



Københavns Universitet



Spændende tonic

Farø, Ken Joensen; Elbro, Carsten

Published in:
Maal & Maele

Publication date:
2017

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Farø, K. J., & Elbro, C. (2017). Spændende tonic. *Maal & Maele*, 38(1), 6.

38. ÅRGANG, MARTS 2017

mål¹+mæle



Sprogspørgsmål

om disclaimere, tonic og royalt sprog på
side 3.

Smølfisk for begyndere

Hvilken lingvistisk status har fantasisproget smølfisk? Findes der en smølfegrammatik? Hvad erstatter smølfismerne? Og hvad stiller oversættere op med dem? Smølf med på
side 7.

Store Klaus og Øen

Litteraten Erik Skyum-Nielsen tager os med på en sproglig fodtur gennem Ribbjergs Amagerdigte. Læs
side 16.

Velkommen i Mål og Mæle – Trump versus Harder

Engelskprofessorens første spadestik til historien om den nye amerikanske præsidents særegne retorik. Bliv klogere på Kongen af Twitters sprogmanipulation på
side 24.

Et sprogligt forsvindingsnummer

Hvad har den verdenskendte udbryderkonge Houdini med sprog at gøre? Rikke Steenholt Olesen skriver om sagen og om eponymer i pop og meget andet
side 27.

Nyt fra redaktionen 2

Spørgsmål og svar om sprog 3

Le Schtroumpfais – smølfisk 7

Vers og strofe i opbrud 16

En ny rolle for bullshit i politisk kommunikation? 24

Ku' vi lave en Houdini? 27

Sprogviden 32

I øvrigt har Sprognævnet ingen som helst indflydelse på den måde, vi skriver.

prof. Frans Gregersen,
2017

Nyt fra redaktionen

Kære læser!

Der er sket og vil fremover ske forskellige ændringer med *Mål og Mæle*. Dog kun til det gode. Her får du en kort oversigt over de vigtigste.

Ny redaktør

Vi siger velkommen til *lektor, ph.d. & dr.phil. Thomas Olander* fra Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab på Københavns Universitet.

Thomas er uddannet i indoeuropæisk sammenlignende sprogvidenskab med speciale i slaviske sprog. Han interesserer sig for sproghistorie og sproglægtsskab. For tiden arbejder han især med spørgsmålet om, hvorfra og hvornår de indoeuropæiske sprog begyndte at sprede sig.



Nye tiltag

Fremover vil *Mål og Mæle* komme i en relativt **fast takt**, nemlig nr. 1 i det tidlige forår, nr. 2 om sommeren og nr. 3 sidst på efteråret. Skulle der ekstraordinært opstå forsinkelse, vil vi informere om det på hjemmesiden (malogmaele.dk), hvor man også vil kunne få oplysninger om, hvor længe forsinkelsen forventes at vare.

Mål og Mæle vil gerne yde et bi-

drag til demokratiseringen og oplysningen i Danmark. Det kan vi bl.a. gøre ved at sætte fokus på **sproglig manipulation, svindel og spin**.

Derfor starter vi kampagnen **»Velkommen i Mål og Mæle!«**, hvor redaktionen eller eksterne bidragydere analyserer eksempler på uhæderlig sprogbrug. Vi vil også gerne opfordre læserne til at indsende eksempler på misbrug af menneskets vigtigste redskab overhovedet, sproget. Det kan være et link, en tekst, et billede, en kort beskrivelse eller et manuskript.

Vi vil også gerne invitere dig, kære læser, til mere generelt at indsende stof, billeder og ønsker til emner, du gerne vil have behandlet.

Vi opfordrer i øvrigt fortsat til indsendelse af brevkassespørgsmål om sproglige emner.

God fornøjelse!

Spørgsmål og svar om sprog

Denne brevkasse bringer spørgsmål og svar om sprog, men også fine detaljer i sproget som man bliver opmærksom på, og som man vil gøre andre bekendt med. Går du rundt og tænker på sproglige spørgsmål, så send et brev om dem til redaktionen. De vil svare på brevet hvis de kan. Ellers kender de nok nogen de kan sætte til det. Send brevet til:

redaktion@malogmaele.dk

? Ansvar og risiko

Hedder det *færdsel på isen under eget ansvar*, og *garderoben benyttes på egen risiko*, eller kan *på* og *under* og *ansvar* og *risiko* benyttes i begge tilfælde?

Jens Sønderup, Tureby

! Budskabet på de skilte, der er sat op for at regulere færdsel på is, er af forskellig type: De kan (1) udstede et direkte forbud mod at bevæge sig derud, (2) tillade færdsel, men uden garanti, eller (3) simpelthen rent



(1)



(2)

deskriptivt informere om, at isen endnu ikke er særligt tyk.

Garderober er rigtignok som standard forbundet med brug på eget ansvar. Det samme kan fx også brug af legepladsen, færdsel i sne og glatføre, på (bade)broen, i værkstedet, på privat vej; parkering og kørsel være (autentiske eksempler), jf.: (4) og (5).

Dine to nævnte formuleringer er begge *disclaimere* eller *ansvarsfraskrivelser*: Afsenderen afskriver hermed muligheden for sagsøgning fra skadevoldte i tilfælde af en ulykke eller tyveri. Samtidig er der tale om en advarsel om en risiko. Heroverfor adskiller (5) sig fra de andre eksempler ved at være en indirekte talehandling: Faktisk er der her tale om en *trussel*.

Du spørger, om præpositionerne *under* og *på* samt substantiverne



(3)

Garderoben er på eget ansvar

(4)



(5)

ansvar og risiko er indbyrdes fuldt udskiftelige i denne sammenhæng. Det kan vi undersøge ved hjælp af *KorpusDK*: Heraf fremgår det, at konstruktionen med *under* er ret sjældnen. Det hedder næsten udelukkende på, uanset om styrelsen er (*eget*) ansvar eller (*egen*) risiko. Langt den hyppigste variant er på *eget* ansvar, hernæst kommer, væsentligt sjældnere, på *egen* risiko, mens formerne med *under* er ret eksotiske.

Der er altså ikke fuld brugssynonymi imellem de 4 kombinationer, hverken med hensyn til situationer eller formuleringernes hyppighed. Dermed ikke sagt, at det er grammatisk forkert at anvende de andre formuleringer. De er bare ikke særligt gængse.

KF

? Royalt sprog

Vi er Des med kongefamilien. Er de Des med os, fordi vi er det med dem, eller er det, fordi de generelt holder mere på formerne end andre mennesker? Eller er det distance? Og er der et særligt royalt sprog eller en ditto stil, som går igen på tværs af landene med monarkier, eller er det snarere et udtryk for en særlig overklassestil, dannelse eller konservatisme? I øvrigt ville jeg ønske mig, at I kunne overtale Hendes Majestæt Dronningen til at skrive i *Mål og Mæle* om sit forhold til det danske sprog, sådan helt privat. Hun er jo klog – og jeg har ladet mig fortælle, at hun også abonnerer på *Mål og Mæle*, eller at

hun i hvert fald har gjort det. Det er jo i sig selv et godt træk.

Venligst,
Kenneth Falster,
Køge

! Lad mig først slå fast, at Dronningen ikke er ene om at sige *De* til andre. Det gør både jeg en gang imellem og talrige ældre medborgere. Det er heller ikke forbeholdt ældre, for jeg bliver undertiden tiltalt med *De* af purunge ekspeditricer, trods min beskedne alder af et par og halvfjerds.

Spørgsmålet, om Dronningen siger *De*, fordi vi andre siger *De* til hende, kan der svares kontant på: Når en umusikalsk eller oprørske journalist en sjælden gang tiltaler Dronningen med *du*, svarer hun elegant, at hun ikke erindrer at have haft den pågældende som skolekammerat. Hun kræver altså et *De*, selv når hun hører et *du*.

Så er der spørgsmålet om »et særligt royalt sprog«. Hele dittoeriet, altså flertal til enkeltperson, begyndte faktisk som et særligt royalt sprog, nemlig – ifølge en gængs opfattelse – i 500-tallet hos den østromerske kejser, der som så mange ledere yndede at kalde sig »vi« i stedet for »jeg« (»Vi har besluttet, at...«); dét lyder jo på en måde mere beskedent, men også mere imponerende end »Jeg...«, fordi det ligesom inkluderer ministre osv. Hans hof gik så efterhånden med på omskrivningen og tiltalte ham »I« (på græsk). Pluralis majestatis – begge veje – var født! Dernæst begyndte

de næstfineste at tiltale hoffolkene med »I«, for det var åbenbart respektfuldt. Osv. At det på dansk endte med tredje persons flertal (*De*) er en lang senere historie.

Det »beskedne« *vi* kan høres hos talrige statsministre. Det blev i den grad en vane for Margaret Thatcher, at hun engang skal have sagt: »We have become a grandmother!«.

Dronningens tovejs-*De* er imidlertid ikke en fortsættelse af noget »royalt«. Tværtimod. For på hendes fars tid var normen, at man slet ikke sagde *De* til monarken, men hver gang det omstændelige *Deres majestæt*. Dronningen har imidlertid for længst henstillet til, at man kun siger *Deres majestæt* første gang i en samtale og derpå fortsætter med *De*.

Endelig er der spørgsmålet, om Dronningen »holder på formerne«. Jeg er overbevist om, at hun ville sige *De* (ligesom fx jeg gør det), hvis hun ikke var kongelig. Hendes sprog er jo vidunderlig konservativt. Men hun ville ikke bruge det fast til fremmede. Når ældre i dag bruger *De* en gang imellem, er det ikke så meget en holden på formerne som en indgroet vane, der gør sig gældende. Så jo, Dronningen holder på formerne.

Men dét er hun også nødt til! I dag, hvor der tjenes penge på at kritisere de kongelige, ville disse udsætte sig for kritik, hvis de sagde *De* til visse fremmede, men *du* til andre.

