996 s. 108). Ironi kan altså f.eks. oppstå i distansen mellom to tekster (Hamon 1996 s. 90), dvs. en slags intertekstuell diskrepans. Det ironiske kan oppstå gjennom uoverensstemmelse og forskyvninger, språk og uforenlighet. Ironisk samspill mellom ulike tekster er svært vanlig, og kanskje er det slik at “den ironiske effekt oppstår alltid via en intertekstuell effekt” (Hamon 1996 s. 39). Ironi kan f.eks. oppstå gjennom etterligning av “alvorlige diskurser” (Hamon 1996 s. 60).

I Gustave Flauberts novelle “En enkel sjel” (1877) “samtaler” tjenestejenta Félicité med sin papegøye Loulou, som bare kan tre setninger. Samtalene er mer basert på lyder og gester enn verbal mening, men skaper en kontakt som den ensomme og oppofrende Félicité brennende ønsker, særlig etter at hun har blitt gammel og døv. Samtidig som skildringen er latterlig og nesten absurd, har Félicité og Loulou en kontakt som viser hva som er det essensielle i all kommunikasjon (Frølich 1991 s. 114-115). Navnet “Félicité” betyr “lykksalighet” og hovedpersonen oppnår til slutt en slags salighet. Om sluttscenen i novellen skrev Flaubert i et brev at den “slett ikke er ironisk slik du antar, men tvert imot svært alvorlig og svært trist” (sitert fra

Frølich 1991 s. 120). Men Flaubert skrev i 1852 i et privat brev: “Ironi [...] synes meg å dominere livet. Hva kommer det av at når jeg gråter, går jeg ofte for å se meg selv i speilet?” (sitert fra Hamon 1996 s. 109). (At personnavn kan fungere ironisk har vi også et eksempel på i Anna Bache-Wiigs roman *Lasses hus* fra 2009, der jazzsangerinnen Liv Solhjell har begått selvmord.)

I Flauberts *Madame Bovary* (1857) blir hovedpersonen Emmas tanker noen steder gjengitt éntydig ironisk: “Hun ville både dø og bo i Paris.” Andre steder oppnås det ironisk virkning på andre måter: Et sted står det: “Joan of Arc, Heloise, Agnes Sorel, the beautiful Ferroniere, and Clemence Isaure stood out to her like comets in the dark immensity of heaven, where also were seen, lost in shadow, and all unconnected, St. Louis with his oak, the dying Bayard, some cruelties of Louis XI, a little of St. Bartholomew’s Day, the plume of the Bearnais, and always the remembrance of the plates painted in honour of Louis XIV.” (i kapittel 6) Den hulter til bulter sammenstillingen i hennes tanker fungerer ironisk. Framstillingen av alt Emma tenker på er så spredt at det står i et ironisk forhold til sann smak og sanne verdier (Hamon 1996 s. 94). Det for kaotiske og brokete virker negativt på oss. Det motsetningsfulle blir komisk. Tilsvarende er det i Flauberts novelle “Hérodiades” en opplisting av alt som serveres i et måltid, samtidig som det nevnes at prestene diskuterte gjenoppstandelsen. Matrettene og diskusjonen sidestilles på en ironisk måte; fortelleren etablerer ikke noe hierarki (Brombert 1981 s. 162).

Scenen med landsbruksutstillingen i *Madame Bovary* er full av ironi. I et brev fra 12. oktober 1853 brukte forfatteren ordet “symfoni” om det han prøvde å få til: “Alt sammen må bråke sammen, slik at en hører samtidig brølingen fra oksene, kjærlighetssukkene og fraser fra de som organiserer utstillingen” (sitert fra Hamon 1996 s. 135). Det skulle være en tre-stemt sekvens med komiske sammenstillinger og kontraster som bidrar til å vise forfengelighet og nedverdiggelse, noe stupid og vulgært, en parodi på kjærlighet (Brombert 1981 s. 56). Gérard Gengembre skriver om *Madame Bovary*: “Hele romanen er ironisk, både som helhet og i alle sine deler, strukturelt, tematisk, funksjonelt.” (Gengembre 1990 s. 108) Dermed kan det hevdes at ingenting er ironisk, siden alt er det (s. 109). I 1852 skrev Flaubert i et brev at “ironi tross alt synes meg å dominere livet” (her sitert fra <http://narratologie.revues.org/6774>; lesedato 19.01.15).

“Aristotle, in his *Rhetoric*, approaches irony from several perspectives: as a way of showing contempt, a form of dangerous deception, as characteristic of contrasting or conflicting points of view, and as characteristic of the form of humor befitting a “free man,” opposed to humor as vulgar buffoonery.” (Cherlin 2017)

Den følgende oversikten over ironiens funksjoner (hvordan ironi kan fungere i ulike situasjoner) er basert på Hutcheon (1994 s. 47):

Ironi kan være

- fellesskapsskapende (ved inkludering, og ekskludering)
- angripende (for å korrigere og/eller klandre)
- motstandsskapende (gjennom fornærmelse og brudd med konvensjoner)
- midlertidig (ved for en stund å underminere det etablerte)
- selvbeskyttende (via selvforsvar og -utlevering)
- avstandsskapende (fra etablert perspektiv)
- lekende (på humoristisk-ertende måter)
- kompliserende (villedende og vanskelig å forstå)
- styrkende (ved å understreke utsagn, ytringer)

Hutcheons kategorisering av ironityper inkluderer lekende eller *ludisk* ironi (1994 s. 49). Slik ironi kan fortone seg som godmodig ertende. Den er vittig på en åndrik måte, ofte med komiske og slående utsagn. Det er en ironi som ligger nær den mer likeframme humoren. Slik ironi kan synes som både overflatisk og tynn, ja virke likegyldig. Det er ikke en ironi med kunstnerisk effekt eller filosofisk gehalt.

