

Nyt fra Sprognævnet

2005/4 december

Indhold

Artikler

- [Om sprog og stil i H.C. Andersens eventyr](#)

Spørgsmål og svar

- [Spritny](#)
 - [Ord på -grafi](#)
 - [Mobilhome](#)
 - [Syg og sygeste](#)
 - [Blind passager eller blindpassager?](#)
 - [For eller foer](#)
 - [Vinden kommer fra vest \(af\)](#)
 - [Kongruensbøjning eller ej](#)

 - [Newspeak](#)
-

Om sprog og stil i H.C. Andersens eventyr

Af Vibeke Sandersen

"I China - veed Du jo nok - er Keiseren en Chineser, og Alle de, han har om sig, ere Chinesere. Det er nu mange Aar siden, men just derfor er det værd at høre Historien, før man glemmer den!"

H.C. Andersen er en mester i at komme i gang med sine historier. Han springer direkte ind i det miljø hvori fortællingen foregår, og han etablerer straks kontakten til sin læser - eller tilhører. Det sker i sidebemærkninger som *veed Du jo nok*, der her i eventyret Nattergalen definerer tilhøreren som et barn, og det understreges i den næste bemærknings bevidste brud på almindelig logik: *men just derfor er det værd at høre Historien, før man glemmer den*, en bemærkning der i sin dobbeltbundethed får barnet til at lytte og den voksne til at more sig.

I Den Grimme Ælling kommer han i gang på en lidt anden måde: *Der var saa deiligt ude paa Landet; det var Sommer, Kornet stod guult, Havren grøn, Høet var reist i Stakke*

nede i de grønne Enge, og der gik Storken paa sine lange røde Been og snakkede ægyptisk, for det Sprog havde han lært af sin Moder. Rundtom Ager og Eng var der store Skove, og midt i Skovene dybe Søer; jo, der var rigtignok deiligt derude paa Landet! I denne indledning er der først en sammenfattende vurdering: *Der var saa deiligt ude paa Landet*, dernæst en demonstration heraf, ikke en udpenslet skildring, kun de karakteristiske detaljer nævnes, og så en bekræftende sammenfatning, *jo, der var rigtignok deiligt derude paa Landet!* Retningsadverbierne *derude* og *nede* i de grønne Enge giver sammen med det indledende udbrud *jo* læseren og tilhøreren det indtryk at fortælleren selv har været derude. Beskrivelsen må være sandfærdig, for den er blevet til ved selvsyn. Ligesom i Nattergalen udnytter H.C. Andersen humoristisk spændingen mellem almindelig logisk tankegang og en forklaring som barnet kan godtage, når han kommenterer det i sig selv overraskende forhold at storken *snakkede ægyptisk* med tilføjelsen *for det Sprog havde han lært af sin Moder*.

Mundtligheden

I de eventyr der som Den Grimme Ælling har dyr som hovedpersoner og genremæssigt er beslægtet med dyrefablen, bliver fablen dansk ved at der optræder fugle som danske børn kender så godt; de tilhører den hjemlige fauna, men samtidig er de fremmede, storken er fx en trækfugl, der forlader os om vinteren. H.C. Andersens eventyr er befolket af skikkelser der på én gang er fortrolige og samtidig taler til fantasien. Den karakteristiske detalje både ved storken og ved nattergalen - for nu at tage den med - er stemmen. Også for barnet må storkens klapren med næbbet virke som at den *snakker*, mens nattergalen *synger*. Men Andersen nøjes ikke med denne beskrivelse; han lader hver enkelt figur selv komme til orde. Mens nattergalen *synger*, *klukker* kunstfuglen, og det efterligner både gadedrengene og kejseren selv: *zizizi! klukklukluk!* Og den snobbede hofmand, *Cavaleren*, siger *"P!"* når nogen der er socialt lavere placeret end han selv, vover at tale til ham. Fortælleren nøjes ikke med at berette om at kunstfuglen går i stykker, vi ser - og navnlig hører - det ske: *Men en Aften, som Kunstfuglen bedst sang ... sagde det "svup!" inden i Fuglen; der sprang noget: "suurrrrrr", alle Hjulene løb rundt, og saa stod Musikken*.

I nogle tilfælde er den direkte demonstration udelukkende henvendt til de barnlige tilhørere, således i indledningen til Fyrtøiet: *Der kom en Soldat marcherende henad Landeveien: een, to! een, to!* Vi får ikke bare at vide at soldaten marcherer, fortælleren viser hvordan det foregår.

En anden side af den mundtlighed H.C. Andersen indfører i det danske litteratursprog, er syntaksen. Den overleverede hypotaktiske sætningsbygning afløses af korte klare helsætninger, blot med en enkelt beskrivende ledsætning. Specielt rettet til barnet er det når digterne i begyndelsen af Nattergalen omtales som *de der kunne digte*. Mundtlig er også den måde hvorpå Andersen lader fortælleren henvise til noget han tidligere har omtalt. *Spillemesteren*, dvs. den toneangivende maestro der leder musiklivet ved kejserens hof, havde skrevet 25 lærde bind om den kunstige nattergal; *det var saa lærd og saa langt, og med de allersværeste chinesiske Ord*. Da kunstfuglen senere i eventyret er gået i stykker og kun nødtørftigt kan repareres, henviser fortælleren til de 25 lærde bind med bemærkningen: *men saa holdt Spillemesteren en lille Tale med de svære Ord*.

