

Henrik Jørgensen

Sprog og kreativitet

Abstract

Denne artikel diskuterer begrebet kreativitet i forbindelse med sproglige strukturer. Formålet er at diskutere de sproglige strukturers dobbeltkarakter: på den ene side må alle sproglige elementer være fortrolige for både afsender og modtager for at muliggøre kommunikation, og på den anden side må elementerne kunne forbindes til nye vendinger og konstruktioner; ellers vil sproget ikke kunne udtrykke noget nyt. Denne pointe illustreres med tre typer af tekst: et anonymt dansk digt fra slutningen af det 17. århundrede skal vise kraften i orddannelseskomponenten; et stykke af et symbolistisk inspireret novellefragment af I.P. Jacobsen (1847-1885) viser kraften i de syntaktiske dannelser, og endelig illustreres muligheden for sløring og forvanskning af ord gennem en pasage fra standupkomikeren Linda P.

KEYWORDS

Kreativitet, orddannelse, syntaks, lingvistisk struktur

Sprog er ukreativt

Kan der tænkes noget mindre kreativt end sprog? Hvis sprog skal være forståeligt, forudsættes det med nødvendighed at alle dele af sprogets tegninventar deles af alle der tilhører sprogfællesskabet. Hvad mere er: hvis man udtaler sig med henblik på at blive forstået, er det en selvfølgelig del af denne betydningskabende akt at man kun anvender sproglige elementer som man kan forudsætte at den ideale læser kender. Det er klart at ord som *vindlade* eller *stiftsfysikus* ikke er forståelige for alle medlemmer af sprogfællesskabet; men de er definerbare i forhold til en ideallæser, og skulle ikke-ideelle læsere blive udsat for dem, kan de i hvert fald genkende dem som danske og kontrollere deres betydning i ordbøger og leksika.

På dette niveau er sproget absolut ikke kreativt. Vi kan ikke uden videre opfinde nye ord, og vi kan ikke bøje de eksisterende ord i bøjningsformer som ingen kender. Jeg kan sådan set godt sætte polske kasusendelser på mit navn: *Henryka Jørgensenya* eller *Henrykiem Jørgensenyem*, men de færreste af mine landsmænd har nogen chance for at gennemskue hvad jeg vil med det. For polsktalende er meningen med endelserne sikkert god nok, men hvor kommer mon sådan nogle fjollede navne fra?

Alligevel indeholder sproget mekanismer der gør det muligt at udtrykke hvad ingen før har udtrykt. Det er et argument som f.eks. Noam Chomsky har fremført som grundlag for opbygningen af teorier om sprog, og der er ingen gode grunde til at fravige det (Chomsky 1964 s. 15-16). Hvis der findes noget der hedder kreativitet i sproget, er det i disse mekanismer det findes.

Sprogets kreative potentiale

Syntaksdelen af sproget er i vid udstrækning en mekanisme der er i stand til at skabe nye konstruktioner ved hjælp af allerede etableret materiale. Ordene, afledningsendelserne og bøjningsformerne må, som sagt, være etableret i forvejen, og det samme gælder de mønstre vi ordner sætningerne efter. Friheden består i at fordele de veletablerede elementer på en sådan måde at der kommer noget hidtil u-udsagt ud af det.

Dette niveau af kreativitet er på mange måder helt elementært, og der siges hver dag masser af sætninger som både i form og indhold er helt nye og samtidig ekstremt trivielle. Når "Nyhedsavisen" d. 27.2.2008 kan betro mig at "*Forsvaret skrotter projekt til en halv milliard*", eller at "*Lærermangel rammer Århus*", er det jo ikke noget der sådan set kommer bag på én; situationerne er bestemt ikke ukendte, og meddelelserne om sligt ej heller. Men pointen er at jeg – trods det trivielle i oplysningerne - forstår sætningerne som blevet til her-og- nu, som aktualiserede i denne situation på netop denne dato, og at de er forståelige i sig selv for mig gennem min beherskelse af dansk sprog; jeg skal ikke tilbage til et mentalt lager over sætninger som jeg har læst én eller flere gange

før, for at forstå dem. I den forstand er de resultatet af en skaben-betydning i sproget.