Dermed er de kongelige pudsigt nok vendt tilbage til sprogtilstanden lige før »*du*-revolutionen« (som if. Sprognævnet startede senest 1969),

hvor tiltalen – bortset fra voksnes tiltale til børn – var helt symmetrisk. Voksne var, symmetrisk, *De's* med alle fremmede (og mange venner). Der var ingen stands- eller aldersasymmetri, som der havde været før krigen, fx *du* til tjenestepigen, der svarede herskabet med *De*. Men ikke så snart var det nye *du* kommet godt i gang i 70'erne, før alder og social status blev afgørende for *De*'et. Jeg tiltalte således som 35-årig en ca. 55-årig taxachauffør i 1975 med *De*, hvortil han svarede: »Du kan sgu godt sige *du* – så gammel er jeg heller ikke!« Og han havde ret. *De* var blevet en aldersmarkør, begge veje. Jeg indrømmer også gerne, at jeg nok ikke siger *De* til en hjemløs, men langt snarere til en ordensbehængt hofjægermester.

Dette nye *De* opstod som sagt ca. 1969, da *du* fik voldsom frekvensstigning: Alle begyndte at spare på *De*, men især ældre kunne dog ikke få sig til at sige *du* til hvem som helst. Og da unge i 1980'erne genopgravede *De* i et vist omfang – fx i høflig tiltale til kunder – var det også det nye *De*, de brugte, dét, der kun kan bruges til ældre – aldrig til jævnaldrende – og fortrinsvis til ældre med en vis agtværdighed.

Dronningen bruger altså det gamle universelle *De*. Men hvis hun ikke vil gøre forskel på fremmede, kan hun jo bare sige *du* til alle. Ja, men dét ville både være uklogt og unaturligt for hende, sprog-konservativ, som hun er. Kongehusene må i dag balancere hårfint mellem folkelighed og for-

nemhed. Og da De nu næsten kun kan bruges til fremmede, giver det en fin distance til os undersætter. Den form må hun holde på.

Lars Brink

? Spændende tonic

Det engelske ord *tonic* har både i forbindelse med musik (= tonal, tone-mæssig) og fysiologi (= dirrende muskler) med *tonus*, altså spænding, at gøre. I begge tilfælde vibrerer nogle strenge eller fibre af en eller anden art. Men hvordan hænger betegnelsen for den ikke-alkoholiske del af min højt værdsatte *sundowner* på en bund af gin sammen med dette fænomen – *hvis* den altså overhovedet gør det? Kan det mon være de »dirrende« bobler i sodavanden? Men var der overhovedet kulsyre i de første kinindriks, der skulle holde malariamyggene borte i troperne? Der er vist brug for en sproglig og kulturhistorisk udredning!

Venlige og sproglade hilsner fra
Lone Schulz,
Grenå



! Vi er helt enige i undersøgelsespotentialet. Men vi må i denne omgang nok, ud over at bringe dine overvejelser, nøjes med et par enkelte bemærkninger, og så overlade den store begrebsudredning til andre eller til en anden gang.

Til dine eksempler på brug af roden *ton-* kan vi føje begrebet *tonisk immobilitet*, der på engelsk sågar er titlen på en spillefilm af belgieren Nathalie Theirlink. Fænomenet er en stressudløst muskellammelse, som kendes fra både dyr og mennesker, og som er et alternativ til flugt eller kamp.

På et skilt ved en kilde i Brighton (St. Ann's) står der, at vandet i kilden er rigt på jern og mineraler, hvorfor det tidligere blev »recommended as a tonic«. Engelsk *tonic* er med andre ord en *helsebringende væske*, ikke bare vand med eller uden bobler.

Det betydningsmæssige *missing link*, du i dit spørgsmål efterlyser mellem musik, muskler og den klassiske drink *tonic*, er det lykkedes os at opspore via et opslag i Kluges (!) *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*:

Latinsk *tonus* (lånt fra græsk *tónos*, med tilhørende adjektiv *tonikós*) har, ud over betydningen »spænding«, som du jo selv nævner, også indholdet »styrkende«: Når man spænder musklerne, bliver man jo stærk. »Styrkende« er naturligvis også tonikumets funktion som (angiveligt) sundhedsfremmende middel.

Vi skulle altså lige en omvej forbi Brighton og tysk leksikografi for at finde svaret. Andre havde muligvis set sammenhængen med det samme.

KF og CE

Le Schtroumpfais – smølfisk

■ Et glempt sprog?

Af Ken Farø

Mange har læst belgieren Peyos (Pierre Culliford 1928-1992) tegneserier om de små blå gnomer med en hvid strømpelignende hue på hovedet – deraf originalnavnet *les Schtroumpfs*, der jo umiskendeligt har et delvist tysk præg, og som på dansk oprindeligt blev gengivet med *Snøvserne*. I starthalvfjerdserne nåede der at komme 3 *Snøvs*-bind, inden det lykkedes Benny Andersen at få standset denne åndelige kopiering af hans bogtitel *Snøvsen, Eigil og katten i sækken* fra 1967. Selv om Andersen ikke har opfundet ordet *snøvs*, der som bekendt er den sammensnørede top af en sæk (jf. *Ordbog over det Danske Sprog*), var han den første til at give ordet litterært liv i form af en lille etbenet træmand, som alle går fra (jf. også Jørgen Vestergaards filmatisering af stoffet fra 1992).

Smølferne blev meget hurtigt populære i Danmark efter deres forsinkede introduktion (oversætter: Jens Peder Agger) – i moderlandet havde de eksisteret siden 50'erne. Der udkom snesevis af albums, partymusikkongen Johnny Reimar indspillede 1978-81 en håndfuld smølfeplader; der blev i en årrække langet store mængder smølfelegetøj og anden *merchandise* over disken, og så sent som i 2013 kunne man se den

anden smølfe spillefilm, nu i tre-d.

Det er derfor ikke utænkeligt, at en del læsere også er bevidste om det sproglige fænomen, der ledsager smølferne, nemlig deres særlige måde at tale på. Det fiktive toponym *Den glemte dal* er navnet på smølfernes mikro-univers. Gemmer der sig tillige, blandt rødder og paddehatte, et glempt sprog hos smølfefolket? Det spørgsmål vender vi tilbage til.

Forinden bringer vi et par eksempler på smølfisk for at genopfriske hukommelsen hos nogle, mens andre læsere uden kendskab til smølfernes omgangsform kan få deres første smagsprøve på smølfe sprog her:

- (1) »Du milde smølf!...«
- (2) »Jeg må jo smølfe her indtil han kommer igen«
- (3) »Du kan smølfe din elendige smølfenøgle skråt op, kan du!«

(alle eksempler stammer fra albummet *Smølfe for og smølfe bag*, som udkom på dansk i 1979).

Jeg kalder denne sprogform for *smølfisk*. De enkelte forekomster af stammen *smølf*- uden for selve den figurbetegnende funktion (fx en *smølf*, *Smølferne*, *Smølfine*, *Gammelsmølf*) kan vi kalde *smølfisme*. Ovenstående eksempler på smølfisk indeholder i alt fire smølfismer.

Browser man efter *smølfisk* på internettet, foreslår Google-søgemaskinen i skrivende stund (september 2016) i stedet ordet *smørfisk*, og det er da sikkert også et meget godt bud på, hvad man kunne have ment og været interesseret i. Men nogle gange er man jo klogere end Google, og kan både stave og ramme tastaturet: Det viser sig, at enkelte andre sprogbrugere faktisk allerede anvender denne ordform: »Gargamel tryller sig selv om til en Smølf, men da han ikke kan tale *smølfisk*, går hans infiltrationsforsøg ikke alt for godt«; eller: »Smølfer du *smølfisk*? Har ikke set den [= filmen], men den skal ses. Lyder som en munter omgang underholdning«.

Når jeg foretrækker *smølfisk* frem for den mere udbredte *smølfisk*, er det af udtalehensyn: Kollisionen af fire konsonanter, *-lfisk*, er en hård nyser for taleorganerne. Formen *smølfisme* ser derimod ikke ud til at have været brugt tidligere – på internettet, vel at mærke. Selv om nettet er stort, er det jo ikke sproget og sproghistorien *en totale*, der ligger derude.

Formålet med denne artikel er at stille nogle spørgsmål til genstanden *smølfisk*, nemlig: Hvad er det, der foregår rent sprogligt, når der tales *smølfisk*? Er det danske *smølfisk* en direkte kopi af det originale franske system? Giver det mening at tale om ét *smølfisk*, eller er der et *smølfisk* pr. sprog, tegneserierne er oversat til? Kan alle ordklasser blive udsat for *smølfisering*? Er der kontekster, der lægger mere op til *smølfisering*

end andre? Endelig vil jeg, som overskriften indikerer, diskutere, om *smølfisk* overhovedet er et sprog.

Grundlaget for undersøgelsen er albummet *Schtroumpf vert et vert schtroumpf* (1972) og dens danske og tyske oversættelser: henholdsvis *Smølf for* og *smølf bag* (1979) og *Rotschlümpfchen und Schlumpfkäppchen* (1998).

Når det overhovedet er interessant at se nærmere på dette fiktive fænomen, så skyldes det ikke mindst, at det faktisk er med til at fortælle og demonstrere noget centralt om sprog. Det vender vi tilbage til i sammenfatningen.

Betegnelsen *smølf* på andre sprog

En ejendommelighed ved *smølf*universet er selve figurernes navn, *smølfer* – eller hvad de enkelte sprogsamfund nu har »valgt« at kalde nisserne (valget har typisk været en oversæters eller et forlags). Navnene på figurerne er selvfølgelig i sidste ende også motivet for »*smølfesprogets*« navn. Jeg har undersøgt, hvad udvalgte, primært europæiske sprog bruger som betegnelse for et medlem af dette nissefolk:

Som det fremgår af tabellen, er der mange forskellige måder at betegne disse fiktive væsener på. Mere interessant er det, at der ved nærmere granskning udkrystalliserer sig et klart billede af to-tre sprogtyper: Der er *smurf*-sprog, *schtroumpf*-sprog og en restgruppe. Dansk placerer sig nogenlunde midt i denne

engelsk	smurf
finsk	smurffi
italiensk	puffo
nederlandsk	smurf
portugisisk	smurf
spansk	pitufu
svensk	smurf
tyrkisk	şirin
tysk	Schlumpf
vietnamesisk	xì trum

typologi: Det er uden tvivl med inspiration fra oversættelsen *smurf*, at alternativet til *snøvs* er hentet: *smølf* har samme konsonantsekvens i forlyd som i den engelske udgave af ordet. Selv japansk er tilsyneladende et *smurf*-sprog: スマーフ udtales med typiske japanske støttevokaler: *sumafu*.