Musikaliteten

H.C. Andersen spænder vidt som sprogkunstner. De tidlige tingseventyr kendetegnes ved den pointerede hverdagsreplik eller kommentar fra den humoristiske og ironiske fortæller, fx i Fyrtøiet, hvor soldaten hugger hovedet af heksen da hun ikke vil fortælle ham hvad hun skal bruge fyrtøjet til, og fortælleren så tørt og aldeles usentimentalt bemærker: *Der laae hun!* I Nattergalens højtidelige afslutning er det en anden slags pointeret stil vi møder. Beskrivende led (frie prædikativer af form som tautologier og et adverbial) skydes frem i spidsen af sætningen og får derved ekstra vægt: *Kold og bleg laae Keiseren i sin store, prægtige Seng ... stiv og bleg laae han i den prægtige Seng med de lange Fløielsgardiner og de tunge Guldqvaste; høit oppe stod et Vindue aabent.* Omvendt pointeres et led (her subjektet med en absolut superlativ som bestemmelse) ved at blive flyttet bagud i sætningen: *Da lød i det samme, tæt ved Vinduet den deiligste Sang.* Dette skift til en rytmisk prosa markerer at nu kommer den levende nattergal og river kejseren ud af dødens favntag med sin sang.

Det store kunsteventyr Vinden fortæller om Valdemar Daae og hans Døttre er et helt prosadigt. Fortælleren er vinden, og i denne senere fase af sin eventyrdigtning vover H.C. Andersen at indlægge en hørlig rytme; temaet er *hu- u- d! fare hen!*, fortælleren siger ligefrem *Omqvædet paa Visen*. Tidligere har H.C. Andersen bevidst undgået at lade et bestemt rytmisk skema dominere i sine perioder. Kun i eventyrernes slutning tillod han det, sådan som vi så det i Nattergalen. Men i de ofte novellistiske eventyr fra 1850'erne indfører han en mere gennemført poetisk stil og en rytmisk diktion. Litteraturforskeren Paul V. Rubow har kaldt Vinden fortæller om Valdemar Daae og hans Døttre for "vor Litteraturs originaleste Værk " (Paul V. Rubow 1943, s. 171), så det vil være berettiget at lade indledningen til dette store eventyr vise denne side af H.C. Andersens sprogkunst:

Naar Vinden løber hen over Græsset, da kruser det sig som et Vand, løber den hen over Kornet, da bølger det som en Sø, det er Vindens Dands; men hør den fortælle: den synger det ud, og anderledes klinger det i Skovens Træer, end igjennem Murens Lydhuller, Sprækker og Revner. Seer Du, hvor Vinden deroppe jager Skyerne, som vare de en Faarehjord! Hører Du, hvor Vinden hernede tuder gjennem den aabne Port, som var den Vægter og blæste i Horn! Underligt suser den ned i Skorstenen og ind i Kaminen; Ilden flammer og gnistrer derved, skinner langt ud i Stuen og her er saa luunt og hyggeligt at sidde og høre til. Lad kun Vinden fortælle! Den veed Eventyr og Historier, flere end vi Alle tilsammen. Hør nu, hvor den fortæller:

"Hu- u- ud! fare hen!" - Det er Omqvædet paa Visen.

Denne strømmende og dog leddelte beskrivelse (der tales til sanserne skiftevis) er stilistisk præget af varierede gentagelser og syntaktisk af parallelismer. Perioderne (helsætningerne) er opbygget med foranstillede ledsætninger, den første en ægte bisætning indledt med konjunktionen *naar*, den anden en spørgeformet konditionalsætning med såkaldt omvendt ordstilling og verbalet (*løber*) først, i begge tilfælde genoptages ledsætningen af adverbiet *da*, og helsætningerne danner en parallelisme. Den første sætning *Græsset* svarer til den andens *Kornet*, den førstes sammenligning *som et Vand* korresponderer med den andens *som en Sø*. Således gengives vindens dans. Der tales til synet. I næste periode tales der til hørelsen: *hør den fortælle*, og fortællingen er som en sang. Og så atter en pointering: *Anderledes klinger det i Skovens Træer* osv. De næste sætninger bindes igen stilistisk

sammen i en parallelisme, hvor syn og hørelse nu forenes: *Seer Du, hvor Vinden deroppe jager Skyerne, som vare de en Faarehjord! Hører Du, hvor Vinden hernede tuder gennem den aabne Port, som var den Vægter og blæste i Horn!* Dernæst igen en pointering med omvendt ordstilling og fremhævelse af det stemningsskabende ord: *Underligt suser den ned i Skorstenen, flere dobbeltudtryk: Ilden flammer og gnistrer, i stuen er der luunt og hyggeligt, og vinden kan Eventyr og Historier.* Yderligere med en poetisk efterstilling af bestemmelserne til substantiverne: *Eventyr og Historier, flere end vi Alle tilsammen* i stedet for prosaens normale foranstilling af de adjektiviske bestemmelser: *Vinden kan flere eventyr og historier end vi alle tilsammen.*