Inden for det syntaktiske felt kan vi tale om flere niveauer:

- ét niveau er orddannelsen; nye ord kan dannes ved hjælp af afledning og sammensætning, og
- et andet niveau er den egentlige syntaks hvor nye led og sætninger dannes efter genkendelige mønstre.

Nedenfor vil jeg gennemgå nogle eksempler på disse kreative mekanismer i sproget.

Orddannelse og afledning

Orddannelse og afledning er nogle grundlæggende, men også ret oversete kreative muligheder i et sprog. Til illustrationsmateriale vælger jeg et anonymt digt, et smædedigt fra den skånske krigs tid. Anledningen til digtet er usikker, men måske er det et svar på et svensk smædedigt om en oberst Bülow. Digtet er formelig pakket med eksempler på disse mekanismer i brug:

Til een Svensk Galge-Stafferer

Tyvagtig hore-Søn? Du svenske Galgepryder,

Du Steyle-værdig Skalk, du Skum af alle Lyder,

 Du Kage pidsked Skurk, du ær-forgiætten Skielm,

 Som galge, Steyle, Kag bør være Skiold og hielm.

Hvad saae dig Satans lem? Hvad stak din paddemave?

Din *Crocodile*-bug hvad edder ville gnave?

 Dit Hugorms hierte? Da du din forgifft udgav

 Med Kongens *ordre* at staffere saa sin grav.

Din Grav, den galge-grav, som du for mange dage

Har vel fortient med ald din tyve-æt at tage,

Til ævig Eyedom, hvor du, dit henge-Bæst,
 I Tyve-lenken bør at være dingle-Blæst.
 Gak Svenske *Judas*, heng dig selv! at du kand blive
 En ævig stank, og om i Svenske næser drive,
 Thi Kongen Skiøtter meer ey om dig, Svenske Hund,
 End Raune-rumpen gjør om din ophengte Mund.

(gengivet efter Ths. Kingo: *Samlede Skrifter* bd. VI s. 634)

Digtet findes i Kingos samlede værker blandt "Tekster af tvivlsom Ægthed", men det er sandt hvad en gammel afskriver har noteret ved digtet: "Dette smager ey af Kingos Geist." Det interessante i vores sammenhæng heller ikke anledningen eller forfatteren; det er brugen af sammensatte ord i teksten, en brug som viser noget om stilen i perioden med dens velkendte hang til dette stiltræk, men også om sammensætningens væsen i sig selv. Det interessante ved sammensætningerne i denne tekst er at selv om de fleste udgør helt almindelige sammensætninger af substantiv + substantiv, har de en meget varieret syntaktisk-semantisk baggrund. Jeg vil illustrere dette med nedenstående skema. For hvert sammensat ord giver jeg en parafrase der viser hvordan elementerne i sammensætningen kunne forholde sig til hinanden hvad syntaktisk og semantisk forståelse angår.

Citat i teksten	Parafrase	Struktur i parafrasen
Galge-Stafferer	en der stafferer (bemaler) en galge	(subjekt +) verbum + objekt
hore-Søn	søn af en hore (el. søn undfanget i hor)	possession (eller verbum + objekt m/ situationsadverbial)
Galgepryder	en der pryder en galge	(subjekt +) verbum + objekt

Steyle-værdig	værdig til at blive lagt på stejle	adjektiv m/ underled
Kage pidsked	pisket ved kagen (= marterpælen)	perf. part. m/ stedsadverbial
ær-forgiætten	som har glemt sin ære	perf. part. m/ objekt
paddemave	(ingen parafrase)	helhed og del
Crocodile-bug	(ingen parafrase)	helhed og del
Hugorms hierte	(ingen parafrase)	helhed og del
galge-grav	grav under galge	substantiv med stedsadverbial
tyve-æt	(ingen parafrase)	undergruppe og overgruppe
henge-Bæst,	bæst der hænger	subjekt + verbum
Tyve-lenken	lænke til tyve ¹	substantiv m/ underspecifikation
dingle-Blæst	blæst rundt så det dingler	verbum + adverbialsætning
Raune-rumpen	(ingen parafrase)	helhed og del