Norbert Groeben og Brigitte Scheele skiller mellom

- selvbeskyttende ironi (ved følelse av underlegenhet, tap av kontroll osv.)
 - konstruktiv-kritisk ironi (ironien brukes til kritikk av personer som en egentlig sympatiserer med)
 - kjærlig ironi (lekende og hjelpende ironi, f.eks. ros gjennom tilsynelatende kritikk)
 - overlegenhets-manifesterende ironi (arrogant, bitende ironi brukt av noen som er i en maktposisjon)
- (Groeben og Scheele 1984 s. 157-159)

Ironi kan være “a strategy of noninvolvement or disillusion or defense.” (Wilde 1987 s. 29)

Ironi er ofte “an instrument of putting down one’s enemies (or uplifting one’s friends). The sweetest use of rhetorical irony is in pretending to take one’s opponent’s arguments seriously, and then showing their absurdity by defending them beyond credible limits. This was [den britiske 1700-tallsfilosofen David] Hume’s tactic against the argument of design in nature as a proof of God” (Brown 1977 s. 175).

Noen ganger ligger ironiens budskap tydelig innen forfengelighets-tematikken (“vanités”) som har vært framtrædende fra middelalderen av innen både bildekunst, litteratur og andre kunstarter (Hamon 1996 s. 16). Det ironiseres over forfengelige personer. Og “[w]hen people’s pretensions are ironized, their humanity again becomes accessible to compassion and to love [...] [and to] joint humanity. [...] By unmasking popular dogmas irony can create greater moral awareness and tolerance.” (Brown 1977 s. 214)

Ironi har to motsetningsfulle eller symmetriske mål: på den ene siden å opprette en distanse, ekskludere og ekskommunisere de naive eller tungnemme (og disse blir ofte sammen med ofrene for ironien), altså ta avstand fra dem som ikke skjønner dobbeltheten eller kompleksiteten i det som blir sagt; på den andre siden å kommunisere og skape fellesskap med den delen av publikum som er eller blir omdannet til medsamsvorne (Hamon 1996 s. 125). Ironien har altså som mål både å inkludere og ekskludere, integrere og eliminere, å dele og bekrefte en mening og sverte en annen mening (Hamon 1996 s. 112 og 125).

I motsetning til “broadcasting”, ironi “with larger audiences it constitutes a form of ‘narrowcasting’, since not everyone will interpret it as irony.” (Chandler 2002 s. 136)

Den svenske forfatteren Hjalmar Söderbergs noveller og romaner rommer mye ironi, og hans ironi “måste i första hand uppfattas som ett försvarsmedel” (Cassirer 1970 s. 20). Den dekker over hans varme følsomhet slik at ikke tekstene blir sentimentale.

Leo Tolstojs roman *Krig og fred* (1865-69) bruker forfatteren en litterær praksis der gjentakelser gir en negativ, ironisk effekt. Napoleons hender blir beskrevet som hvite. Første gang adjektivet “hvit” brukes om hendene hans fungerer det relativt nøytralt, mens leseren etter gjentatt bruk får en inntrykk av en liten diktator med små, hvite hender (Lettenbauer 1984 s. 65). Tolstojs novelle “Ivan Iljitsj’ død” (1886) handler om en mann som lever et “behagelig og anstendig” liv. Gjennom gjentakelse av de to ordene “behagelig” og “anstendig” oppstår det en ironisk og litt spottende virkning (Lettenbauer 1984 s. 92). I denne novellen blir dessuten legekunsten skildret ironisk.

I Lars Ramslies roman *Fatso* (2003) “beveger han [forfatteren] seg over i en mer utadrettet, underholdende odysse med den selvmedlidende og selvfordrende feite unge mannen, Rino/Fatso, som fullstendig i takt med vår kulturs idealer om fysisk selvrealisering bygger seg opp til en veltrent og følsom kvinnebedårer. Jeg har aldri klart å lese boken som annet enn dypt ironisk, nettopp fordi Rino ender opp i en drømmeverden av overfladisk vellykkethet. Boken er dypt kritisk til hvilke mål for suksess vi er omgitt av. [...] Ramslie i *Fatso* utvikler en subtil ironi” (Janike Kampevold Larsen i *Morgenbladet* 20.–26. mars 2009 s. 34).

Anne B. Ragdes roman *Jeg skal gjøre deg så lykkelig* (2011) ligner “mindre på mange av ettertidens drabantbyskildringer, og mer på lavblokkklassikeren framfor noen annen i datidas norske litteratur: Eva Ramms bestselger “Støv på hjernen” fra 1958, som siden ble filmatisert med stor suksess. Det er den samme begeistringen for overflaten, de samme tydelige karakterene, det samme lukkede universet rammet inn av oppgangens identiske dører. Og det samme gjennomført ironiske blikket på drabantbylivet. Selv om Ramms ironi er gjennomført komisk, der Ragde vil være tragisk. Følelsen av lurende katastrofe er overtydelig i “Jeg skal gjøre deg så lykkelig” – og det lenge før borettslaget mot slutten av romanen oppdager at det yrer av rotter i bakken under blokka. Hver på sitt vis er mange av karakterene i “Jeg skal gjøre deg så lykkelig” på vei mot undergangen.” (Trygve Riiser Gundersen i *Dagbladet* 23. august 2011 s. 60)