Også i dette eventyr genfinder man de karakteristiske ironiske fortællerkommentarer. Eventyret handler om en hovmodig adelsfamilie Daae der var rig og mægtig, den ejede Borreby på Sjælland; men det gik dem ilde på grund af deres hovmod, ødselhed og manglende gudfrygtighed. Faderen Valdemar Daae var alkymist, troede sig i stand til at lave guld, forødte hele sin formue og måtte sammen med sine døtre gå fra hus og hjem. Den yngste datter ægtede en simpel bonde, hun levede længst og døde i stor fattigdom i et faldefærdigt hus. *Der var ingen Rude, der var kun et Hul i Væggen; - Solen kom som en Guldklump, og satte sig deri; det var en Glands! Hendes Øine brast, hendes Hjerte brast!* Her er ringen sluttet. Det guld faderen havde søgt at fremstille, det får datteren symbolsk på sit dødsleje. Men så tilføjer fortælleren: *Det havde de (nemlig hendes øjne og hjerte) gjort alligevel, om Solen ikke den Morgen havde skinnet paa hende.*

Fra Dødningen til Reisekammeraten

Det store gennembrud i H.C. Andersens eventyrstil skete med bearbejdelsen af hans eget skrækromantiske eventyr Dødningen fra 1830 til Reisekammeraten fra 1835, der står i den første samling eventyr, 1837. Dødningen indledes med en lille topografisk skildring, der lokaliserer sagnet: *Omtrent en Miil fra Bogense finder man paa Marken i Nærheden af Elvedgaard, en ved sin Størrelse mærkværdig Hvidtjørn, der kan sees fra selve den jydsk Kyst osv.* Hele denne indledning, der strækker sig over det meste af en side, bliver fuldstændig strøget i Reisekammeraten, der går in medias res: *Den stakkels Johannes var saa bedrøvet, for hans Fader var meget syg og kunde ikke leve. Der var slet ingen uden de to inde i den lille Stue; Lampen paa Bordet var ved at brænde ud, og det var ganske sildigt paa Aftenen.*

I Dødningen trykker Johannes *den Døendes kolde, klamme Haand fast til sine Læber.* I Reisekammeraten ser den syge fader *med alvorlige milde Øine paa ham.* Uhyggen er helt fjernet fra dødslejet. I Dødningen *indlogerede* Johannes sig i en høstak og *sov der som en persisk Fyrste*, i Reisekammeraten *maatte han lægge sig til at sove i en Høstak paa Marken, anden Seng havde han ikke. Men det var just nydeligt, syntes han. Kongen kunne ikke have det pænere.* Det franske låneord *indlogere* er erstattet af den danske verbalkonstruktion *lægge sig til at sove*, den præcise romantiske sammenligning med *en persisk Fyrste* er udskiftet med en hel dansk sætning i hverdagsprog: *Kongen kunne ikke have det pænere.* Georg Brandes har kaldt det "talesprog". Det er nu ikke rigtigt. Det er mundtligheden H.C. Andersen indfører i det danske litteratursprog.

I Dødningen kaldes Johannes' ledsager *den Fremmede*, i Reisekammeraten betegnes han kun således ved præsentationen, ellers kaldes han *Reisekammeraten*, de to omtales i det

fynske folkeeventyr, som Dødningen kaldes i undertitlen, i bedste 1700-tals-fortællestil som *vore Vandringmænd*, i det originale Anderseneventyr som *Johannes og Reisekammeraten*. Romantikens ordvalg er erstattet af samtidens, i Dødningen tales der om *Beilere*, i Reisekammeraten om *Friere*.

I Dødningen, der er tydeligt inspireret af den tyske digter Ludwig Tieck, er der stærke reminiscenser af tysk bjergromantik. Bjerget hvor den forheksede prinsesse flyver hen om natten, er befolket af *utallige Nisser*, og inde i bjerget strækker der sig fra tronsalen *tusinde Søilegange ... gennem Bjerget, og alle straaledede af Erts og Glimmerstene*. I Reisekammeraten er miljøet mere dansk: Tronen er af *mælkehvidt Glas*, hvorimod den i Dødningen var *af det pure Guld*, i Reisekammeraten skinner *Blomster saa store som Solsikker, røde og blaae ... fra Væggene*, loftet er besat med *skinnende Sanct-Hans-Orme og himmelblaa Flaggermuus* osv.

Lad os sammenligne et par passager fra Dødningen med de tilsvarende i Reisekammeraten. I Dødningen fortæller prinsessen trolden *at en ny Beiler havde indfunden sig, og spurgte ham derfor til Raads, om hvad hun skulde tænke paa denne Nat, for at forelægge sin Beiler det, naar han næste Morgen indfandt sig paa Slottet*. I Reisekammeraten *fortalte Prindsessen til Trolden, at hun havde faaet en ny Frier, og spurgte derfor, hvad hun vel skulde tænke paa at spørge ham om næste Morgen, naar han kom op paa Slottet*. Ændringerne i sprog og stil er mærkbare. Dødningen er skrevet i et traditionelt litteratursprog med skriftsprogord og -udtryk som *indfinde sig, forelægge én noget, spørge én til råds* og brug af det gamle ord *bejler*, som de romantiske digtere havde genoplivet. Dette er ændret i Reisekammeraten. Her er det ikke *en ny Beiler* som har *indfundet sig*, men prinsessen har *faaet en ny Frier*. I stedet for at *forelægge sin Beiler noget spørger* hun ham om det. Den abstrakte formulering *spørge til Raads* er afløst af en hel sætningskonstruktion, der med sit *vel* halvt om halvt er en replik.