De mange toleddede sammensætninger i denne passage opviser en imponerende semantisk variation. Mange af leddene har næsten karakter af en komprimeret sætning; det gælder f.eks. *Galgepryder*, *henge-Bæst* eller *ær-forgiætten*. Andre virker snarere som substantiver med en ekstra semantisk specifikation på, således *tyve-æt* og *Tyve-lenken*. En yderligere type er typen 'helhed og del', der eksemplificeres med *Crocodile-bug* eller *Raune-rumpen*. Selvom sammensætningens formelle apparat er yderst beskedent – det består jo blot af at to (evt. også flere) stammer føjes sammen under ét enhedstryk – er det

¹ For god ordens skyld en makaber realkommentar: Hvis den hængte skulle blive hængende til spot og spe, anbragte man efter henrettelsen en metallænke som liget så kunne hænge i efter at galgerebet var rådnet væk; denne lænke kaldes en tyvelænke, og ordet er på den måde egentlig ikke dannet til denne anledning som meget af det øvrige må være.

interessante at denne simple sammenstilling er i stand til at suggerere så relativt forskelligartede og også ret komplekse betydningsforhold som vi ser det i denne tekst. Baggrunden herfor er den simple omsætningsmekanisme mellem syntaks og semantik. Simple almindelige sætninger er dannet på baggrund af en isomorfi mellem syntaksens led og semantikkens handlende figurer. Det vil føre for vidt at gennemgå denne mekanisme i detaljer hér, men jeg kan henvise til Widell 1996 og Togeby 2003 §§ 67-70, §§ 170, 174 og § 182, samt §§ 198-211 for et væsentligt forslag til dette.

Sætningen

Dannelsen af sætninger er kreativ i den forstand at den gør det muligt at artikulere en mening i situationen lige her-og-nu. Denne mening fremstår som unik og situationsbestemt for modtageren, med mindre et eller andet forhold i situationen markerer at der er tale om noget ekstrasituationelt, f.eks. et citat.

Meget, meget kort kan man sige at syntaksen har to væsentlige domæner. Det ene er gestaltningen af sætningens indhold, dvs. referencerne til de genstande (i videste betydning) der indgår, sammenføjnngen af dem ved hjælp af de verber der karakteriserer situationen, samt endelig modifikation af situationen gennem de mere indholdsorienterede adverbialer, tids-, steds- og mådesadverbialerne. Det andet er indpasningen af sætningen i situationen. I dette domæne ordnes f.eks. rækkefølgen efter nogle komplicerede regler, hvis hovedformål er at skelne mellem hvad modtageren i forvejen ved, og hvad afsender har til hensigt at fortælle. Det er også her man indfører den del af adverbialerne der direkte angår vores opfattelse af situationen; ord som *jo, som bekendt, sgu, da, nemlig, alligevel* og mange flere.

Langt hen ad vejen kan man sige at denne funktion i syntaksen er kreativ, men på et relativt lavt niveau. Den talende lægger i sin sætning et fragment af omverden frem for modtageren, set igennem en bestemt intention om hvad modtageren skal have ud af det. Afsenderen er bundet af nogle forventninger om sandfærdighed og relevans, f.eks. sådan som Grice har skitseret dem i sin

klassiske fremstilling af konversationens maksimer (Grice 1975). I den forstand er syntaksen ikke kreativ. På den anden side kan afsenderen gennem sin vinkling i formuleringerne give fremstillingen en drejning der giver teksten et klart kreativt præg. Syntaksens kreativitet befinder sig inden for disse rammer.

Alligevel kan man finde anvendelser af syntaksens muligheder der går klart til stregen. Et sådant eksempel finder man i I.P. Jacobsens efterladte prosafragmenter, hvor de syntaktiske muligheder hele tiden bliver strakt til det yderste. Her er begyndelsen af et typisk tilfælde, beretningen om hvordan Døden og Amor opsøger dr. Faustus (jeg har indsat nummereringer af helsætningerne):

1/ Der kom en Ryttersmand ridende gennem Hulvejen i en Skov.

2/ Op med begge Skrænterne stod der store, bare Træer, helt højt op, til de øverste havde Toppen i Sol, 3/ men dernede, der var det mørkt og knapt med Lys.

4/ Og Foraarsvinden kom tungt op gennem Vejen.

5/ Og Ryttersmanden kom ogsaa tungt, 6/ og han slæbte en stor Le efter sig saa den pløjede med sin blinkblanke Od i den sorte Muld.