Forholdet mellom klær og mentalitet kan være ironisk. I den amerikanske regissøren Alexander Paynes film *The Descendants* (2011) er det en scene med “det sprakende oppgjøret mellom Matt og datteren Alex (Shailene Woodley), der hun forteller ham at han ble bedratt. De struttende, livsglade blomstene på en hawaii-skjorte har aldri virket mer ironiske.” (*Dagbladet* 26. januar 2012 s. 47)

Regissør John Boultings film *Brighton Rock* (1948) handler om gjengkriminalitet i havnebyen Brighton i England. Filmen er basert på Graham Greenes roman med samme navn (1938). Pinkie er en smågangster som gifter seg med serveringsjenta Rose for at hun ikke skal avsløre et mord han har begått. Rose elsker Pinkie over alt på jord, mens Pinkie forakter Rose. I en scene står Pinkie inne i et lydisolert rom der han skal si noe hyggelig til Rose som blir spilt inn på en liten plate som et minne. Rose står utenfor et vindu og ser inn, men kan ikke høre hva kjæresten sier. “At Rose’s request, Pinkie goes into a booth on the pier and records a message. She can't hear what he actually says, but it’s nasty. In the 1948 film he says, roughly: You want me to say I love you, but I don't. I hate you, you bitch, you make me sick. (In the book he records: “God damn you, you little bitch, why can't you go home for ever and let me be?”) Spool forward to the end of the story. Pinkie is out of the picture. Rose, who thinks she may be pregnant with his child, finally decides to play the record. It is the final horror that she finds out what he said, and that he never loved her. Love was her last hope against the horror and the bleakness. Apparently Greene wanted this harrowing ending to be shown in the movie. It certainly suits the novel’s tone.” (<http://blogs.telegraph.co.uk/news/andrewmcfbrown/100073571/the-mystery-of-what-happened-to-brighton-rocks-harrowing-ending/>; lesedato 09.09.13) I 2010 lagde regissør Rowan Joffe en ny filmatisering av *Brighton Rock*. I denne versjonen ligger Rose gravid på en seng og skal høre Pinkies stemme på plata for første gang. Den viser seg å ha et hakk på “I love you” slik at disse ordene gjentas i det uendelige. Rose smiler, og oppdager ikke at de neste ordene var en skarp benektelse av “I love you”.

Ironi spiller en viktig psykisk rolle for individet ved å tillate ytringer som “letter trykket” for frustrasjoner, irritasjoner og fornærmelser, samtidig som ytringene ikke

blir så direkte at de er uforenlige med et sosial samspill (Olievenstein 1987 s. 43). Ironi kan oppfattes som og fungere som de sterkes våpen for å holde andre nede, og ironi kan fungere som de svakes og maktesløses siste våpen å ty til for å bevare en viss selvspekt.

Har bruk av ironi mindre kraft i samfunnsdebatten enn før? “Ifølge Tore Rye Andersens artikkel “Ned med oprøret! – David Foster Wallace og det Postironiske” skyldes denne forandring af ironiens potentialer ikke ironien, men en forandring, der er sket internt i Magten. Magten er ganske enkelt blevet så tilpasningsdygtig, at ironien, som tidligere talte Magten lige imod, nu er optaget i Magten og uskadeliggjort gennem denne optagelse. Når tv-serier på kommersielle tv-kanaler og reklamer for sodavand, hårde hvidevarer, spiritus, aviser m.m.m., bruger ironien til at lokke kunder til butikken, må ironiens ideologikritiske potentialer se sig svækket – når det våben, ideologikritiske intellektuelle og kunstnere har brugt mod Magten, nu pludseligt bliver et af Magtens bedste salgstricks, står den ironiske ideologikritiske kunstner afvæbnet. De hvasse tænder, der tidligere iturev forhænget, der dækkede over det konforme samfunds problemer, og som rokkede ved den monolitiske magt, er groft sagt forvandlet til tandløse bløde gummer, der blidt og næsten kærligt nipper i Magtens overflade. Og Magten? – den fryder sig over at blive kildret. For det er alt, hvad ironien gør; den kildrer let på overfladen, hvor den tidligere flænsede dybt ind i kødet. Den kunst, der er overbevist om, at den stadig flænses og holder den ideologikritiske fane højt, er i virkeligheden forvandlet til Magtens skødehund. Dens angreb er uden betydning som kritik, men tjener derimod Magten, der kan fremstå som åben overfor kritik, selv for så voldsom kritik, som ironien historisk set har været (men ikke længere er).” (Kasper Lie i <http://aestetik.au.dk/fileadmin/www.aestetik.au.dk/>; lesedato 23.09.11)

Jonathan Lear kobler ironi sammen med terapeutisk virksomhet, og skriver: “[T]he possibility of irony opens up in the gap between aspiration, pretense, and reality, but that gap will always be there in neurotic conflict. There are myriad ways this gap can open up [...]. A psychoanalytic interpretation exploits this possibility for irony; it tries to bring aspiration and pretense together. That is, the interpretation tries to bring to light how the pretenses of the ego do or do not fit with the aspirations of the id and superego. In this sense the analyst is not teaching any doctrine or trying to impart any particular idea. Rather, the interpretation facilitates a process by which the analysand comes back to himself. That is, it brings different aspects of himself into some sort of communication (however rudimentary). Properly understood, psychoanalytic interpretation is a form of irony. And in working through irony, structural changes becomes possible.” (Lear 2003 s. 118-119)

I den tsjekkiske forfatteren Milan Kunderas roman *Spøken* (1967) setter et ironisk ferie-postkort i gang en serie katastrofer.