Troldens replik er ændret i samme retning. Den omstændelige, ræsonnerende formulering i Dødningen *"Hør," sagde Trolden, "jo simplere Tingen er, des vanskeligere er den ham at gjette; tænk derfor paa Eders Skoe - "*, er i Reisekammeraten afløst af en replik i mundret talesprogstil: *"Hør," sagde Trolden, "nu skal jeg sige Dig noget! Du skal tage noget meget let, for saa falder han slet ikke paa det. Tænk Du paa din ene Sko. Det gjætter han ikke"*. Man bemærker at den almene begrundelse i Dødningen er placeret "logisk" først, og konklusionen med et henvisende *derfor* sidst. I Reisekammeraten er ræsonnementet bredt ud, til gengæld formuleret i lutter korte helsætninger, den begrundende indledt med konjunktionen *for*, ikke med det traditionelle skriftsprog *thi*, og det ærbødige *Eders* i Dødningen er i Reisekammeraten erstattet af det fortrolige og dagligdags *Du: Tænk Du paa ...*

Johannes gætter nu rigtigt, og hans glæde over det beskrives i begge versioner af eventyret. I 1830 står der: *Jublende kastede Johannes sig om den Fremmedes Hals, da han kom tilbage til Kroen; fortalte hvorledes Himlen saa underligt ved hans Drøm havde frelst og hjulpet ham; og med barnlig Tillid stoledede han paa, at den gode Gud ogsaa vilde hjælpe ham de to følgende Gange*. Det er i 1835 ændret til: *Reisekammeraten blev ogsaa fornøiet, da han fik at vide, hvor godt det var gaaet af; men Johannes lukkede sine Hænder sammen og takkede den gode Gud, der vistnok vilde hjælpe ham igjen de to andre Gange*. Her er teksten forkortet, og den abstrakte og kringlede formulering er blevet til en

lille scene hvor Johannes takker *den gode Gud* direkte. Dødningens *hvorledes Himlen saa underligt ved hans Drøm havde frelst og hjulpet ham* med dobbeltudtrykket *frelst og hjulpet ham* og ophobningen af skriftsprogsadverbialer midt i sætningen, *saa underligt ved hans Drøm*, er ændret, og i den tilføjede relativsætning giver Johannes selv i det lille *vistnok* udtryk for sin barnlige tillid til forsynet. Den autoritative fortæller har dermed givet afkald på en del af sin alvidenhed og er gået ind i én persons bevidsthed.

En ændring i tidsaspektet er også en del af H.C. Andersens vej til sin egen eventyrstil. I Dødningen er der afstand mellem fortællertidspunktet og det fortalte tid. Da Johannes er vendt tilbage efter den vellykkede gætning, refererer fortælleren aftenens forløb som noget der er sket tidligere: *Aftenen gik omtrent som den foregaaende*. I Reisekammeraten er fortælleren samtidig med begivenhederne. Her står der: *Aftenen gik ligesom den igaar*.

Denne sammenligning viser hvor bevidst og alvorligt arbejdende en kunstner H.C. Andersen var. Han dykkede ikke bare ned i barndommens fynske talesprog og overførte det på sine eventyr.

Nattergalen

Mens Dødningen og Reisekammeraten skatter til folkeeventyret med deres ikkenavngivne rollefigurer (faderen, kammeraten, kun Johannes har et individuelt navn), så hører Nattergalen fra 1843 til H.C. Andersens selvopfundne eventyr. Det er ikke rigtig et dyreeventyr eller fabel, for hovedpersonen er kejseren (jf. Dansk Litteraturhistorie 2, 1965, s. 586). I dette eventyr udfolder H.C. Andersen hele sin erhvervede sproglige kunnen. En del er allerede omtalt i begyndelsen af denne artikel. Der er to fundamentalt forskellige miljøer, to helt forskellige verdener, som mødes i eventyret: På den ene side er der naturens og fantasiens ægte verden, repræsenteret ved den lille kokkepige og den fattige fisker og ikke mindst ved nattergalen selv. På den anden side står hoffets kunstige verden. Hovedskikkelserne er *Spillemesteren*, der foretrækker *Kunsthuglen* frem for den levende nattergal og betegner den som *særdeles taktfast og ganske af min Skole*, der er den tidligere omtalte *Cavaleer*, som til sin undermand ikke havde andet at sige end *P!*, og så er der hele hoffet. Et sted mellem disse to verdener står kejseren, der nok har sans for den ægte nattergal, men som dog lader sig besnære af *Kunsthuglen* og ikke forstår at den ægte nattergal må have sin frihed, og at dens sang lyder bedst i *det Grønne*.

Disse to verdener adskiller sig også sprogligt. Skikkelserne fra den naturlige verden udtrykker sig i et ukunstlet sprog der ligger ganske nær moderne dansk, mens hoffolkene strør om sig med skriftsprogs vendinger og titulaturer og bruger - især franske - fremmedord. *Cavaleren* forklarer sit manglende kendskab til nattergalen med at *"den er aldrig blevet præsenteret ved Hoffet"*, og da det omsider ved den lille kokkepiges hjælp er lykkedes ham at finde nattergalen, så viderebringer han kejserens befaling med ordene: *"jeg har den store Glæde at skulle tilsige Dem til en Hoffest i Aften, hvor De vil fortrylle hans høie keiserlige Naade med Deres charmante Sang"*. Man kan ikke påstå at han indretter sit sprog efter modtageren. Nattergalen forstår da heller ikke budskabet før den lille kokkepige råber *"Lille Nattergal! ... vor naadige Keiser vil saa gjerne, at De skal synge for ham!"*

Fortællerironien rammer den kunstige verden ved brug af dens eget sprog. Damerne

karakteriserer nattergalens sang som *det elskeligste Koketteri*, og lakajerne og kammerpigerne *lod mælde* at de var tilfredse. Den lille kokkepige får titel af *virkelig Kokkepige*, den der har bragt den kunstige nattergal til kejserens hof, får titel af *Overkeiserlig-nattergale-bringer*, og kunstfuglen selv bliver "*Høikeiserlig Natbord-Sanger*".