7/ Bleggul Hest var han paa, 8/ og gammel sad han forover i Sadlen, i Læg og Folder af Sidt og Sort med een hvid mager Haand i Tømmen og een hvid mager Haand om Leens Skaft.

9/ Han var større end Mennesker er 10/ og der var ingenting Hvidt i hans Øjne, 11/ bare det Sorte som seer.

12/ Og hvor han red frem, der fyldtes Luften om ham med den muldne, muldramme Em fra det vaade visne Løv, der gjæred, fra Bunden, der raadned, fra Træstødene, der frønned og gik i Trødske, og fra Mosset, der smulred hen. 13/ Og fra de høje Træer ramled de gamle tørre Grene ned og gjorde Larm og gjorde det stille, saa Hovslaget af hans Hest var som den eneste Lyd i Verden.

14/ Og Hovslaget af en Hest til, bagved ham, langt borte.

15/ Han holdt stille og lyttede, 16/ saa nikkede han, som om han forstod, og red til igjen.

(geng. efter I. P. Jacobsen: *Samlede Værker* bd. 3 s. 295-6, København 1924-29 via adl.dk. Teksten ses ofte trykt under titlen "Doktor Faustus")

Passagen er typisk for Jacobsens fragmentariske prosa. Især sætningsbygningen får en særlig drejning, f.eks. gennem anvendelsen af førstepladsen i sætningen (for- eller fundamentfelt). Gennem hele passagen kan man se hvordan førstepladsen udfyldes meget afvekslende. Nogle gange helt normalt med subjekter der – helt i overensstemmelse med daglig tale - er pronominer (sætning 6, 9 og 15) eller i det mindste i bestemt form (sætning 4 og 5). Andre gange anvendes førstepladsen mere specielt. Mange sætninger starter med stedsangivelser, enten i form af regulære præpositionsforbindelser, som i 2, 3 og 13. Sætning 3 er bemærkelsesværdig ved at være deiktisk, dvs. betydningen afhænger den situation der læses ind; på den måde skaber teksten et synspunkt der er 'oppefra og ned', men dette synspunkt er blevet til i den forrige sætning (2) gennem en bevægelse 'op'. Det mest specielle stedsudtryk er dog den sætningsformede stedsangivelse i 12 ("Og hvor han red frem"), der samtidig er optakt til den passage der mest intensivt fremstiller stemningen af død og forrådnelse. Så langt er vi i overensstemmelse med den normale brug af førstepladsen, hvor man lader sætningen sætte af fra elementer der er velkendte eller i det mindste kan antages at være nærværende i situationen fordi de er implicite forudsætninger for noget der allerede er nævnt. Helt ekstrem er derimod brugen af førstepladsen i 7 og 8, hvor to meget betydningsladede og hidtil uomtalte elementer, det bleggule ved hesten og adjektivet *gammel*, er trukket frem på en måde som kun bruges til meget stærke kontraster.

Karakteristisk for passagen er også spændvidden i prosaens karakter. Nogle sætninger er yderst simple og ligeud, f.eks. den allerførste eller de to sidste. Andre er lange og komplicerede som 12, der er spændt til bristepunktet med

parallelismer hvor forskellige elementer - løvet, bunden, træstødene - gennem bestemmende relativsætninger indskrives i en forfaldsproces. Visse sætninger har en højstemt tone; det gælder 12, men også 7 og 8, der tilsammen karakteriserer rytterens slidte og uhyggelige ydre. Andre er næsten svunget over i mundtlig stil, eksempelvis 3, der bruger et velkendt talesprogstræk, den genoptagne førsteplads: "*men dernede, der...*".

Et stærkt bidrag til det man kunne kalde "tekstens stemme", er de mange sætninger der indledes med *Og*. Denne brug gjaldt på Jacobsens tid som ukorrekt, men her får den til effekt at skabe lange pauser mellem sætningerne, pauser der trækker fremstillingen ud.

Et sidste specielt træk er de to ufuldstændige sætninger (såkaldte 'sætningsemner'), 11 og 14. Sætning 11 er en del af en normal proces, hvor de elementer der bærer sætningen, blot skal tænkes overført fra den forrige sætning: [*der var*] *bare det Sorte som seer*. 14 er derimod speciel ved at indføre den næste handlende person i teksten i form af et lydindtryk som må antages at skulle tilskrives hovedpersonen i indledningen. Ved at gøre sætningen ufuldstændig får den et eftertænksomt præg der skal forberede kontrasten mellem Døden og Amor.