Ikke-smurf-sprogene fordeler sig på tre kategorier, nemlig: 1) lydefterligninger, 2) selvskabte former uden betydning, og 3) sådanne med et indholdsmæssigt motiv: Det tyrkiske ord *şirin* dækker over betydninger som *sød*, *kær* og *nuttet*, og det passer jo ganske fint til disse paddehatte-indbyggere: 'de små nuttede'. Den vietnamesiske betegnelse er formentlig et forsøg på en gengivelse af den franske (*Schtroumpf*), tilpasset det vietnamesiske udtale- og skriftsystem. *Xì trum* (med hhv. dyb og neutral tone; vietnamesisk er et såkaldt

tonesprog) med støttevokal og bortfald af lyde i slutningen af ordet, vidner om udtalemæssig modvilje mod kombination af *s-t* og *m-p-f*. Bogstavet *x* står for lydverdien (ustemt) *s*.

Den entydiggørende kontekst

Smølfisk er grundlæggende et system, der betjener sig af erstatning: Elementet *smølf*- er en erstatning for et oprindeligt element, som man i større eller mindre grad kan slutte sig til. Fx erstatter *smølf* i *Du milde smølf!* elementet *Moses* (uden dog at forpligte sig på det erstattede elements retskrivning, se også nedenfor om morfosyntaks).

Der er fire afgørende kontekster, som har betydning for smølfismernes evne til at optræde som stedfortrædere: 1) den sproglige, 2) den billedmæssige, 3) den encyklopædiske, og 4) den narrative:

1. Sproglig entydiggørelse: I en hel del tilfælde er det uproblematisk for læseren at afkode smølf-elementet, fordi det indgår i en orddannelse eller en flerordsforbindelse, der kun tillader netop ét element for at give mening. Først et par eksempler på entydige orddannelser: *prop-smølfer* og *Smølfehætte* volder ingen problemer: det kan næsten kun være *prop-trækker* og *Rødhætte*. Derimod er *Rødsmølf* mere problematisk og kun entydig i kraft af oppositionen til *Smølfehætte*.

Så er der flerordsforbindelserne: Kollokationen, der ligger bag

»Smølfer nogen sig frivilligt?«, tillader umiddelbart kun verbet *melde*. Endnu mere tydeligt er et eksempel som: »Og når hypotenusens kvadrat er lig med smølften af de to andre siders kvadrat...«. Den faste matematiske formel udelukker alle andre muligheder end substantivet *summen*.

2. Visuel entydiggørelse: Sætningen »Hvem smølfede den tomat?«, er i sig selv mangetydig. Men tegningen forinden, der viser en smølf, der ryger bager, mens en fartstribes ender i noget eksploderende rødt i smølfens ansigt, understreget af et lydmalende *Svup*, sikrer, at læseren afkoder *smølfede* hensigtsmæssigt som 'kastede' eller synonymt dertil. På samme måde kan »Smølf alt hvad I kan!« i princippet betyde fx 'Spis alt hvad I kan!' eller noget andet. Men det foregående billede hjælper: her spurter en smølf afsted, på flugt fra troldmanden Gargamel. *Smølf* må derfor erstatte *Løb* eller lignende. At smølferne optræder i billedmedier (tegneserie og -film) er en væsentlig medforudsætning for, at systemet fungerer. I en del tilfælde ville man nemlig ikke kunne afkode budskabet uden denne billedkontekst, der er med til at indsnævre fortolkningsmulighederne kraftigt for læseren.

3. Entydiggørelse pga. læserens viden om verden: På døren ind til Gammelsmølfs laboratorium står der *Laboratorium. Smølfning forbudt*. Her kunne i princippet stå alt muligt,

men ud fra vores viden om verden (+ suffikset *-ing*) ræsonnerer vi, at der nok menes *Rygning*, for på laboratorier står der ofte brændbare væsker, der motiverer sådan et skilt. Viden om verden er en væsentlig kilde til vores afkodning af sprog og tekster.

4. Narrativ-tekstuel entydiggørelse: I »Smølf! Altid smølf! Jeg er snart ved at være smølf, er jeg!«, er der hverken sproglig, visuel eller encyklopædisk tilstrækkeligt med information til, at man kan afgøre, hvad der ligger til grund for erstatningen. Her må hele teksten tages til hjælp: De foregående og efterfølgende striber, som indeholder både hakker og skovle og et tableau med en byggeplads, gør det klart, at meningen nok er »Arbejde! Altid arbejde! Jeg er snart ved at være træt, er jeg!«.

I langt de fleste tilfælde gør den ene eller den anden kontekst det altså muligt at regne ud, hvad smølfismen erstatter. Men ikke altid. »Hvem vil have et stykke smølfekage?« er godt nok illustreret, men kagen er så stiliseret, at den kan læses som »skærekage«, »jordbærkage«, »flødeskumskage«, »fødselsdagskage« og meget andet. Pointen er her, at det nok ikke er så vigtigt for indholdet, hvilken specifik kage det drejer sig om.

Smølfisk grammatik?

I den danske Wikipedia-artikel om *Smølferne* står der følgende korte passus om smølfernes sprog: »De har deres eget sprog, smølfisk, som

minder om vores, men hvor ordet »smølf« ofte erstatter både navneord og udsagnsord. Mennesker i smølfernes verden lader til at have vældige problemer med at forstå smølfsk«. Denne opfattelse af smølfisk ser ud til at have en vis udbredelse: »når man taler *smølfsk*, så bliver alle navneord og udsagnsord erstattet med ordet smølf« (fra et »smølfeløb« på internettet).

Vi skal lige have lidt styr på smølfegrammatikken og ordklasespørgsmålet. Jeg gennemgik albummet *Smølf for og smølf bag* for smølfedialoger og -monologer (regibemærkninger samt menneske- og dyresprog indeholder ingen smølfismer): Det fremgik klart, at langt fra alle verber og substantiver erstattes af *smølf-*. Optællingen viser tværtimod, at kun et mindretal af alle verber og substantiver erstattes. Faktisk er det kun ca. hvert 6. verbum, der erstattes, mens ca. hvert 4. substantiv rammes af denne mekanisme. Til gengæld blev det klart, at også andre ordklasser smølfiseres: Både adjektiviske (»Det er smølf! Du kan passere«) og adverbelle (»unschlumpflich gut«) smølfismer forekommer. Meget ofte er smølfismerne første- og sidsteled i substantiviske komposita (fx: *smølfekage* og *propsmølfer*).

Men smølfisering er slet ikke bundet til ordklasser, selv om det er et vigtigt delgrundlag. Smølfisering går ligefrem på tværs af morfemgrænser og orienterer sig også efter rent lydlig forhold som fx stavelser og foner. Fx bliver *symfoni* til *smølfoni*,

olympiade til *smølfiade* og *toreador* til *smølfeador*. Også fransk og tysk skærer med smølfismerne morfemer over, fx med »wir schlumpfestieren«, hvor *schlumpf* erstatter *prot-*, dvs. et ikke eksisterende morfem (der mangler (-es)t). Vi kan altså med sindsro begrave en myte mere, nemlig at smølfismer erstatter alle verber og substantiver: det erstatter faktisk langt under halvdelen af dem, og det er ikke kun disse ordklasser, det drejer sig om. Smølfisk er slet ikke så regelbundet et fænomen.

Kun på et mere alment plan kan man konstatere en grammatisk regularitet: smølfismer erstatter primært *leksikalske* ord (indholdsord), ikke grammatiske (funktionsord). Det er fuldverber, substantiver, adjektiver og adverbier, og ikke fx konjunktions- og præpositioner og pronominer, der smølfiseres. Hertil kommer så stavelser og ikke-morfematiske orddele. Smølfisk rammer altså grammatisk bredt, men der er ingen grammatik i systemet i sig selv, og slet ingen automatik eller udtømmelighed i det.

Smølfismens morfosyntaktiske orientering

Et andet spørgsmål retter sig mod smølfismen selv. Det interessante er, at elementet *smølf-* som joker både »er sig selv« og samtidig repræsenterer et andet, ofte genkendeligt element. Men hvilken form har smølfismen, og hvad retter den sig efter?

I en del tilfælde er der ingen komplikationer. I: »At det skulle smølf

så galt for os« kan man 1:1 erkende det tilgrundliggende verbums infinitivendelse, nemlig -e, hvis vi antager, at *smølf* erstatter *ende*. At der er andre muligheder (fx *gå*), som selvfølgelig har andre bøjningsforhold, lader vi lige ligge et øjeblik.

Derimod ser vi i eksemplet *Smølfhætte*, at det erstattende element, *smølf*-, også kan tilgodeses morfologisk: Det er ikke det tilgrundliggende adjektiv, *rød*, der bestemmer, at *smølf* og *hætte* skal kombineres med fugeelementet -e-; det er substantivet *smølf* (jf. analogier som *smølfeparty*, *smølfelandsby*, *smølfesprog*).

Men hvad så med eksempler som *propsmølfer*? Her er det et andet princip for tildeling af morfologisk information, nemlig det erstattede element, sidsteledet *-trækker*, der er referencen. Senere på samme side optræder imidlertid to gange varianten *propsmølf*, altså uden nomen agentis-formen *-er*. Der er også mange af den slags eksempler i de tyske smølfalbum: »gleich der Schlumpfe der Quadrate«: Her optræder *Schlumpfe* undercover, idet det både har *Schlumpf*-formen, men samtidig også en ny endelse, (-e), og genus er skiftet til femininum; på den måde trænger det erstattede led igennem (nemlig *Summe*). Det samme sker med *In Schlumpfe* (< *in Ordnung*) og *Schlumpferwelsch*, som har fået tilføjet *-er* ligesom udgangspunktet *Kauderwelsch*.

Dvs. her har vi igen en indikation af, at den smølfiske grammatik hører til de meget lidt regelbunde: Smølfis-

men orienterer sig morfosyntaktisk både efter det erstattede og det erstattende ords grammatiske forhold.

Smølfisk fransk og tysk

Smølfisk er opstået på tegnerens modersmål, belgisk fransk. Hvilken rolle spiller det bærende sprog for smølfisk? Gælder det billede, vi ovenfor har konstateret, også for fransk og for andre sprog i det hele taget, fx tysk?