Kejseren befinder sig også sprogligt på grænsen mellem de to verdener. Hans replikker er naturlige: "*Hvad for noget! ... Nattergalen! Den kender jeg jo slet ikke! Er her saadan en Fugl i mit Keiserdømme, ovenikjøbet i min Have! Det har jeg aldrig hørt! Saadant noget skal man læse sig til!*" Han udbrøder: *Hvad for noget!* Ikke: *Hvad behager*, han siger: *Den kender jeg jo slet ikke, ikke den kender jeg aldeles ikke*, eller - endnu værre - *den har jeg aldeles intet kendskab til*, han siger *saadan en Fugl*, ikke *en sådan fugl*, og han slutter *saadant noget*, ikke *dette* eller *sligt*. Han udtrykker sig i en pointeret talesprogsstil hvor han hægter de enkelte dele på efterhånden som han kommer i tanke om dem, således tilføjelsen *ovenikjøbet i min Have*.

At kejseren på mange måder hører hjemme i den naturlige verden - og barnets verden, fremgår også af hvad det er for en straf han vil udsætte - ikke nattergalen, men hoffet for hvis nattergalen ikke kommer og synger om aftenen: *hele Hoffet skal dunkes paa Maven, naar det har spiist Aftensmad* - oven i købet når det h a r spist aftensmad!

Vibeke Sandersen (f. 1936) er dr.phil., seniorforsker ved Dansk Sprognævn

Denne artikel er i en kortere udgave offentliggjort i Språkvård 2005/3.

Litteraturhenvisninger:

Citaterne fra eventyrene er efter H.C. Andersens Eventyr I-VII. Udgivet af Det Danske Sprog- og Litteraturselskab ved Erik Dal. Bind I-V: Hans Reitzels Forlag, 1963-1967, bind VI-VII: C.A. Reitzels Forlag, 1990.

Paul V. Rubow: H.C. Andersens Eventyr. Forhistorien - Idé og Form, Sprog og Stil, Gyldendal, 1943.

Dansk Litteraturhistorie, bind 2. Af Gustav Albeck, Oluf Friis og Peter P. Rohde, Politikens Forlag, 1965.

Torben Brostrøm og Jørn Lund: Flugten i sproget. H.C. Andersens udtryk, Gyldendal, 1991.

Jesper Tveden: At jonglere med fantasiens guldæbler. En sproghistorisk studie i H.C. Andersens omdigtede folkeeventyr *Dødningen* og *Reisekammeraten* (i: Anderseniana, 2005. Udgivet af Odense Bys Museer).

[Til indholdsfortegnelsen](#)

Spørgsmål og svar

Spritny

Spørgsmål: Hvor gammelt er ordet *spritny*, og hvorfor siger vi egentlig sådan: Hvor kommer spritten ind i billedet?

Svar: Elementet *sprit-* i *spritny* har ikke noget med det velkendte ord *sprit* at gøre. *Spritny* er et lån fra svensk, hvor det skrives *spritt ny*. Det svenske *spritt* er et adverbium (biord) med forstærkende betydning: 'aldeles, fuldstændig'. Med samme betydning som *spritt* bruges i svensk også adverbierne *splitter* (i forbindelsen *splitter ny*) og *splitt* (i forbindelser som *splitt galen*, *splitt naken* og *splitt ny*). Det svenske *splitter* og den afkortede form *splitt* har samme oprindelse som det danske ordelement *splitter-* (i fx *splitternøgen*), nemlig tysk *Splitter* 'splint' (jf. dansk *splinterny*).

Det ældste belæg på *spritny* i Sprognævnets samlinger er fra 1987: "Det hele skal være sprit-nyt. Gentagelser er ødelæggende. Traditioner er tåbelige." (Monica Ritterband i bogen *Images*, s. 113). Ordet blev dog først almindeligt i dansk henimod slutningen af 1990'erne. Det kom med i 3. udgave af Retskrivningsordbogen, som udkom i 2001.

JS

Til indholdsfortegnelsen

Ord på *-grafi*

Spørgsmål: Hvordan kan det være at det kun er nogle af de ord der ender på *-grafi*, der er fælleskønsord når de anvendes om teknikker og lignende, og intetkønsord når de anvendes om resultatet af at man bruger teknikken? Fx bruger man *mammografien* om teknikken og *mammografiet* om billedet, men man kalder ikke et angiografisk billede *et angiografi*.