Den chilenske forfatteren Roberto Bolaño skrev den merkelige portrettboka *Nazi Literature in the Americas* (på engelsk i 2008), med 30 små “biografier”. Det er “30 biografier i varierende format over forfattere fra Latin- og Nord-Amerika, komplett med kryssreferanser, bibliografi og indekser over bipersoner og utgivere. Forfatterne har det til felles at de med større eller mindre grad av monomani og forvirring målbærer fascistiske eller høyreekstreme politiske holdninger samt at de er fiktive. Men også helt plausible! Historieskrivningen har relativt entydig gjort den nazistiske ideologien til innbegrepet på ondskap satt i system; vi er ganske effektivt blitt lært opp til å gjenkjenne og reagere med ubehag på fascistisk emblematikk. Nettopp dette er da også forutsetningen for at Bolaño kan praktisere sin subtile ironi, som ligger i forholdet mellom form og innhold: Biografiene til forfattere med mildt sagt dubiøse holdninger og kontakter blir referert i et tilforlatelig, pseudo-akademisk, nøkternt tonefall. Bolaño behøver ikke dømme. Historien har allerede dømt.” (*Morgenbladet* 15.–21. august 2008 s. 41)

Erlend Loe er kjent for å skrive romaner med mye bruk av ironi og humor. I *Doppler* (2004) er handlingen gjennomsyret av ironi. Absurde ting blir fortalt på en tilforlatelig, alvorlig måte. En antydning om denne grunnleggende dobbeltheten ligger allerede i boktittelen og i hovedpersonens navn: Doppler. Det virker som om forfatteren har et dobbeltbunnet forhold til denne hovedpersonen: Doppler har både rett og urett, han er både en sympatisk einstøing og villfaren outsider. Ved en skjebnens ironi flykter Doppler fra familien, men blir “far” til en elgkalv og lager en familietotempæl ute i skogen. Flere steder i romanen ironiseres det dessuten over terapi-språk (Loe 2004; f.eks. s. 16, 18, 63 og 90). Doppler ser på vårt samfunn som en organisert konsum-orgie og flinkhet-konkurrans, der menneskene får sjelelige skader og trenger terapi eller alternative liv. Dette terapiprøket berører bare overflaten av problemene, ikke de eksistensielle konfliktene som Doppler og bipersonen Düsseldorf baler med.

Det har blitt utgitt mange bøker med “perler” fra studentoppgaver, der avstanden mellom hva studenten skriver og hva oppgaven, sjangeren og diskursen krever er ironisk (Hamon 1996 s. 38). Et eksempel er Kolbein Brede, Trond Jahr og Øystein Sjaastads *Legemet er en viktig del av kroppen: Exphilosophiske smuler fra eksamensbordet* (1991). Det dreier seg i denne boka om ufrivillig komisk formuleringer skrevet til den innledende filosofieksamenen til universitetets akademiske verden. Tilsvarende blundere har blitt samlet fra dagspressen, politikertaler, byråkratiet, idrettens verden osv. De ironiske effektene oppstår i avstanden mellom realiteten og det faktisk uttrykte på den ene siden og etiketten, verdssystemet og det ideelle på den andre siden.

“Teksten “Ikkje Amerika, men Amerika” av Kjartan Fløgstad er gjennomgående ironisk. Den ble publisert i Aftenposten 30. august 2000 som et innlegg i diskusjonen rundt en prøveordning som skulle frita elever ved enkelte videregående skoler i Oslo fra obligatorisk sidemålsopplæring. Innlegget er tilsynelatende utformet som et “framlegg om at Sør-Amerika blir eit valfritt “sidemål” i geografi-

faget. [...] “Dagens ordning med obligatorisk opplæring i begge dei amerikanske verdensdelane gjer at ein betydeleg del av tidsbruken i geografifaget går med til å arbeida med mindre vesentlege detaljar frå den sør-amerikanske delen av Amerika.” [skriver Fløgstad] [...] Ved å argumentere for et (for de fleste) åpenbart urimelig standpunkt ved hjelp av de samme argumentene som ble brukt for å frita Oslo-elever fra sidemålsundervisningen, gjør Fløgstad hele argumentasjonen til latter. [...] Teksten er også et godt eksempel på den risikoen som er knyttet til ironi som virkemiddel. Om det ironiske ved en tekst ikke oppfattes av leseren, vil teksten bli lest i bokstavelig betydning. Dette skjedde da Fløgstads tekst ble brukt i en oppgave ved avsluttende eksamen i norsk videregående skole i 2001. Elevene ble bedt om å gjøre rede for tekstens hovedsynspunkt, men mange oppdaget ikke ironien og fikk strykkarakter.” (Claudi 2010 s. 82-83)

Den kenyanske biologen Wangari Muta Maathai fikk Nobels fredspris i 2004. Da en amerikaner offentlig (ved en annen anledning) kom med en antakelse om at sykdommen AIDS hadde oppstått ved at afrikanske kvinner hadde hatt seksuell omgang med aper, ble Maathai rasende. Hun svarte amerikaneren ironisk at det er like sannsynlig at AIDS-viruset ble utviklet av CIA og plantet i Afrika for å drepe befolkningen der. Mange skjønnte ikke at denne uttalelsen var ironisk, og det ble slått stort opp i internasjonale medier at Maathai hadde en slik teori. En ironisk uttalelse ble spredt som om det var en seriøs og alvorlig anklage.