Sammenligner man det danske album med den franske original og den tyske oversættelse, viser det sig hurtigt, at der langt fra er parallelitet mellem de enkelte smølfismer: For det første holder oversættelserne sig langt fra inden for ordklasserne:

- fr. »Bon sang de bonschtroumpf!«
- ty. »Verschlumpft [...]!«
- da. »Du milde smølf!«

Originalen har smølfismen som sidsteled i en sammensætning, og den tyske har den som hoveddelen af et præfigeret perfektum participium, mens dansk har smølfiseret den sidste komponent i en flerordsforbindelse.

I næste eksempel:

- fr. »car l'union fait la schtroumpf«
- ty. »denn Einigkeit macht schlumpf«
- da. »for sammenhold smølfer smølferne stærke«

er det på fransk substantivet, på tysk adjektivet, og på dansk verbet, der er smølfiseret.

For det andet er der mange eksempler på, at en smølfisme helt mangler på et sted, hvor den i originalen optræder. Endelig er det problemløst at finde smølfismer, der er indsat, hvor udgangsteksten helt mangler dem:

- da. »Hvem er det dog, der **smølfer** på alle de gåder?«
- fr. »On se demande, qui les inventa«
- ty. »Wer sich so was nur ausdenkt«

Hverken originalen eller den tyske oversættelse indeholder smølfismer. Alligevel har den danske oversætter indsat en. En mulig forklaring er, at den danske konstruktion indeholder både et fuldverbum og et ikke-pronominalt objekt. Det franske og tyske objekt er lette, pronominal objekter, som ikke nemt lader sig erstatte.

Smølfisk bidrager således til at cementere, hvad oversættelsesforskningen allerede ved, nemlig at *kompensation* spiller en vigtig rolle i rækken af oversættelsesteknikker. Dvs. oversættere opretter kategorier i den oversatte tekst, som ikke var der i originalen, bl.a. for at kompensere for at kategorien andre steder ikke har kunnet oversættes *inden for* kategorien.

Smølfisk er ikke som overordnet fænomen sprogspecifikt. Det er ikke bundet til fransk. Men i det øjeblik smølfiserede tekster skal oversættes til et andet sprog, er man bundet af sprogparrets gensidige relationer på det syntaktiske, morfologiske (ord-

dannelsesmæssige), leksikalske (ordforrådet og dets betydninger) og fra-seologiske (de faste flerordsforbindelser) plan.

Albumtitlerne

De tre nævnte albumtitler demonstrerer ganske godt flere centrale forhold, der gør sig gældende i den komplekse relation mellem koordinaterne enkeltprog – grammatik – ordforråd – tekst og oversættelse: Den franske originaltitel *Stroumpf vert et vert Stroumpf* tematiserer et grammatisk forhold ved fransk, nemlig at adjektiver under nærmere angivne betingelser kan stå både foran og efter deres kerne. Den tyske oversættelses titel, *Rotschlümpfchen und Schlumpfkäppchen*, går en anden vej: Her tages udgangspunkt i et teaterstykke, der opføres i historien, *Rødhætte*. På tysk hedder eventyret *Rotkäppchen*, og det indeholder, ligesom en lang række andre eventyr på dette sprog (jf. Mål og Mæle 2010, 3:7-11) en diminutiv. I historien overmales i alle tre versioner teaterplakaten fra hhv.:

Den lille Rødsmølf > Smølfehætten
 Le petit Stroumpferon > Le petit
 Chaperon schtroumpf
 Rotschlümpfchen > Schlumpfkäppchen,

og det er det, den tyske titel refererer til. Der er nemlig udbrudt en konflikt mellem nord- og sydsmølfene pga. deres forskellige måde at smølfisere komplekse faste udtryk på: nordsmølfene holder på at erstatte

førsteleddet: *Smølfehætten*, mens sydsmølferne holder på andetleddet.

Den danske titel *Smølf for og smølf bag* vælger en tredje tilgang: nemlig det bevingede ord fra Johann Herman Wessels Parodi: »Pigerne i Magle-Ølse forstaaer at lave en god Pølse. Man sætte Ølse for, man sætte Ølse bag, Pølsen bevarer dog sin Smag« (min kursivering af det relevante; kilde: *Arkiv for Dansk Litteratur*). Her er det altså hverken noget i det danske sprogs grammatik, eller noget fra den oversatte tekst-handling, der anvendes i titlen, men derimod et element fra en ekstern tekst, der i dansk har bevinget status, i hvert fald i den mere dannede del af befolkningen, dvs. *Mål og Mæles* kernelæsere.

Tre titler altså med hver sit perspektiv på problemstillingen:

Fransk: sprogets egen grammatiske struktur med en indbygget variation.

Tysk: et element i teksten.

Dansk: et element fra en fremmed tekst, som der kan refereres til via et konventionelt citat, som tematiserer de to principper for smølfisering, når genstanden er sammensætninger: første- eller sidsteleddet?

Smølfisk som sprog?

Lad det være smølfet fast med syvtommersøm én gang for alle: Smølfisk er intet sprog. Det skyldes ikke så meget dets fiktive karakter: Der er masser af fiktive sprog, der i princip

pet kunne være rigtige sprog. Sagen er bare, at smølfisk ikke lever op til nogen kendte videnskabelige sprogdefinitioner.

Hvad er det så? Det har nogle træk fra *koder* eller *kryptografi*, dvs. erstatningssystemer til bevidst sløring af et primært tegninventar: Ved hjælp af en på forhånd fastlagt udskiftningsnøgle gøres en oprindelig besked ulæselig for alle andre end dem, som har adgang til den nøgle, der sætter dem i stand til at oversætte det slørede budskab til det, afsenderen intenderede.

Problemet ved smølfisk er imidlertid, at det ikke er sløret *nok* til at fungere kryptografisk: Ideen er jo, at læserne skal kunne følge med i, hvad gnomerne siger, og lige netop det må ingen andre end indviede kodelæsere kunne.

Set fra brugernes eget perspektiv må smølfisk derfor betragtes som en både teoretisk og praktisk umulighed. Et sådant »sprog« ville aldrig kunne fungere i virkeligheden. Det er simpelthen for ufunktionelt. Det er kun som poplitterært virkemiddel, som illusion om en pudsigt sprogform, at ideen om løbende udskiftning af sproglige indholdselementer med *smølf*- fungerer. De må netop aldrig erstattes så meget, at kommunikationen for alvor bringes i fare.

Det er ren sprogleg, glæde ved at tematisere strukturer i sproget uden direkte at tale om dem. Sådan noget elsker børn (og nogle voksne), ligesom de elsker Shu-bi-duas, Poul Kjøllers og Kjeld Nørgaards (bag Kaj

og Andrea), Benny Andersens og en masse andre populær- og finkulturskaberes måde at gøre det på. Det er ikke mindst tydeligt der, hvor tematiseringen gøres ekstra synlig, som når den ene smølf fortæller den anden smølf en gåde (*Smølf for og smølf bag*): »Hvad er det, der er smølf og har en grøn smølf, og som smølfer, når man smølfer på den?«. Gådemodtageren gætter på »en smølf«, men det rigtige svar er »to smølfer«, hvad der er lige så lidt indlysende som det første svar. Netop derved sættes der

fokus på betingelserne for smølfisk som kommunikationsform med flere adressater: den interne modtager i det fiktive univers og læseren. I det pågældende tilfælde har ingen af parterne informationer nok til at kunne forstå vittigheden.

Jeg har her ydet et bidrag til at gøre smølfisk lidt mere kedeligt, idet jeg så at sige har forklaret smølfen. Smølf! Jeg smølfer aldrig at gøre det igen. Det var Umberto Eco, der smølfede.

*Ken Farø
lektor i tysk sprog, ph.d.
Institut for Engelsk, Germansk og
Romansk
Københavns Universitet*

mål+mæle

ISSN 0106-567XP
Hjemmeside: www.malogmæle.dk

Mål og Mæle udgives i samarbejde med Institut for Engelsk, Germansk og Romansk og Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab ved Københavns Universitet.

REDAKTION:
Ken Farø og Thomas Olander.

VIDENSKABELIGT PANEL:
Kasper Boye, Carsten Elbro, Erik Hansen, Jørn Lund og Eva Theilgaard Brink.

TYPOGRAFISK DESIGN: Henrik Birkvig.

SKRIFT: FF Olsen.

SATS: Sven Elbro.

TRYK: Publikom – Københavns Universitet

EKSPEDITION OG ABONNEMENT:
Blad og plakat kan fås i Netbutikken via www.malogmæle.dk eller hos Publikom, Københavns Universitet, Karen Blixens Vej 4, 2300 København S. Tlf. 35 32 91 61.

Mål og Mæle udkommer 3 gange pr. år-gang, og abonnementsprisen er 170,00 kr. i Danmark.

Eftertryk af tekst og illustrationer er tilladt når kilden angives.

Spørgsmål til læserbrevkassen samt manuskripter til Mål og Mæle sendes til: redaktion@malogmæle.dk

Vers og strofe i opbrud

■ *Formelle iagttagelser i Klaus Rifbjergs Amagerdigte*

Af Erik Skyum-Nielsen

Opmærksomheden skal her rettes mod de nye udtryksmuligheder, lyrikerne fik med indførelsen af de »frie« vers. Med eksempler fra Klaus Rifbjergs *Amagerdigte* (1965) skal det vises, hvordan den drevne versemager udnytter linjeskiftet som en altid forhåndenværende chance for at skabe kompleks betydning, og hvordan frigørelsen af det lyriske udtryk hos ham, og netop i dette på så mange måder skelsættende værk, indgår i en total æstetisk fornyelse.

Opbruddet fra de regelmæssige metriske vers og afskeden med de faste strofeformer har i dansk litteratur en historie på snart 250 år. Efter Ewald var det ikke længere lovbrud at lave frie vers, efter Oehlenschläger og Schack Staffeldt blev det ligefrem udbredt, og fra og med J.P. Jacobsen blev både uforudsigelig rytme og disharmonisk strofestructur så accepteret, at Johannes V. Jensen sådan set blot løb åbne porte ind i *Digte 1906*. Med Rifbjergs to første samlinger 1956-57 er konkurrenceforholdet mellem »gammel« og »ny« metrik simpelt hen blevet ligeværdigt: *Efterkrig* (1957), som hovedsagelig samler op på ældre tekster offentliggjort rundt om i tidsskrifter, er domineret af regelmæssig rytme og nydeligt ensartede strofer, hvorimod debuten *Under vejr med mig selv* (1956), som

udkom først, men blev skrevet sidst, manifesterer frigørelsen fuldt ud såvel på metrikkens som på stilens og ordvalgets niveau.