Svar: Retskrivningsordbogen (3. udgave, 4. oplag, 2005) indeholder i alt 65 opslagsord der ender på *-grafi*, i hovedsagen ord der betegner teknikker og videnskaber der resulterer i afbildninger eller beskrivelser, og som i mange tilfælde også bruges om de afbildninger eller beskrivelser der er resultat. I seks tilfælde (*fotografi*, *litografi*, *mammografi*, *serigrافي*, *xylogrافي*, *zinkogrافي*) - dvs. 12 opslagsord, fordi de to varianter opføres separat i disse tilfælde - bruges forskellen mellem fælleskøn og intetkøn til at signalere forskellen mellem proces og resultat, fx sådan at *mammografien* er den teknik der anvendes, og *mammografiet* er det billede der kommer ud af at anvende teknikken. De øvrige er alle fælleskønsord. I syv tilfælde (*(elektro)encefalogrافي*, *hologrافي*, *(elektro)kardiogrافي*, *kryptogrافي*, *telegrافي*) bruges ordet på *-grafi* kun om teknikken, mens resultatet betegnes med et ord der ender på *-gram*: *encefalogram*, *kardiogram*. Ifølge Gyldendals Dansk Fremmedordbog, 2. udgave, 2. oplag, 2002, hører *angiogrافي* ('røntgenfotografering af blodkar') og *angiogram* ('røntgenbillede af blodkar') til denne gruppe. I mange af de øvrige tilfælde anvendes fælleskønsordet på *-grafi* både om proces og resultat, fx betegner *bibliogrافي* både videnskaben om klassifikation og beskrivelse af bøger og den litteraturliste der kan være resultatet af bibliografisk virksomhed. I en del andre tilfælde anvendes ordet stort set kun om processen. Til en række af ordene på *-gram* er der ikke noget tilsvarende på *-grafi* selv om ordet betegner resultatet af en proces. Det gælder fx ord som *diagram* og *histogram*; her er tegneprocessen åbenbart ikke en *-grafi*.

Leksikoner, fremmedordbøger og faglige ordbøger indeholder langt flere ord af denne

slags end Retskrivningsordbogen fordi de er mere udbredte i fagsprogene end i almensproget, som jo er Retskrivningsordbogens primære område. Det kan altså vise sig at der er flere samsvarigheder mellem ord på *-grafi* og *-gram* end dem der findes i Retskrivningsordbogen, og det kan ikke udelukkes at skiftet mellem fælleskøn og intetkøn i faglige sammenhænge findes i flere tilfælde end dem der fremgår af Retskrivningsordbogen.

Det er ikke usædvanligt at substantiver (navneord) der betegner processer, også bruges om processens resultat: *installation, design, tegning*. Mange af disse substantiver er afledt af verber (udsagnsord), og det er ikke sært, for verberne er den ordklasse der typisk bruges til at betegne processer, mens substantiverne typisk betegner genstande. Det betyder at når vi har et sådant afledt substantiv der bruges om en proces, så ligger det ofte lige for også at bruge det om genstande der er involveret i processen, fx om dens resultat. Hvis det viser sig at være upraktisk, kan vi så bruge forskellige midler til at opløse tvetydigheden.

I tilfældene med *-grafi* bruges der i nogle tilfælde en anden afledningsendelse, *-gram*, om processens resultat, ligesom *-graf* kan bruges om agenten, den der udfører processen (*fotograf*), eller om instrumentet, det apparat der bruges til at udføre processen (*telegraf*) - og i særlige tilfælde i øvrigt også om resultatet: *autograf*. I andre tilfælde har vi omtolket en grammatisk skelnen, nemlig mellem fælleskøn og intetkøn, sådan at den i disse særlige tilfælde kan bruges til at skelne mellem proces og resultat, selv om dens sproghistoriske grundlag er et helt andet. Og i atter andre tilfælde lever vi med at ordet er flertydigt når man betragter det i isolation. Det er heldigvis sjældent tilfældet når det bruges i praksis, for der vil det som regel fremgå af sammenhængen om der er tale om proces eller resultat.

OR

[Til indholdsfortegnelsen](#)

Mobilhome

Spørgsmål: Hvilket køn (genus) er ordet *mobilhome*? Og hvordan bøjes det?

Svar: Ordet forekommer på dansk i to former, nemlig *mobile home* og *mobilhome*. InfoMedia, som indeholder små 10 mio. artikler fra aviser og magasiner, giver 303 fund på de to former tilsammen. Ingen af dem er altså særlig hyppige, men *mobilhome* er med 218 fund den hyppigste af de to former. Almindelige engelsksprogede ordbøger har kun formen *mobile home*, og en Googlesøgning viser da også mere end 150 mio. forekomster af *mobile home*, og kun knap 350.000 af *mobilhome*, heraf kun 22.000 på sider som Google tror er på engelsk - men Googles vurdering af hvilket sprog der bruges på en internetside er ganske vist meget upålidelig. Begge former forekommer på dansk både som fælleskøns- og intetkønsord, men intetkøn er klart dominerende, altså *et mobilhome/mobile home*. Det er ikke overraskende, for andetleddets nærmeste danske ækvivalent er intetkønsordet *hjem*.

Tilsyneladende anvendes *mobile home* overvejende om store, og i virkeligheden ret stationære, campingvogne der lejes der hvor de står, mens *mobilhome* overvejende bruges om køretøjer der kan betegnes som 'selvkørende campingvogne'.

Hvad bøjningen angår, er der større vanskeligheder. *Mobile home* forekommer ikke i bestemt form singularis (ental) på InfoMedia. Google giver derimod et par fund på *mobile homet*, men det strider imod de almindelige regler for orddannelse og bøjning på dansk.