““Going to Africa. Hope I don’t get Aids. Just kidding. I’m white!” Du husker kanskje tweeten som den amerikanske PR-rådgiveren Justine Sacco skrev på Heathrow i desember 2013, rett før hun gikk om bord i flyet til Cape Town? Da hun landet elleve timer senere og skrudde på telefonen, holdt den på å eksplodere. Tweeten var ment som en dårlig vits til hennes 170 følgere, men internett forstår ikke sarkasme og ironi. Twitter gikk amok: Sacco var en rasist, hekse fortjente ikke å leve, kunne ikke en HIV-positiv plis voldta henne? I løpet av en drøy uke ble hun googlet over en million ganger. Hun ble forfulgt av fotografer, twitterkontoen ble ransaket av media. Tweeten kostet henne jobben. Og helsa.” (*Morgenbladet* 4.–10. mars 2016 s. 54)

I 2001 ga Jan H. Landro ut boka *Jeg er ikke ironisk: Samtaler med Dag Solstad*. Sterke, ikke-ironiske meninger er et slags varemerke for denne forfatteren. Men: “Det er eit Sisyfos-verk når DS [Dag Solstad] insisterer på at han aldri har vore ironisk.” (Andreas Hompland i *Dagbladet* 3. juni 2011 s. 52) Likevel finner mange ironiske nivåer i hans skjønnlitterære tekster. “I en Solstad-roman fungerer kvinnen som objekt, rekvisitt eller alle romantiske lengsles mål – men hun er aldri eksistensielt og filosofisk på nivå med hovedpersonene, uansett hvor mange lag av ironi vi føyer til romanligningen.” (Ane Farsethås i *Morgenbladet* 8.–14. juli 2011 s. 32)

“Et humoristisk og politisk høydepunkt er [journalisten Niklas] Orrenius’ reportasjer om Sverigedemokraternas forhold til Færøyene. Etter en ferietur

konkluderer partiledelsen med at dette er idealsamfunnet de har lett etter: “0,5 prosent innvandrere og en nasjonal stolthet som vi bare kan drømme om,” skriver partisekretæren entusiastisk etter besøket. Færøyene blir for Sverigedemokraterna det Kina var for AKP. Sverigedemokraternas lille delegasjon får en særdeles sterk opplevelse under feiringen av den færøyske nasjonaldagen, også kjent som Olavsvaken. I partiavisen SD-kurieren publiseres det en opphetet reportasje om det rørende synet av eldre færøyske kvinner som går rundt i nasjonaldrakt samtidig som de snakker i mobiltelefon. Tårene presser på når taleren Haraldur på nasjonaldagen utbryter: “Enkeltmennesket er for lite, fedrelandet er alt. Færøyene for evig.” Svermeriet for Færøyene er viktig for å forstå at Sverigedemokraterna først og fremst er et ideologisk drevet nasjonalistisk parti som ønsker å gjenopprette et tapt fellesskap. Ellers om partiet selv uttrykker det: “Det primære målet med Sverigedemokraternas politikk er å gjenopprette en felles nasjonal identitet.” Drømmen om Færøyene får seg en knekk når det viser seg at Haraldur i virkeligheten er komikeren Sjørður Skaale, som sitter i den færøyske nasjonalforsamlingen for Sosialdemokratene. Figuren Haraldur er ment som en parodi på den typen overnasjonalistiske personer som Sverigedemokraterna drømmer om, og færøyske aviser slår stort opp at SDs delegasjon ikke helt fikk med seg ironien.” (*Morgenbladet* 1.–7. oktober 2010 s. 34)

Store deler av Paal Bjelke Andersens bok *The Grefsen address* (2010) “er såkalte *cut-ups*, eller kollasjer, av de norske, danske, finske og islandske statsledernes nyttårstaler, henvendt til sine respektive folk, mellom årene 2000 og 2010. [...] Ettersom Norden ikke danner noe språklig fellesskap, er litt under halvparten av bokens tekster komplett uleselige for meg, som verken behersker finsk eller islandsk. I noen av diktene lar Andersen uleseligheten fungere som en ironi med hensyn til ideen om Norden som politisk fellesskap” (*Morgenbladet* 10.–16. september 2010 s. 38).

En lærer i Ringsaker fikk i 2012 sparken fra jobben fordi han på Internett hadde uttrykt sympati for masseorderen Anders Behring Breiviks meninger. Læreren hadde blant annet skrevet at han “håper AP atter setter ut AUFere på Utøya i året som kommer og at året byr på en flott jakt sesong der ute”. Selv hevdet læreren at dette var et ironisk utsagn, og at det var humoristisk ment: “Dette er ekstremhumor fra min side, ment for å presse grensene for hva som er greit å tulle med” (<http://www.ostlendingen.no/ringsaker-blad/fikk-sparken-som-barneskole-lerer-etter-breivik-sympatier-1.6766899>; lesedato 14.02.12) “Når han da kaller Breivik for “Godgutten”, så er det jo temmelig opplagt at det er ironisk ment, men ironi er det jo heller ikke alle som forstår da...” (en venn av læreren på <http://freak.no/forum/>; lesedato 14.02.12) “Har dere hørt om ironi?” spurte læreren retorisk i et radiointervju i februar 2012, etter oppsigelsen.