Tidens tik-tak

En af de bedste nyere danske indføringer i poesianalyse, Dan Ringgaards *Digt og rytme* (2002) fører bruddet med de rytmiske metriske vers og afskeden med de harmoniske strofeformer tilbage til præromantikken og forklarer med Friedrich Nietzsche begge oprør med en foragt for rytmens »tik-tak«. En fast rytme er tvang; derfor implicerer kritikken af rytmen-som-metrik for Nietzsche ikke blot kritik af traditionen, men også en mere almen civilisationskritik. »At frigøre sig fra denne rytme er at frigøre sig som individ og at afsværges civilisationens tvang. Det frie vers er således et resultat af eller udtryk for en frigørelse af individet og en kritik af civilisationen.« En særlig konsekvens får de frie vers for læserens oplevelse af *tid*. Hvor de traditionelle vers og strofetyper skanderede og udmålte tiden så præcist som ure, skaber de frie vers en tidsfornemmelse, som er vilkårlig, kontingent. »Det svarer,« skriver Ringgaard, »til den higen der ofte forbindes med den historiske tilstand der kaldes modernitet, og som det

frie vers er nøje forbundet med. I moderniteten findes der en higen efter det nye, efter at rive sig løs fra historien for at skabe et oprindeligt, fritstående nu. Det frie vers er udtryk for moderniteten. Det er udtryk for at verden altid er forskellig fra sig selv. Der er intet der binder den sammen. Hvert moment er uden sammenligning. Denne verden af forskelle lader sig ikke fæstne i et givent mønster, den er hele tiden i tiden, i bevægelse og forvandling.«

Linjebruddets semantik

Næppe noget sted i moderne dansk lyrik lader dette omslag i livsopfattelse og kunstholdning sig aflæse så tydeligt som i Klaus Rifbjergs tidlige digte. Hos ham bliver det nemlig for alvor klart, hvordan opløsningen af det metriske vers og de velkendte klassiske strofeformer giver den moderne digter et stærkt udtryksmiddel i hænde i form af det betydningsbærende linjebrud. Når versets længde og antal af tryk ikke længere ligger fast som dikteret af metrum og strofestructur, og når enderimet ikke længere spændes op imod syntaksen, samler vældige masser af den poetiske energi sig om selve *vendingen*, knækket, hvor en betydningssekvens enten slutter eller fortsætter ud over versgrænsen.

Frank Kjørup har i sit ambitiøse værk *Sprog versus sprog – mod en versets poetik* (2003) ligefrem opbygget en formalistisk litteraturteori over *enjambementets hemmelighed*, og selv om han er stærkt kritisk over

for generaliseringer af den type, som jeg har citeret Dan Ringgaard for, kunne man hos Kjørup udmærket hente nyttige begreber til beskrivelsen af det skelsættende i brugen af vers og strofe i *Amagerdigte*.



Kjørup betragter faktisk netop *vendingen* som det afgørende formparadigme i frivers-kulturen – »frivers-kulturens semiotiske sesam«. Men et ældre indspil kan også bruges. For nøglen til rytmen og magien hos Rifbjerg blev sådan set allerede givet af Helge Hultberg i hans i dag vel næppe meget læste bud på en poetik,

Semantisk litteraturbetragtning (1966). Her siges der i en refleksion over poesi:

»En linie, der ikke fylder siden helt ud, vil kræve opmærksomhed som en enhed for sig. Den kan aldrig så meget hænge sammen med foregående og næste linie, alene den typografiske opstilling adskiller linierne, en adskillelse, som naturligvis også må være tydeligt [sic] at høre, hvis teksten læses op, idet man stort set må kunne sige, at korte og lange linier i et digt må tage lige lang tid at læse op. En opdeling af en tekst, er den end aldrig så vilkårlig, vil altså skabe nye emfaser og antyde nye sammenhænge.«

Amagerdigtes nyhedsværdi

Og nye emfaser og sammenhænge er nøjagtig, hvad det drejer sig om, da Klaus Rifbjerg med *Amagerdigte* ændrer dansk poesi. Vi skal om lidt fokusere på hans brug af strofestructur og betydningsmættet linjebrud; men forinden skal det kort ridses op, hvori den generelle fornyelse i samlingen består.

Amagerdigte repræsenterer i sin samtids kontekst noget nyt for det første ved sit åbent *selvbiografiske* udspring. Bogens tekster består af erindringsbilleder, brudstykker af barndom og opvækst, lokaliseret, fast

situeret på det nordlige Amager i koncentriske cirkler omkring hjemmet på Ingolfs Allé. For det andet ligger den litterære fornyelse i det gennemført *episke* præg. Hvad man får, er stemninger og situationsbeskrivelser, men også egentlig fortælling over lange eller korte stræk, som i »Lyøngade« (s. 61):

Stod i den sengetøjslysende skumring
 på de tomme græsrabatter
 hvor sporvognene kører
 og ventede.
 Så en Opel Kaptajn (1939) med kalesche
 og kaleschen slået ned.
 To engelske soldater sad i
 (sorte baret'er, ellers var de røde i de dage)
 to piger med dem i vognen.
 Mærkede et alvorligt stød af
 misundelse, lykke og seksuel opstemthed.

Vidste: Om lidt kommer de.

Det er et billede, fotografisk frosset. Men det er også en mini-fortælling om, hvad der i situationen foregår i det oplevende sind.

Konkrethed og dagligsprog

Men læg så samtidig mærke til metaforen »sengetøjslysende« og den lille indskudte præcisering »ellers var de røde i de dage«, som bringer os videre til et tredje vigtigt fornyende aspekt: Klaus Rifbjergs insisteren på

det hverdagsbundne, konkrete, og hans jordnære holdning til den poetiske diktion. Digtet må ikke fjerne sig fra sansningen, og det skal stedse være tro mod *dagligsproget*.

Konkretionen viser sig yderligere for det fjerde i en forkærlighed for *navne* på veje, gader, broer, bygninger, varemærker, personer, musikstykker og sange, altså i en troskab mod den virkelige verden og en tro på, at den gængse betegnelse på hver ting altid er god nok, også selv om den ikke forekommer særlig »poetisk« i traditionel forstand.

Denne inkluderende virkelighedstroskab går for det femte helt ud i *skriftbilledet*: For at få alle nuancerne med anvender digteren versaler, kursiveringer, parenteser, ja han staver tilmed forkert, som da han i titlen på det ovenfor citerede digt sætter trykstreg over o'et i Lyongade. Sådan sagde man nemlig, dengang han var en dreng på Amager!

Skriftbillede og strofebygning

Men fokus skal her som sagt sættes på det metriske opbrud, idet der skelnes mellem dettes to aspekter – dels strofebygning, dels verslængde og brugen af linjebrud. Det sidste aspekt vil som antydnet fylde mest, om end det ikke kan betragtes uafhængigt af det første.

Lad os som en slags opvarmning studere et af samlingens bedste og mest bevægende digte, »Saglighed«. Heri beskriver Ribbjerg nøgternt og konkret, hvordan han hentede liget af sin far fra hospitalets kapel, gik lidt

væk og ventede, mens låget blev lagt på kisten og derpå i egen bil fulgte med til kirkegården – uden at have set, for sidste gang set den døde far.

Tekstens skriftbillede og strofebygning er visuelt kendetegnet ved et totalt fravær af regelmæssighed. Der veksles uroligt mellem korte og mellemlange strofer, men kaosoplevelsen snyder, for digtet opererer med en overvejende harmonisk skandering og koordination af sætningsperioder og verslinjer, og i virkeligheden bevæger digtet sig nu forholdtvis roligt, episk fremad mod kirkegården og dermed mod døden. Undervejs tænker jeg'et på sin søster, på hastigheden, på trafikken og dem, der står på gaden, og så på sig selv og sin far. Et stemningsmæssigt højdepunkt nås, da de to køretøjer, ligevognen og jeg'ets, skal krydse vejen for at komme ind på kirkegården:

Mens jeg koblede ud
og gik ned i første gear
tænkte jeg at det måske var bedre
hvis jeg havde set ham en gang til.
Der var måske noget
han godt ville have sagt.

Vejen var fri,
jeg kørte over
og de var allerede klar derinde.
Vi satte kisten ind
og stod igen og så lidt på hinanden.

Jeg syntes drikkepenge var be-
sværligt,
men fortrød alligevel da jeg gik ud
til bilen

at jeg ingen havde givet.
 For pludselig forstod jeg
 at der var ikke mere at sige,
 at jeg kunne gøre alt som før
 og gå min vej med god samvittig-
 hed.

Her har vi et godt eksempel på digtets grafiske disharmoni: Strofer af uens størrelse, og verslinjer af stærkt varierende længde. Men vi har også et eksempel på *afskæringens kunst*: Den korte linje »Vejen var fri« går i første omgang på trafikken, men man fristes unægtelig til at læse den symbolsk, som en foregribelse af den erkendelse, som bagefter indfinder sig, at jeg'et nu selv er stillet frit, til at leve, men også til at mindes:

Mit hoved løb fuldt af hundreder
 af navne
 hundreder af steder, en strøm af
 syner
 hundreder af timer,
 og jeg blev meget lykkelig,
 for alt det vi havde set og gjort
 og dermed sagt farvel til.

Her kom der pludselig en meget lang linje, meget passende, eftersom den og de følgende selv skal rumme meget og samtidig lægge op til den afsked, som jeg'et nu erkender ligger et andet sted end foran kisten og på kirkegården. Og så kommer slutstrofen:

Jeg kørte hjem og brugte bilen sag-
 ligt
 og tror at jeg forstod igen,

hvor sagligt døden havde bragt dig
 derhen,
 hvor vores sidste ord var brugt og
 sagt.