Derimod kan både *mobilhomet* (3 fund) og *mobilhomen* (1 fund) findes på InfoMedia. De fleste vil sikkert synes at de er påfaldende, men de er jo bøjet efter de almindelige regler. Den ubestemte pluralisform (flertal) er entydigt *-homes*, men bestemt form pluralis giver ingen fund overhovedet, hverken på *-homesene*, *-homene* eller *-homesne* (som er normstridig, men ville svare til udtalen). Det er ikke usædvanligt at bestemt form pluralis af ord der tager *-s* som pluralisendelse, ikke forekommer i praksis, selv om vi uden tvivl har brug for den.

Hvis man vil undgå sådanne problemer, kan man vælge ordet *autocamper*, som også betyder 'selvkørende campingvogn'. Også det er importeret - eller i hvert fald dannet af importerede dele, men importerede substantiver (navneord) der ender på *-er*, giver ikke bøjningsproblemer, for de slutter sig bare til de mere etablerede med samme endelse. Desuden er *autocamper* meget mere udbredt end *mobilhome* (1778 fund på InfoMedia), og det fremgår af ToldSkats hjemmeside at det er det ord skattevæsenet bruger i dansksprogede dokumenter.

OR

[Til indholdsfortegnelsen](#)

Syg og sygeste

Spørgsmål: Fra min yngste søns skole har jeg for nylig fået en henvendelse om at han sammen med to kammerater i et frikvarter uden for skolen skulle have råbt efter en af skolens lærere. Der er mellem skolen og mig ikke uenighed om det uhensigtsmæssige i en sådan adfærd. Imidlertid hersker der en vis usikkerhed om betydningen af det min søn har sagt, og jeg beder derfor Dansk Sprognævn om hjælp. Den sætning der søges hjælp til, er denne: *Du er syg nok*. Læreren har umiddelbart opfattet tilråbet som negativt, mens min søn hævder at der har været tale om en positiv tilkendegivelse i retning af *du er o.k.* - underforstået som lærer. Faktuelt er der ikke tale om at læreren har været syg, og på baggrund af sætningens opbygning antager jeg at der må være tale om en eller anden slangagtig ungdomsjargon som i princippet kunne være både negativ og positiv. Hvad siger Sprognævnet?

Svar: Den almensproglige betydning af ordet *syg* er 'som lider under unormale tilstande i kroppen el. sindet, fx pga. bakterieinfektion, forgiftning el. sindslidelser'. Som synonymer anføres 'dårlig, elendig, lidende, utilpas, upasselig, krank' (Nudansk Ordbog med etymologi, 3. udg., 2005). Derudover bruges ordet i den udvidede betydning 'som fungerer forkert eller er unormal', fx *et sygt samfund* og *han er jo syg oven i hovedet!*

I hvert fald siden 1912 har *syg* også været kendt i betydningen 'kedelig, tåbelig, skør', fx *en syg fest* (Politikens Slangordbog, 6. udg., 2001). Slangordbogen nævner desuden formen *sygeste* og skriver at den bruges både positivt og negativt 'om noget som er enten godt, lækkert el. dårligt', fx *han har bare den sygeste form for humor* og *hun har lige fået den sygeste bil*. Sprogbrugen dateres til 2000.

Syg med betydningen 'o.k., god, fed, lækker, sej, fantastisk' eller lignende er derimod ikke med i nogen af de gængse betydningsordbøger (men nævnt i *Årets sprogfornyelser* af Arne Hamburger og Iben Rasmussen i *Politikens Hvem Hvad Hvor 2004*, s. 366-67). Fra børn og unges talesprog kender vi dog udmærket sprogbrugen, og i dagbladet Politiken er den blevet beskrevet på følgende måde:

"Jeg faldt mega-langt ned fra køjen på vej til Bornholm. Jeg mærkede slet ingenting, men sov videre. Det var sygt!", siger Johanna glædestrålende. For sygt er i hendes fireårige bevidsthed helt klart et positivt ord. Hun kunne lige så godt have sagt sejt eller fedt hvis hun havde været 20 henholdsvis 35 år ældre (Politiken 13.12.2003).

Min egen søn på 8 år kan tilsvarende finde på at sige at fx et bestemt stykke legetøj *bare er sygt*. Dermed mener han ikke at der er noget i vejen med det, men tværtimod at det er 'rigtig godt, fedt, sejt' eller lignende.

Vi skal naturligvis ikke kunne sige hvad din søn har ment med udråbet *du er syg nok*, men opbygningen af sætningen kunne ganske rigtigt tyde på at han har brugt *syg* i betydningen 'god, o.k., sej' eller lignende (jf. ovenfor), altså svarende til fx *du er god nok*, *du er sej nok*, *du er cool nok* osv. Som du selv er inde på, hører den ovennævnte brug af *syg* hjemme i mere slangpræget ungdomssprog. Og hvis man bruger *syg* på denne måde over for voksne mennesker, vil man i mange tilfælde risikere at blive misforstået.

JNJ

[Til indholdsfortegnelsen](#)

Blind passager eller blindpassager?

Spørgsmål: I Retskrivningsordbogen fra Dansk Sprognævn har jeg fundet ordet *blindpassager*, men hedder det ikke en *blind passager* (i to ord)?

Svar: Jo, det gør det sædvanligvis. En *blind passager* er 'en person som prøver at rejse med tog, bus, fly el. skib uden at betale' (jf. Nudansk Ordbog, 2005). Ordforbindelsen udtales med lige stærkt tryk på begge led og skal derfor skrives i to ord (jf. § 18.2. i Retskrivningsordbogen, 3. udg., 4. oplag, 2005). Men sammensætningen *blindpassager* findes også. Den udtales med hovedtryk (stærkt tryk) på det første led og bitryk (svagere tryk) på det andet og skal derfor skrives i ét ord (jf. § 18.1).