Pål Foss, en ekspert på politisk filosofi, uttalte seg i et intervju om masseorderen Anders Behring Breivik: “Breivik ser tilsynelatende med en slags humor og ironi på hvordan vi andre vil stille ham ansvarlig og straffe ham for hans handlinger. Det

er trolig at han vil like straffen, ifølge Foss. - Han mener nok han har evnen til å overkomme de grusomste forhold og så overleve, som [filosofen Friedrich] Nietzsches “overmenneske”.” (*Dagbladet* 31. juli 2011 s. 28)

Stian Kristiansens film *Jeg reiser alene* (2011) foregår delvis på universitetet i Bergen. Hovedpersonen Jarle Klepp studerer der, og er en egosentrisk ung mann. “Hensynet til andres ønsker og behov har en tendens til å blekne i konkurranse med herr Klepps egne lengsler og innbilske selvbevissthet. [...] Forventer du deg derimot en lettvent, litt forutsigbar romantisk komedie som tar deler av nittitallets tidsånd på kornet, vil du storkose deg gjennom filmen [...] I begynnelsen av filmen holder Herdis en forelesning om Bakhtins litteraturbegrep “Carnavalesque”: en stil som undergraver veletablerte kunstneriske normer og skaper forvirrende mangetydighet ved hjelp av anarkistisk fandenivoldskhet og forakt for det snusfornuftige. Filmskaperne kunne ironisk nok hatt godt av å ha fulgt med i akkurat den timen.” (*Morgenbladet* 11.–17. februar 2011 s. 36)

Den danske filosofen Søren Kierkegaard skrev på 1800-tallet om ironiens “spørgende og kritiske tilgang. Han beskriver, hvordan ironien kan føre til erkendelse og bevidsthed; for at udøve ironi må man først forholde sig til sig selv. Hvis man møder ironi hos et medmenneske er den i det mindste et tegn på, at spidsborgerfacaden er krakeleret og det selvæstetiske er præget af den eksistentielle uro og lidenskab. Ironikeren søger efter sig selv og den mening i tilværelsen som man finder på det etiske plan.” (C. Brandstrup-Hansen i <http://rudar.ruc.dk/>; lesedato 23.09.11) “[F]reedom, as Kierkegaard recognized, that is the ironist’s goal.” (Wilde 1987 s. 131)

Forfatteren Bendik Wold hadde i 2009 disse refleksjonene om “den nye ironien” eller det som vi kanskje kan kalle postmoderne ironi: “Vi har alle hørt (nok) om ironigenerasjonen. Den hadde sin storhetstid på nittitallet, og var først og fremst opptatt av å markere distanse til Gerhardsen-samfunnets verdihierarki. Samtidig badet den sin egen barndom i et varmt, ironisk-nostalgisk lys [...]. Den nye ironien er langt mer vidtfavnende. [...] Utgangspunktet er en følelse av at, som Abo Rasul skriver, “alt er flaut” – ikke bare foreldregenerasjonens kultur, men også ens egen smak, ens egen meningssøken, ens egen hang til ironisering. Resultatet er en refleksjonsspiral [...]. Dagens ironikere ville ikke ledd av vaktbikkja Ketil Mosleth og hans programpost “På plakaten”; de ville ledd av seg selv som lo av det å le av Ketil Mosleth. I sin store magisteravhandling “Om Begrebet Ironi med stadig Hensyn til Socrates” (1841) innfører filosofen Søren Kierkegaard et skille mellom “eksekutiv” og “kontemplativ” ironi. Det første er et ironibegrep vi gjenkjenner fra dagens ordboksdefinisjoner: ironi som forstillelse, “å si det motsatte av hva en egentlig mener”. Ironikeren tar på seg ei maske, men bak maska skjuler det seg et ansikt. I den kontemplative ironien er dette ansiktet ikke-eksisterende. Under maska fins det bare en ny maske, og enda en, og enda en. Forskjellen kommer til syne i måten man stiller spørsmål på. Det er vanlig å hevde at filosofen Sokrates “gjorde seg dummere enn han var”; at han poserte med en slags “forstilt uvitenhet”

for å vekke sine medborgere til sann innsikt. Kierkegaard protesterer: Da Sokrates stoppet tilfeldige athenere på gata og stilte dem konfronterende spørsmål, skyldtes det ikke en genuin interesse for svaret. Hensikten var tvert imot å “gjennom Spørsmålet (..) udsuge det tilsyneladende Indhold, og derpaa lade en Tomhed tilbage”. [...] Snarere peker de [= bloggposter på Hipster Runoff] på et dyptgripende misforhold mellom språk og mening, mellom individ og verden – en situasjon hvor de sikre holdepunktene har gått tapt, og ironikeren er hensatt til en endeløs “Reflexion over Reflexionen”, som Kierkegaard skrev.” (Wold i *Dagbladet* 24. februar 2009 s. 33)

“Kierkegaard maintains that the true ironist does not wish to be understood, and though true ironists may be rare we can at least say that irony always offers the possibility of misunderstanding. No sentence is ironic *per se*. Sarcasm may contain internal inconsistencies which make its purport quite obvious and prevent it from being read except in one way, but for a sentence to be properly ironic it must be possible to imagine some group of readers taking it quite literally. Otherwise there is no contrast between apparent and assumed meaning and no space of ironic play.” (Culler 1986 s. 154)

I sin bok om begrepet ironi har den danske filosofen “brilliantly summarized arguments about the ironist’s subjective freedom, his alienation of existence, and his infinite absolute negativity” (Wilde 1987 s. 179). Kierkegaard oppfattet ironi som “an infinite absolute negativity” (Wilde 1987 s. 184), i motsetning til kristne (og subjektive) sannheter.