Jacobsen begik flere af den slags små stiløvelser, tekster der ofte opviser en langt mere symbolistisk skrivemåde end de officielle tekster. Som man kan se her, bruger han tit syntaksen på forskellige ekstreme måder og etablerer stærke stilistiske spændinger og kontraster i teksterne – for derefter at tabe gejsten og lægge teksterne hen efter få sider. Hvad grundene til det så end kan være, er der ofte nogle voldsomme effekter i sætningsbygningen i disse fragmenter, effekter der skal understrege teksternes symbolistiske og tit lidt dekadente præg.

Sproget og primærprocessen

I almindelighed gælder der hvad jeg indledningsvis sagde: Vi er på tegnniveauet bundet af det inventar som sproget har. De enkelte ord skal være genkendelige og forståelige; ellers giver sprogbrugen ingen mening. På den anden side: Sprogets struktur og udsagnetenes interne redundans er så tæt at de fleste som regel kan regne ud hvad der mangler i forskellige kontekster.

Dette forhold kan sprogbrugerne udnytte til en type af kreativitet med det enkelte tegn som jeg forsøgsvis her vil sætte i forbindelse med primærprocessen, dvs. de simple omdannelser af indholdsmateriale som det ubevidste i henhold til klassisk freudiansk observation udøver. Dette er ikke umiddelbart en bekendelse til hele det psykoanalytiske fortolkningsapparat; det drejer sig i grunden blot om en sprogligt-systematisk traktering af de observationer som Freud i sin tid sammenfattede i sine studier over vitser og fortællelser. De enkelte ord udsættes for fortætninger og forskydninger, fuldkommen som dem drømmematerialet gennemgår.

Et klassisk eksempel på disse primærprocessuelle omdannelser er bandeordene. Det er som bekendt ikke velset at bande. Teknisk set er et bandeord nemlig en forbandelse; men forbandelsen kan have forskellige retninger. Man kan forbande sig selv forudsat man ikke forekommer modtageren tilstrækkeligt troværdig; det udtrykker man med ord som *sgu* og *faneme*. Man kan forbande modtageren for hans/hendes umedgørlighed; det *gør* man med ord som *forbandet*, *forpulet* og *helvedes*. De samme udtryk kan groft sagt også anvendes om døde ting. Anvendelsen af bandeordene trækker på en indholdszone af hellighed, der samtidig er en zone af interpersonel nærhed. Forbandelsen afslutter dette nærvær ved at forvise en af samtaledeltagerne fra situationen, og dermed er denne talehandling potentielt voldsomt facetruende. Dette element af facetrussel har, så længe bandeord har kunnet dokumenteres, medført at selve ordene ofte kun optræder i stærkt afkortede eller omdannede former sådan at man kunne afstedkomme en passende balance mellem udførelsen af handlingen og mildningen af aggressionen. Disse omdannelser sker

ad forskellige kanaler der generelt svarer til hvad en primærproces ville afstedkomme. Processen kan sådan set godt føre til forstærkelse, f.eks. når udbruddet *Gud!* får forlænget vokallydene til *Guuudd!* Klart en svækkelse er det når *for satan!* bliver til *for Søren!* – en ed som end ikke en bestemt præst fra Sønderjylland har kunnet reaktualisere. Udtrykkene kan ende i det klart meningsløse, som f.eks. *for syv!*

Ud over banderiet finder vi disse primærprocessuelle omdannelser i forbindelse med udtryk fra seksuallivets område. Også her er den primærprocessuelle omdannelse en del af en kompleks kommunikationsstrategi hvor vendingerne godt kan klare sig med at blive antydet; tit er det såmænd morsommere at benytte antydningens kunst i stedet for at gå direkte til vaflerne. På dette felt gælder der imidlertid den særlige spilleregulering at ingen udtryk kan regnes for helt neutrale. Vi tager et eksempel; det stammer fra figuren *Christel* fremstillet af standupperen Linda P. i DR2's program 'Wulffs magasin':

»Alle de tøser, jeg kender, de vil til hver en tid være så elskværdige at skænke Mærsk en bunke fjappe. Det gælder også dronning Margrethe. Når Mærsk ringer og vil have en lapdance eller noget andet super kinky, så rykker Dronningen ud som en lille, happy slut – for fulde gardiner, med lipgloss og stive nipples og glatbarberet frikadelle«.