Digtet har indtil nu i lange stræk så at sige truet med at slå om i fortællende prosa. Her derimod er det på nippet til at slå om i *sang*: rytmen bliver næsten regelmæssig (trokæisk) med fem slag i hver linje (dog kun tre i den anden), og et regelbrydende enderim trænger sig på (*igen/derhen*). Men læg samtidig mærke til hullet, der opstår i anden linje. Her holder man under oplæsning automatisk en pause, så linjen får samme vægt som de øvrige. Og så opdager man, at man i virkeligheden slet ikke har forstået, hvornår jeg'et forstod. Var det, da der stod »Vejen var fri«? Var det, da han tænkte over det med drikkepenge? Eller var det først, da han satte sig ud i bilen?

Påstanden her må i hvert fald blive, at det er de mesterlige linjebud, der får læseren til både at bevæges – og bemærke, betænke tekstens indhold. I den forbindelse er det også væsentligt at tilføje, at »Saglighed« er næsten kemisk rensset for metaforer. Om den ene af kirkegårdsbetjentene står, at »En anden uniform kom frem og spurgte: »Vil De se?«« – men det sted er højst en metonymi, der substituerer personen med hans påklædning. Ellers er der intet billedsprog, kun beskrivelse, bortset fra de afsluttende strofer, hvor følelser bryder igennem og digtet bryder de regler, det selv har sat:

Hovedet »løber fuldt«, synerne »strømmer«, og døden bliver personificeret. Det er næppe heller for meget sagt, at digtet tillige stemningsmæssigt »løber over«, i og med at Rifbjerg pludselig giver sig hen til den *patos*, han og andre af 1960'ernes modernister ellers så konsekvent søgte at undgå.

Jeg har kendt og genlæst det digt i mere end et halvt århundrede. Men det er først nu, hvor jeg forsøger at beskrive det teknisk, at jeg forstår, hvordan det opnår sin kraft: Ikke ved ekspressive falbelader, ikke ved at bruge store ord, men derimod ved at forlade sig på, at de »små« ord kan være store nok, og arrangere dem med sikker sans for tempo, herunder pauser.

Ubrudte forløb

Når det ovenfor blev betonet, hvordan Klaus Rifbjerg i et enkelt digt brød sine egne regler, kunne det være en gentagelse af hans egen definition: Kunst er at bryde regler, men slippe heldigt af sted med det. Men det kunne samtidig være en nyttig

nøgle til variationsrigdommen i *Amagerdigte* selv. For den bog består nemlig ikke kun af digte med uregelmæssig strofestructur! Følgende digte danner således

ubrudte forløb uden én eneste åben linje: »Anden påskedag«, »Hvad sker der i kvarteret?«, »De skød en stikker« og »Hjertefloden«. Og følgende digte »mimer« modsat traditionelt lyrisk formsprog i kraft af regelmæssig, visuelt harmonisk strofeopbygning: »Skærtorsdag« (7 × 5 vers), »Langfredag« (9 × 2 vers), »Til Robert Jacobsen« (11 × 4 vers), »Vorherre fra Fælleden« (13 × 4 vers) og »Drogden og Røsen« (12 × 4 vers). Resten har strofer af varierende omfang.

Og hvilke strofer! De kan fremstå visuelt skulpturelle eller musikalsk pauserede, så man næsten kan mærke, hvordan digtet trækker vejret, og de er gennemgående præget af et fravær af automatik, hvad angår det at trække grænsen mellem verslinje og sætning. Resultatet er uforudsigelighed, men også punktkoncentration – evigheden er her og nu. Som i digtet »Evigheden«:

Fjerne søndage
hvor vi blot åbnede havedøren
og plantede os selv
som blomster over plænen
i piletræs-solen.

»Niels har det godt,«
sagde vi.
Eller:
»Jørgen kommer hjem til Påske«-
Lyden af en liggestol,
der blev slået ud.

Her er den ultrakorte verslinje »Eller:« højdepunktet af dristighed og helt modsat teknikken i »Langfre-



dag«, hvor Ribbjerg excellerer i ultralange linjer, så man for alvor kan mærke, hvor lang en langfredag kan være – især på en kirkegård:

Nu køber vi metalkræmmerhuse
og sætter blomsterne i vi har med.

Så løber vandet ikke ned i jorden
og forstyrrer som henne ved vand-
posten.

Den står og banker i sit hul
med en pøl af skimrende vand om-
kring sig.

Digtet går nærmest i stå, alt imens skriftbilledet angiver tiltagende varighed. Og digtet taler konsekvent om noget andet end den død, de store pauser (men uden dødsmetaforik) kommer til at repræsentere.

Hvad var det, Helge Hultberg sagde i 1966? Jo, han sagde, at en linje, der ikke fylder siden helt ud, vil kræve opmærksomhed som en enhed for sig. Han kunne såmænd også have sagt, at hvis de omgivende linjer ikke fylder siden ud, så vil en linje, der pludselig gør det, samle særlig opmærksomhed. Se bare det intense »Venteværelse«, særlig de sidste to strofer:

Om lidt går døren op
så kommer han ind.
Men først billederne:
En brændende fregat,
kanonskyer fra en korvet.
Det engelske flag.

Lidt længere til venstre det uhyg-
gelige:

Trekanten med prikker i
sat sammen
til en ond legetøjsdrage,
rød og gul.

Mareridtsdrage søgende
i den grå nat.
Uret i en kølig hånd
smeltende ned
mod feberpulsslaget.

Gennem vinduet nu hvid, faldende
sod.

Det sner.

Den næste.

Strofebygning og dermed skriftbillede formidler en oplevelse af tiltagende desperation, alt imens der tælles ned til konsultation og mulig tandbehandling. Først en regelmæssig strofe, så to strofer med uregelmæssige linjer, og med sætningsemner i stedet for sætninger med tidsbøjet verbal. Og endelig en meget lang linje og en ultrakort. Det er på samme tid messterligt gjort og demonstrativt enkelt udført.

Reduktionens triumf

Indledningsvis blev det sagt, at de »frie« vers vil implicere en civilisationskritik, i og med at digterne vender sig imod rytmens »tik-tak« og tvangen i bredeste forstand. Mere lokalt og intra-litterært handler det dog samtidig om traditionskritik. Ikke mindst efter Johannes V. Jensen

og tydeligt hos Rifbjerg manifesterer versets og strofens frihed et opbrud fra tradition og litterær konvention. Men i *Amagerdigte* skimter vi samtidig en art »reduktionens triumf«: Klaus Rifbjerg får effektivt vist, hvor lidt et moderne digt i grunden kan

klare sig med – og stadig forblive kunstnerisk gyldigt.

Erik Skyum Nielsen
Lektor i dansk litteratur
Institut for Nordiske Studier og
Sprogvidenskab
Københavns Universitet

Lektor Torben Jelsbak takkes for nyttige indspil og kritiske kommentarer.

Svar til Sprogviden

1. *Versatile*, som betyder »multifunktio-
nel«, »alsidig« o.l.
2. *Vimmelkaffet*, som er en del af
Strøget i København
3. I Pakistan
4. *Væver*
5. »I oven«, dvs. bagt
6. Det er et adverbium/biord
7. Ordet skal (ligesom alle sammen-
sætninger på dansk) skrives i ét ord
8. Den korrekte stavning er *Ordnung*
muss sein
9. *Diminutiver/formindselsesformer*
10. *Eleison*, som er fra græsk og betyder
»Forbarm dig«!
11. »Sovs«
12. *Politimester* og *Hanne Smæk Hansen +
Perlemor*
13. Ole Lund Kirkegaard
14. Fra dukkefilmen *Anders og Ane har
en bro* (DR). Det er Gotha Andersen,
der i rollen som borgmester anven-
der det obskure ord, som han desu-
den nægter at forklare betydningen
af.
15. Nielsen
16. Fangeren i rugen
17. En sætningskløvning
18. b) sygdom: *pokker* var oprindeligt et
ord for koppe, syfilis og lignende
sygdomme
19. Hvem, hvad, hvis; den der
20. Johannes

En ny rolle for bullshit i politisk kommunikation?

Af Peter Harder

Fænomenet Trump er en udfordring for etableret vanetænkning, både politisk og sproglig. Forløbet frem til at han nu er verdens mægtigste mand, har sat al magelig afstandtagen til vægs undervejs. Han startede med at være en vittighed der minde om Jacob Haugaards kampagne for mere medvind på cykelstierne; så stivnede grinet og blev afløst af lamslåethed – og nu kæmper rædslen med modreaktioner baseret på koldt vand i blodet.

De vante kategoriers magtesløshed betyder at der et stærkt brug for at finde nye redskaber, som måske kan sætte os i stand til at forstå hvad der foregår, med fokus på den sproglige praksis han er braget igennem med. Jeg vil her efter bedste evne prøve at give et lille bidrag til vejen frem mod Trump-forståelse version 2.0.

Teori-rammen er en forestilling om politisk kommunikation i vestlige demokratier som et sprogspil (a la Wittgenstein): En sprogligt formidlet, delvist ritualiseret begivenhedstype med forskellige slags bidrag der har hver sin plads i et samlet forløb organiseret ud fra den mening deltagerne tillægger det hele.

Det mest slående nye og skræmmende ved Trumps politiske kommunikation er at han siger ting der er påviseligt usande – og ikke lader sig

standse af faktatjek. Som mange påpeger, er dette på ingen måde fuldkommen nyt. Filosofen Harry Frankfurt har introduceret en forståelse af begrebet »bullshit« som sprogbrug hvor man er ligeglad med om det man siger, er sandt – hvis bare det lyder godt i situationen.

Løgneren og den der taler sandt, er enige om én ting, nemlig at sandheden er vigtig. Bullshitteren er ligeglad. En oplagt niche for bullshit er derfor festtaler. Jubilarens indsats kan kaldes »enestående« uden at nogen drømmer om at tjekke om det nu også er helt korrekt.

Harry Frankfurt gav sit bidrag til Trump-forståelsen ved at påpege at en del af det Trump sagde klart havde karakter af bullshit – fx hans brug af rosende overdrivelser som *great* og *fantastic* (a la festtaler) såsom når han roser sit eget hotels tacos som verdens bedste.

Men det nye er ikke politisk bullshit, hvor politikere siger ting fordi de lyder godt. Lidt nyere er det forhold at Trump fremturer, selv når han bliver korrigeret. *What. The. Actual. Hell!?* skrev en Washington Post-journalist, da Trump gentog at muslimer i New Jersey jubede offentligt efter 9/11 – selv da politiet havde sagt at det ikke passede. Her opstår en situation hvor det er uklart

om Trumps udtalelser skal forstås som løgn eller bullshit.