Morgenbladet skrev i 1999 om “helgarderende trippelironi” (31. desember 1999 s. 14). “[E]tterhvert som ironien ble forutsigbar lette folk etter nye måter å uttrykke seg på, og her oppstod dobbelt-ironi, der man sier ting på en ironisk overdreven måte, men mener det man sier. Her kan man komme med uttalelser som for mange virker idiotiske, men gjennom sin tilsynelatende ironiske tone får man likevel igjennom budskapet. “Oh-my-god ho Lene Malin e fin!!” Her kan gutter som er forelsket i vår pop-prinsesse bruke dobbel-ironi til å slippe unna kommentarer fra kompisser som mener Lene bare er en alminnelig jente og ikke verd 200 håndjagere. I tillegg, og for viderekommende, kan man benytte seg av trippel-ironi... Da sier man noe, kanskje litt små-ironisk – kanskje ikke, og respondenten er da i tvil om hva man egentlig mener eller om det i det hele tatt er en ironisk kommentar. “Kjell Magne er en virkelig god statsminister, men synd at han ikke har mediatekket til Jagland!” I f.eks den årlige AUF-leiren er dette en kommentar som vil skape tvil om hva man egentlig mener... Er man ironisk, dobbel-ironisk, sarkastisk eller totalt idiot?” (<http://tromsoby.no/node/200626354>; lesedato 16.08.12)

“Med dubbelironi så åsyftas att säga vad man menar, men på ett ironiskt sätt, som kan härledas till det ironiska uttalandet, som kan härledas tillbaks till det man faktiskt säger. Exempel: “Ojdå, vilken ful tröja du har idag”, med ironiskt tonläge. personen i fråga har en ful tröja, så man gör ett ironisk uttalande som kan härledas

till det egentliga, även det ironiska uttalandet. Uppfattas oftast korrekt, med tanke på att det brukar vara elakt, men fortfarande skiljer sig från att helt enkelt konstatera det utan ironi. Tolkas sällan som en komplimang, men kan göra beroende på kontext. Med trippelironi så tar man det hela ännu ett steg längre, och ironiserar över dubbelironin, således blir det lite som vanlig ironi. “Ojdå, vilken fin tröja du har idag” kan vara både ironi och trippelironi, vilket det är märks oftast främst på tonläge, men även lite på formuleringar. Om formuleringen är annorlunda så blir den vanligen nedtonat ironisk, samtidigt som tonläget är ungefär lika ironiskt. Uppfattas av de flesta oftast som vanlig ironi, vilket i alla fall innebär att grundbudskapet är det samma, och när det inte förstår som trippelironi så kan det lika gärna bero på att den som gör uttalandet är dålig på trippelironi som att personen i fråga inte förstår begreppet eller är socialt efterbliven. [...] Sista meningen på stycket är däremot, i sammanhanget, kvadruppelironi, vilket är samma sak som dubbelironi, fast två steg längre. [...] Konceptet flerstegsironi kan även mycket väl omfatta hela konversationer, där man går djupare in i ironin under konversationens gång” (<http://ungdomar.se/>; lesedato 16.08.12).

“Store deler av publikum tror i tillegg at det er en ironisk distanse til alt som blir sagt på en humorscene, og at komikeren dermed per definisjon egentlig ikke tar et standpunkt. Will Kaufman kaller dette “ironiutmattelse” i sin studie “The Comedian as Confidence Man: Studies in Irony Fatigue”, hvor han tar for seg stand-up komikere som Bill Hicks og Lenny Bruce, samt forfattere som Kurt Vonnegut og Mark Twain. Kjernen i boken er artistens interne konflikt mellom samfunnsrefseren som vil tas alvorlig, og komikeren som aldri kan tas alvorlig.” (*Klassekampen* 6. juli 2013 s. 26)

Den amerikanske sosiologen Richard Harvey Browns skilte i boka *A poetic for sociology: Toward a logic of discovery for the human sciences* (1977) mellom “three major types of dramatic irony” i sosiologiske teorier:

1. Unmasking.

(A is not (merely) A, but (also) B.)

2. Functional interdependency of contraries.

(A opposes, but at the same time depends on, B.)

3. Dialectical resolution of opposites.

(A, in opposing B, becomes (like) B.)” (Brown 1977 s. 184)

“Having discovered a hidden order in chaos, the ironist also will seek chaos in what appears to be order” skriver Brown (1977 s. 190) og gir eksempler på ulike sosiale og institusjonelle ironier. En “irony of unsuspected ambivalence is noted by V. W. Turner when he shows how the same Ndembu rituals that symbolize the unity and closeness of certain social relations also dramatize separation and conflicts” (Brown 1977 s. 185). “Another widely used form of unmasking is to show good cloaked as evil, and evil dressed as good. Thus Daniel Bell points out that organized crime fills a demand for numerous services, “humanizes” procedures that

otherwise would be mediated by an impersonal bureaucracy, and provides an avenue of status mobility for disadvantaged groups” (Brown 1977 s. 189).