(Geng. efter Politikens netavis, <http://ibyen.dk/scene/article474203.ece>)

Jeg antager at min ærede læser kunne være i samme situation som jeg selv, nemlig at ordet *fjappe* ikke hører til deres dagligdags vokabular. Slangordbogen registrerer først ordet i sin 6. udgave fra 2001. Ordet har givetvis en forbindelse til ordet *fjams*, som det deler de indledende lyde med; lyde som 'm' og 'p/b' dannes desuden samme sted i udtaleorganerne. Forskellen kan siges at være morfologisk; ord på '-ms' plejer at knyttes til udtryk for resultatet af en proces, mens ord på '-e' plejer at knyttes til udtryk for processen selv, sml. *grams* over for det i sig selv slangprægede *grabbe* (for *gribe*). Et andet udtryk er ordet

'frikadelle', hvilket også var en nyhed for mig. Peter Stray Jørgensen, der redigerede Slangordbogen, kender ikke denne betydning af ordet, men kunne qua sit embede påpege rigeligt med analogier. Betegnelsen *karamellen* for samme genstand (dog muligvis ikke kønsspecifik) har i hvert fald en lydlig lighed der kan have givet anledning til forskydningen.

Linda P.'s øvrige udtryksform er præget af engelske lån for en del centrale gloser i situationen: *lapdance*, *super kinky*, *happy slut*. Denne forskydning er af en dobbelt karakter: På den ene side får ordene gennem anvendelsen af fremmedsproget en art citatstatus; det er 'lissom ikke rigtig mig' der siger dette. Derved kommer man uden om den direkte aggressivitet i udtrykformen; det aggressive lægges over til en eller anden anden der udtrykker sig i dette kaudervælsk. På den anden side er der noget attraktivt ved at bruge (generelt forståelige) fremmedsprog; det ser man af hvordan reklameverden har taget engelsk til sig, også til reklamekampagner der kun kører i Danmark.

Det interessante ved primærprocessen er at den gør det muligt at komme snigende forbi det uønskelige ved omdannelsen af sprogets enkelttegn. Primærprocessen kan til dels godt rokke ved dette. Når den kan gøre det, skyldes det at andre dele af sproget tager over og fastholder tegnenes indbyrdes relationer. Se f.eks. igen den første sætning i Linda P.-citatet: " Alle de tøser, jeg kender, de vil til hver en tid være så elskværdige at skænke Mærsk en bunke fjappe." Skulle man være i tvivl om hvad der er tale om, kan man bruge sin sans for det normale og spørge sig selv hvad kvinder vel *kan* give mænd som mænd plejer at blive glade for ...

Konklusion

Vi har her set på nogle få eksempler på hvad man kunne kalde sproglig kreativitet. Sprog har en dobbelt karakter, på én gang statisk som tegn og ikke-statisk som manipulationssystem der gør det muligt at parkere tegnene i nye og måske i heldigste fald helt overraskende konstellationer. Til og med kan man til dels gennem lydlig forskydninger og fortætninger manipulere med de enkelte tegn. Tænk f.eks. på Cleos klassiske ”De gjorde hgn hgn hgn hgn ude i Charlottenlund”, hvor det svært beskadigede verballed – alt efter kontekst og modtagerens fantasi – kan oversættes til lidt af hvert. Der findes højere former for versekunst end denne, men til syvende og sidst viser eksemplet effektivt nok hvordan kreativiteten i sproget kan skabes af en lang række komplicerede less-is-more-fænomener.

Litteratur:

Chomsky, Noam 1964: *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge (Mass.): The MIT Press

Grice, H.P. 1975. 'Logic and Conversation'. P. Cole & J. Morgan (red.): *Syntax and Semantics, vol. 3. Speech Acts*. New York: Academic Press.

Togeby, O. 2003. *Fungerer denne sætning?* København: Gad

Widell, P. 1996. 'Aspektuelle verbalklasser og semantiske roller – den dobbelte aspektkalkule'. Lone Schack Rasmussen (red.): *Semantiske roller*. Odense Working Papers in Language and Communication no. 10.