Mest foruroligende fandt Frankfurt det dog at en stor del af befolkningen syntes at det var helt fint at Trump blev ved med at sige ting der ikke passer. Al tænkning baseret på vante kategorier om det politiske sprogspil vil understøtte denne forfærdelse. Det er umuligt at fastholde en forestilling om demokrati baseret på fælles forståelse af problemer og mulige løsninger («deliberativt demokrati», som det hedder) på Trumps betingelser. Hele oplysningstanken – altså at demokrati består i at vi stræber mod sammen at tage stilling på et oplyst grundlag – er truet.

Inden vi stiller os tilfreds med denne konklusion, er der dog et spørgsmål vi skal sørge for at stille: Findes der et nyt regelsæt, som Trump og hans tilhængere spiller efter? Er det et nyt politisk sprogspil der toner frem?

En sådan forståelse afspejles i sloganer om at Trumps tilhængere tager ham »alvorligt, men ikke bogstaveligt«. De ved godt man ikke skal tro på hvad han siger. De støtter ham på grund af de holdninger han giver udtryk for. Oversat til »regler for det politiske sprogspil« betyder det noget i retning af følgende: »Det er OK at sige ting der er usande, hvis pointen med dem er at give et kraftigt signal om hvad man synes«.

Hvis man et øjeblik holder sin afsky for Trump i tømme, er dette måske heller ikke så nyt som man kunne tro. Før indvandrerpolitikken

skiftede, var det et udbredt slogan at »en fremmed er en ven du endnu ikke har mødt«. Hvis man insisterer på et meget nøjeregnende faktatjek af dette udsagn, er det svært at fastholde det som sandt i alle tilfælde i disse terror-tider. Men en mulig læsning ville være, at man ikke tog det så nøje med overdrivelsen, fordi det udtrykte en holdning man var enig med. Bullshit måske, men vores slags bullshit – og så er det OK.

Hvis man skal tro denne opfattelse, har Trump skabt et sprogspil hvor bullshit fylder betydelig mere end vi er vant til – men ikke på katastrofal vis ændret spillets regler.

Hermed er vi fremme ved det sted som vi skal holde øje med i den kommende tid. Vil hans bullshit finde ind i et mønster, hvor det kun bruges til holdningstilkendegivelser, der af alle genkendes som sådanne – som Trumps konstante »festtale« om egne og baglandets holdninger? I så fald kan det være temmelig ulideligt at høre på, men ikke katastrofalt for demokratiet.

Eller vil det (fortsat) overskride grænsen til løgn om reelle politiske forhold, således at egentlig misinformation tildeles status af »alternative fakta«? Vi kan leve med sådanne alternative versioner når det gælder antallet af tilskuere ved indvielsen, men ikke når det gælder resultaterne af hans politik på kerneområderne: indføringen af et bedre alternativ til et afskaffet Obamacare, antallet af industrijobs der kommer tilbage til USA, osv.

Hvis vi på sådanne områder kommer til at stå med to sæt alternative fakta med hver sit publikum, uden mulighed for demokratisk afvejning

af fordele og ulemper ved Trumps politik, toner demokratiets dommedag frem i USA.

*Peter Harder
professor i engelsk
Københavns Universitet
Institut for
Engelsk, Germansk og Romansk*

Redaktionen har samlet en lille buket Trump-citater:

- »Any negative polls are fake news«
- »An 'extremely credible source' has called my office and told me that Barack Obama's birth certificate is a fraud«
- »I will build a great wall – and nobody builds walls better than me, believe me«
- »When Mexico sends its people, they're not sending the best. They're not sending you, they're sending people that have lots of problems and they're bringing those problems with us. They're bringing drugs. They're bringing crime. They're rapists... And some, I assume, are good people«
- »Our great African-American President«
- »It's freezing and snowing in New York – we need global warming!«
- »I have so many fabulous friends who happen to be gay, but I am a traditionalist«
- »I was down there, and I watched our police and our firemen, down on 7-Eleven, down at the World Trade Center, right after it came down«

Ku' vi lave en Houdini?

Af Rikke Steenholt Olesen

Er man interesseret i nutidssproget, særligt talesproget, er populærmusikkens tekstunivers et godt sted at begynde. Her kan man blandt andet møde en række slangudtryk (jf. *Mål og Mæle* 37:3), hvoraf en betydelig andel har udenlandsk oprindelse. De gængse ordbøger er sjældent til hjælp, men diverse internetfora og slangordbøger på nettet er til gengæld generelt oplysende. Et eksempel fra poppen kunne være et udtryk som *shu* ›hvad?‹, der sammen med en række andre udtryk med mellemstlig oprindelse har vundet indpas i ungdomsproget. Det gælder blandt andre de multietnolektale, forstærkende udtryk som *wallah* der egentlig betyder ›jeg sværger‹, *wallah billa* ›jeg sværger ved Gud‹ og *koran* ›islams hellige bog‹ (underforstået ›jeg sværger ved koran(en)‹). De fleste nyere slangudtryk i dansk synes dog at have engelsk/amerikansk ophav, f.eks. adjektivet *swag*, der i dansk bruges nogenlunde synonymt med det mere etablerede også engelske udtryk *cool*. Slangordet *bro* udtalt *bråw* har også fået plads i dansk i de senere år. Det er egentlig en forkortelse af det engelske substantiv *brother*, men ordet sigter ikke til biologisk slægtskab. Det refererer mere generelt til en fælle af hankøn inden for en given subkultur, f.eks. i et gangster- eller gademiljø. I dansk

anvendes ordet om en person, man har et særligt fællesskab med, typisk en bedste ven. I sangteksterne møder man en udpræget leg med talesproget. Brugen af rim eller rettere, hvad der kan rimes, er i det hele taget overraskende. Det gælder f.eks. når substantivet *penge* rimes på firmanavnet *Michelin*. Det kan ikke rigtig lade sig gøre, hvis man udtaler ordet med den almindelige æ-udtale *pæng'*, men udtaler man ordet med en mere hævet e-lyd, rimer *peng'* nogenlunde godt på *Michelin*. I sangen *Mette* fra 2016 af kunstneren Blak, spilles der direkte på homonymi (eller nærmere betegnet homofoni, dvs. udtalesammenfald). Det gennemgående omkvæd lyder som følger: *Mette, hun var nede med det*. Udtrykket *at være nede med det* er en en-til-en-oversættelse af det amerikanske slangudtryk *to be down with it*. Det er positivt ladet og betyder, at man er indforstået med noget, accepterer et forslag eller lignende. Dette er et af en række eksempler på flerleddede udtryksmåder, som er direkte oversat til dansk. Således også udtrykket *at lave en Houdini*.

At lave en Houdini/houdini

På amerikansk lyder formuleringen *to pull a Houdini (on someone)*. Det bruges om at undslippe (ubemærket) eller forsvinde fra nogen eller noget,

som regel på en ufin måde. Udtrykket refererer til Harry Houdini, den ungarskfødte amerikanske tryllekunstner og magiker, som havde sin storhedstid i slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede. Han blev særligt berømt for sin evne til at undslippe lænker og indespærring. Houdini var med andre ord en dygtig udbryderkonge, og netop den evne er indlejret i udtrykkets betydning ›forsvinde‹ eller egentlig ›undslippe‹. Udtrykket står centralt i sommerhittet fra 2015, *Nick & Jay*-nummeret *Magisk*, som indledes med følgende verslinjer: *Ku' vi lave en Houdini? Ku' vi lave en Houdini? Og bare forsvinde væk herfra*. Her er betydningen ikke knyttet til en decideret ufin handling, men det er det i hittet *Hvor Er Du Bro?* Titlens *Bro* er identisk med det førnævnte udtryk for ven og teksten er forfattet af B.R.O. alias Kevin Andreasen m.fl. som en øvelse i (sang)tekstskrivning. Teksten indeholder blandt andet formuleringen: *For du forsvandt bare uden og sige det, sammen med hende Hellerup-Signe, jeg så dig aldrig, du lavede en Houdini på mig*. Den danske tekst synes generelt at være influeret af engelsk sprogbrug. Formuleringen *on someone* er eksempelvis direkte oversat med ›på mig‹, hvor den gængse danske udtryksmåde snarere ville være ›mod mig‹. I begge sangtekster er betydningen nogenlunde den samme som i engelsk, men udtrykket forklares eksplicit af konteksten, jf. *forsvinde væk herfra og du forsvandt bare uden og sige det*. I forbindelse med et indslag i Radio24syv (11/1

2017) om udtrykket *at lave en Houdini* havde en journalist interviewet nogle unge på Rysensteen Gymnasium. En af eleverne sagde meget kategorisk om udtrykket »det er gammelt«, hvilket også blev bekræftet for nærværende forfatter af en henvendelse fra en lytter, der i sin egen sprogbrug kunne føre udtrykket tilbage til 1998, dog ikke på skrift. En søgning i KorpusDK bekræfter, at udtrykket er registreret i et dansk medium tilbage i år 2000. Der er tale om to artikler trykt i *Politiken*, som handler om skakturneringer. I den første fra 30/5 2000 findes følgende formulering: »[...] Det gik ellers fint for Tiger Hillarp Persson, indtil Timmans konge i femte runde lavede en ›Houdini‹ og tog en springer med undervejs«. Personnavnet *Houdini* er sat i gåseøjne, og det kunne tyde på, at skribenten har følt en vis usikkerhed ved brugen af udtrykket. I den anden artikel fra 15/8 2000 optræder udtrykket i en mere forklarende kontekst. Artiklens titel er *Manden der forsvandt*, og udtrykket er denne gang brugt uden ortografisk særmarkering: »[...] Den brasilianske nationalhelt Henrique Mecking er dukket op igen. Han tilhørte verdenseliten fra 1976-1979, hvorefter han holdt helt op med at spille i 12 år. Han begyndte igen i 1991 og spillede derefter en smule hvert år frem til 1995 – så lavede han endnu en Houdini [...].« *Houdini* er i begge artikler skrevet med stort begyndelsesbogstav, hvilket tyder på at substantivet har haft status af navn i skribentens (skakmesteren Sune Berg Hansens)

bevidsthed; måske er der også tale om hele eller delvise oversættelser fra engelsk. Det samme gør sig i øvrigt generelt gældende for de nedfældede versioner af de 15 år yngre sangtekster, som kan findes på internettet. Der er dog også eksempler med lille begyndelsesbogstav, *houdini*.