“The functional interdependency of opposites thus reveals the same drama as a “devil’s dilemma” or an “impossible choice” as in high comedy or tragedy. If we choose duty, we must sacrifice love. If we avenge our father, we must murder our mother. If we halt prostitution, we subvert respectable women’s virtue. If we maintain the purity of our cult we are likely to turn it into a mass movement. If we attempt to preserve the charisma of our leader, we may create an uncharismatic bureaucracy. Again referring back to our initial “laws of irony,” such statements constitute “theoretical insights” in the exact degree of the oppositeness of the terms of the dilemma, the degree of confident unawareness of the actors, and the degree of inevitability to the observer of a reversed synthesis or denouement. More susceptible to ironization, then, will be the core myths of any group or culture, the “of course” statements that in America center around beliefs in fair play, free enterprise, democracy, and so on.” (Brown 1977 s. 193-194)

Den amerikanske sosiologen “Daniel Bell uses crime to ironize the values of ambition and success: “Crime, in many ways, is a Coney Island mirror, caricaturing the morals and manners of a society. The jungle quality of the American business community, particularly at the turn of the century, was reflected in the mode of “business” practiced by the coarse gangster elements, most of them from new immigrant families, who were “getting ahead” just as Horatio Alger has urged.” ” (Brown 1977 s. 194) Horatio Alger er en sprø narkoman i en bok av journalisten Hunter S. Thompson.

“[W]hat is “ironic” from the sociological perspective is that people act, or can be treated, as objects when in fact they are, or can be, human. To *be* ironical the sociologist must apprehend situations in terms of the dialectic between his own knowledge and the unawareness of others. [...] The ironic stance thus has the dispassion or overview in which opposites converge. But it is objective in the further sense that, in the very possession of this greater knowledge of the dialectical outcome of the situation, the ironist *objectifies* the persons under study, he makes of them objects. This process of objectifying also contains its opposite; to see the irony of a person acting as an object is, at the same instant, to assume that he is capable of acting as subject. In this fashion *irony humanizes as it objectifies*. For, if only humans can be ironical, it is equally true that only humans can be ironized.” (Brown 1977 s. 210)

Samfunnsforskere som prøver å få fullstendig overblikk, må lide nederlag: “To the extent that the ironist takes his activity as godlike, however, he becomes himself a proper subject of irony. Just when he thinks he has cornered the market on reason and freedom the ironist exhausts his credit. For the confidence and mastery he feels at this moment is an exact replica of the presumptive confidence and mastery he is laughing at in his victim.” (Brown 1977 s. 211-212). “By reversing and then

expanding our perspective, the method *and* the content come to be seen in one frame; indeed, our methods themselves are seen to have provided the preconditions of our confusion. In this manner the naive self-confidence of propositions can be unmasked as hiding latent antitheses; and the mysteries of such contradictions can be seen in a wider circle to contain their own solution. By such processes thought attempts to liberate itself, to become aware of its own bad faith, its own interests and “social lies.” ” (Brown 1977 s. 220)

“As an instrument of such a confrontation, irony starts with an ambiguity. But this ambiguity, rather than being resolved, is first developed into a full contradiction. Through such a development – by pushing a proposition to its limits and then past its limits – we discover the boundaries of its proper domain. This moment is crucial if the irony is to be mastered, for it is then that the mind shifts gears, as it were, and circles back upon itself in a larger orbit. What was an unsolvable contradiction in the first circle becomes its own solution from the perspective of the second. The mental processes which were stymied [= hindret] by a mystery become available for scrutiny, and in terms of this larger, self-reflective framework, our initial perplexity becomes a commentary on the mystery itself. Indeed, as we develop the initial obscurity of our subject matter – the apparent impossibility of correlations, the apparent senselessness of certain acts – it is seen to have been part and parcel of our earlier point of view.” (Brown 1977 s. 219-220)

“The ability to ironize others, then, may bring with it awareness that one’s own pretensions to knowledge may themselves be ironized. And such an awareness may give rise to a peculiar serious unseriousness, a kind of sympathetic play. Beyond the offensive ironization of others, and the defensive circumspection to avoid being ironized oneself, there emerges an attitude of innocence, gaiety, and compassion, an attitude as close to joy, grace or enlightenment as social thinkers are likely to get. Nietzsche meant something like this when he spoke of “the gay wisdom,” as do Mannheim (1956:240) and Berger (1963) when they refer to the “ecstasy” of sociological awareness. Similarly, Jankelevitch writes that “Irony is the somewhat melancholy gaiety which discovery of a plurality inspires in us” (1950:29) or, as Anatole France puts it, “The irony I invoke is not cruel. It mocks neither love nor beauty. It is mild and benevolent. Its laughter calms anger, and it is this irony that teaches us to make fun of the fools and villains whom otherwise we might have been weak enough to hate” [...] This, we believe, recaptures some of the original meaning of *humanitas*.” (Brown 1977 s. 213)

Den tyske filosofen Friedrich Nietzsche er antakelig den første filosofen i Vesten som ba sine lesere ikke ta parti for han og heller møte hans synspunkter med “ironisk motstand” (Nietzsche sitert fra Müller 1995 s. 211). Nietzsche brukte dessuten en “ironisk perspektivisme” i sin filosofi, en spesiell blanding av dogmatikk og ironi – dogmatisk gjennom bombastiske enkeltutsagn og ironisk ved at utsagnene kan tolkes på mange måter og at de skal ses fra mange perspektiver (Bernd Bräutigam gjengitt fra Müller 1995 s. 256).

“For meg er ironi en måte å snakke på uten å snakke, en måte for å uttrykke et sentralt tomrom, et fravær som har et betydningsfullt nærvær.” (Sollers 1981 s. 170)

Den amerikanske litteraturteoretikeren Paul de Man oppfatter ironi som en destruktiv faktor som umuliggjør enhver enhet (Zima 1994 s. 126).

“A more complex kind of negation takes place when irony involves undecidability, where the dialectically opposed perspectives vie with each other, each eating away at the validity of the other. A radical deconstructionist attitude would emphasize the undecidability of many (most? all?) examples of discourse.” (Cherlin 2017)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>