Harry Houdini døde i 1926 og fik leggendestatus i USA. Næsten 30 år efter hans død (1953) blev hans livshistorie filmatiseret, og Harry Houdinis person og skæbne har frem til nutiden løbende været genstand for interesse, senest i forbindelse med en amerikansk TV-serieproduktion. Han er således en historisk, men på sin vis også en nutidsaktuel person. Enhver kan læse sig til viden om Houdini på Wikipedia og andre netsteder, men selvom der så at sige kun var/er én Houdini, og selvom han nok var og er kendt i Europa, har han en helt særlig forankring i amerikanernes bevidsthed, som ikke direkte kan overføres til dansk. Det er formentlig forklaringen på, at udtrykket i de viste danske eksempler i praksis indgår i en kontekst, der hjælper sprogbrugeren til at forstå udtrykkets tilsigtede mening. I hvilken udstrækning Houdini faktisk identificeres som et personnavn og et bestemt individ i en dansk nutidskonktext er ikke undersøgt. Som indlånt, fast udtryk med betydningen ›at forsvinde‹ bør *at lave en Houdini* dog kunne fungere i dansk uden en identifikation af personen Houdini. Anderledes forholder det sig med nyere tilsvarende dannelser.

At lave en hvem som helst

Udtryk konstrueret som *at lave en Houdini* er relativt frekvente i den levende sprogbrug i både engelsk og dansk. På objektets plads optræder typisk navne på kendte personer, såvel virkelige som fiktive. Blandt de fiktive findes i netordbogen *Wiktionary*, *The free dictionary* udtrykket *to pull a Homer* med reference til tegnefilmsfiguren Homer Simpson, der trods idioti altid klarer sig. Som regel bruges udtrykket pejorativt (nedsættende) eller spøgende/humoristisk. I *Wiktionary* findes også udtrykket *He pulled an Elvis* forklaret i betydningen ›han blev meget fed‹, og i den amerikanske slangordbog på nettet, *Urban Dictionary*, er en række eksempler forklaret, f.eks. udtrykket *to pull a Clinton*. I kølvandet på det seneste præsidentvalg i USA, er Hillary Clinton den person, som navnet umiddelbart vækker mindelse om. Det er imidlertid ikke Hillary Clintons brug af private e-mails eller lignende udtrykket kædes sammen med. Navnet Clinton sigter ifølge ordbogen til Hillary Clintons mand, Bill Clinton, og betyder noget i stil med ›at slippe for at stå til regnskab for noget alle ved man gjorde‹ med reference til ekspræsidentens rolle i Monica Lewinsky-sagen, som fyldte meget i offentligheden i 1990'erne. Det er i et sådant eksempel tydeligt, at betydningsdannelse er direkte afhængig af sprogbrugers identifikation af dels navnebærer, dels en specifik handling, som denne associeres med. Udtrykket *at lave en Stein Bagger* optræder i Jyllands-Pos-

ten i artikel fra 16/12 2008 med reference til en artikel på videnskab.dk. Skandalen står formentlig i nogenlunde klar erindring hos de fleste, men hvem var Stein Bagger og hvad var det præcis Stein Bagger gjorde? I Berlingske fra 21/5 2012 findes et lignende eksempel. Her bærer en artikel overskriften *Sydafrika laver en Villy Søvndal*. En sådan formulering er allerede nu, fire et halvt år senere, uigenomsigtig. Selvom de fleste i Danmark umiddelbart vil vide, at personnavnet Villy Søvndal refererer til en bestemt dansk politiker, er det uden for kontekst uklart, hvilken handling Villy Søvndal skal associeres med. Af artiklen fremgår det, at sagen handler om boykot af varer fra israelske bosættelser i Palæstina.

Undertiden ses også navne på virksomheder i brug, således i en dansk artikel på dr.dk fra 9. maj 2016 hvor udtrykket *at lave en Nykredit* er brugt om at sætte bidragssatser op. At betydningen kan være mere flygtig end udtrykket, er betydningsskifter for *at lave en Bendtner* et godt eksempel på. Bendtner refererer til fodboldspilleren Nicklas Bendtner, og udtrykket forekommer flere gange i aviser fra de senere år. I 2008 er udtrykket brugt i BT med sigte til Nicklas Bendtners succes på fodboldbanen. At lave en Bendtner betyder dermed at få succes som fodboldspiller på samme måde som Bendtner fik det. Siden har Bendtner gjort sig bemærket på anderledes uheldige måder, blandt andet gennem ulovlig reklamefremvisning i TV. Udtrykket er således også anvendt i be-

tydningen ›at gøre ulovlig reklame‹ (*Ekstra Bladet* 13/7 2012). Bendtner har også præsteret at køre alkoholpåvirket i bil, hvormed betydningsmuligheden ›at køre spritkørsel‹ er etableret. Denne betydning har dog tilsyneladende ikke nået de landsdækkende aviser, men kan findes i diverse internetfora. For et par år siden er endnu et udtryk blevet synonymt med en handling foretaget af Nicklas Bendtner. Det, *at lave en bh-Bendtner* (overskrift i *ekstrabladet.dk* 8/9 2016) sigter til at fotografere sig selv i adamkostume med en bh henslængt som figenblad. Sammensætningen vidner måske ligefrem om, at udtrykket *en Bendtner* nu kan dække så mange forskellige handlinger, at en specificering er nødvendig.

Fra navn til eponym

I udtryk som *at lave en Houdini* › at lave en houdini transformeres det individuelt udpegende personnavn fra at være et navn til at få funktion som et appellativ og blive betydningsbærende. Ord, som på den måde dannes af (person)navne, kaldes med en fagterm for eponymer. Teoretisk skelner man traditionelt skarpt mellem de to typer af substantiver, navne og appellativer, men der må foreligge en eller anden grad af kontinuum, når etablering af eponymets betydning forudsætter navnets individuelt udpegende funktion. Eponymet udgør i den levende og produktive sprogbrug en art onomastisk (navnemæssigt) paradoks, som ikke rigtig er diskuteret i litteraturen. Eponymer er dog eksem-

plificeret og kategoriseret i flere sammenhænge. Et udvalg er præsenteret i en artikel af Birgit Eggert i *Mål og Mæle* 2009 nr. 4, og senest har Inge Lise Pedersen samlet og diskuteret en række forskellige typer af eponymer, herunder også nogle som indgår i udtrykket *at lave en + navn*.

Der synes i den praktiske sprogbrug at eksistere en opmærksomhed eller tvivl omkring eponymets status, når der generelt fastholdes et stort begyndelsesbogstav i skrift, selvom personnavnet har åbenlys appellativ funktion. Det kan være udtryk for, at sprogbrugerne faktisk identificerer eponymet som *proprium* fremfor appellativ. Det er i praksis vanskeligt at være stringent, selv når man, som i denne artikel, bevidst skriver om eponymer! Det kan også ses i Birgit Eggerts artikel, hvor der skiftes mellem brug af store og små begyndelsesbogstaver. Et eksempel på et eponym, som dog gennemgående skrives med lille begyndelsesbogstav, er personbetegnelsen en *darío*. Det skyldes formentlig, at udtrykket en *darío* er så fast etableret i sprogbrugen som appellativ i betydningen ›lækker fyr, skørtejæger‹ (jf. betydningsangivelse i *Politikens Slangordbog*), at det er helt løsrevet fra sit udgangspunkt, personnavnet og individet Dario Campeotto. I dag associerer navn og individ næppe længere ›en lækker fyr‹ i den brede danske sprogbrugerkreds, selvom der er tale om en nydelig, ældre herre. Inge Lise Pedersen omtaler den slangprægede brug af eponymer som kortlivet og generationsbestemt,

og det er rimeligvis givet, at eponymer, og udtryk der indeholder eponymer, som ikke etableres i en større brugerkreds, glider ud af sprogbrugen i takt med at individets aktualitet daler. Hvorvidt eponymet *houdini* på samme måde som *darío* etableres permanent i dansk som et appellativ med betydningen ›forsvindingsnummer‹, eller om udtrykket så at sige laver en dobbelt *houdini*, må tiden vise.

lektor Rikke Steenholt Olesen, *ph.d.*
Afdeling for Navneforskning
Københavns Universitet

Sprogviden

1. Hvad står V'et for i *DVD*, og hvad betyder det?
2. Hvad hedder i dag den gade, som tidligere hed *Tyskemannegade*?
3. I hvilket land tales *kalasha*?
4. Mange danskere har en *Webergrill*. Hvilken håndværkerbetegnelse ligger egentlig til grund for navnet?
5. Hvad betyder på italiensk *al forno*?
6. Hvilken ordklasse tilhører *snart*?
7. Find en fejl: *satellit modtager*
8. Find tre fejl: *ordnung muß sein*
9. Hvad kaldes disse former: *auricula*, *Bierchen*, *numse*?
10. a) Hvad mangler her: *Kyrie _____*,
b) hvilket sprog stammer det fra,
og c) hvad betyder det?
11. Hvad betyder både spansk *salsa* og italiensk *sugo*?
12. Nævn tre tilnavne som nyligt afdøde politidirektør Hanne Beck Hansen havde?
13. Hvilken dansk forfatter står bag kunstordet *smakodak!*?
14. Hvorfra stammer det uetablerede ord *navlilere*, og hvilken skuespiller brugte det?
15. Hvilket efternavn har for nylig overhalet *Jensen* som det hyppigst bårne i Danmark?
16. Hvad er bogen *Forbandede ungdoms* nye danske titel?
17. Hvad kalder man denne grammatiske konstruktion: *Det er dig, jeg vil have*?
18. Hvad er tabumotivet bag *pokers!*? a) sex, b) sygdom, c) religion, d) fækalier?
19. Hvad kan pronominet *hvo* gengives med, som optræder i både Kongesangen og i et kendt ord-sprog?
20. Hvad hedder mon den dreng, som i 2-3-årsalderen omtalte sig selv som *Angen*?