Ordet *blindpassager* har været med i Retskrivningsordbogen siden 1986, og i perioden 1957-1992 var det også med i Nudansk Ordbog. Ordet er desuden med som opslagord i Den Danske Ordbog (bind 1, 2003) hvor det anføres at det er "sjældent".

Ordbog over det Danske Sprog, Supplement, bind 2, 1994, oplyser at *blindpassager* er

det samme som 'blind passager', og at ordet er "mindre brugt". Ordbogens ældste citat er fra 1921. I Socialdemokraten fra den 20. januar det år kan man således læse om "11 Blind-Passagerer, der blev opdaget". Året efter har forfatteren Otto Rung (1874-1945) brugt ordet i sin roman *Da Vandene sank*: "Denne herreløse, lille Hund var den sidste Blind-Passager her ombord". Ordet *blindpassager* kan naturligvis godt være ældre i dansk, men det har det ikke været muligt at finde belæg for. I dag anvendes det fortrinsvis i mere teknisk og juridisk sprog om blinde passagerer på skibe og til søs, jf. fx *Vejledning vedrørende behandling af blindpassagerer om bord på danske skibe* og *Teknisk forskrift om blindpassagerer i skibe*.

Tillægsordet *blind* bruges normalt i betydningen 'som ikke kan se fordi synssansen mangler' (jf. Nudansk Ordbog). Fra gammel tid har ordet dog også kunnet bruges i betydningen 'som ikke kan ses; skjult' (jf. Ordbog over det Danske Sprog, bind 2, 1920). Det er denne betydning af *blind* som vi stadig har i ordforbindelsen *blind passager* og i sammensætningen *blindpassager*.

JNJ

[Til indholdsfortegnelsen](#)

For eller foer

Spørgsmål: Hvordan skrives ordet [fo'r] når det bruges om fx *foret* i en frakke. Skrives det med *oe*, *foer*, eller kun med *o*, *for*?

Svar: Ifølge Retskrivningsordbogen (3. udgave, 4. oplag, 2005) kan ordet kun skrives uden *e*, *for*, når det bruges med betydningen 'indvendigt betræk'. Det kan dog have accenttegn, *fór*, for at holde det ude fra præpositionen *for*. Den Danske Ordbog, bd. 2, 2004, tilføjer "også i formen *fór*, uofficiel, men alm. stavemåde: foer". Og i Ordbog over det Danske Sprog, bd. 5, 1923, henvises der fra *For* til *Foder* hvor der står "Foder ell. For ... (ogs. skrevet Foer)."

Som det fremgår, er formen *foer* velkendt også i dag, selv om den ikke har været korrekt så længe der har været en officiel retskrivningsordbog, dvs. siden 1872. Svend Grundtvigs Dansk Haandordbog (1872 og senere udgaver) giver valgfrihed mellem *For* og *Foder*, men ikke *Foer*. De første udgaver af Saabyes Dansk Retskrivningsordbog (1891 og 1892) skriver under opslagsordet *For*: "tidligere *Foder*"; de senere accepterer begge former, somme tider med den ene form som hovedopslagsord, somme tider med den anden. Også Dansk Retskrivningsordbog, udgivet i mange udgaver af Undervisningsministeriets Retskrivningsudvalg fra 1923, accepterede begge former.

Siden 1955 har Dansk Sprognævn udgivet de officielle retskrivningsordbøger, og siden da har *for* været den eneste korrekte form. § 5 i retskrivningsreglerne giver dog som nævnt mulighed for at ordet kan have accenttegn, *fór*, "i tilfælde hvor ord, ordformer eller sætninger i den givne sammenhæng ellers ville kunne forveksles med andre ord, ordformer eller sætninger, eller hvor en accent i øvrigt vil kunne lette læsningen ... Det anbefales dog at være tilbageholdende med at bruge accent i sådanne tilfælde".

Om udtalen står der i ODS: "[fo'r; *kunstlet, l.br.: 'fo'ðer*"]". Ordet har altså kunnet udtales i overensstemmelse med begge de skrivemåder som dengang regnedes for korrekte, *Før* og *Foder*, men udtalen med *d* har været usædvanlig og påfaldende, sikkert fordi den bruges når ordet betyder 'dyreføde'. Grammatikeren Jens Høysgaard anfører i sin *Accentuered og Raisonnered Grammatica* fra 1747, s. 37, begge udtaler, som han skriver *fôr* og *fóder*, uden antydning af at den ene skulle være affekteret eller på anden måde påfaldende, og uden antydning af at der skulle være betydningsforskel mellem de to former. Det viser at *d*'et ret tidligt har kunnet være stumt i den almindelige sprogbrug.

Det må være det der er grundlaget for den ukorrekte skrivemåde *foer*. Når man ikke udtaler noget *d*, så er det fristende også at udelade det i skriften. Bemærk i øvrigt at dette ord også findes med en udtale uden *d*: *Vi fik et godt foder* [fo'r] *inden vi tog af sted*, og at en række lignende ord har gennemgået lignende udviklinger, fx kan *Moder* og *Fader* i dag skrives efter den dagligdags udtale, *mor* og *far*, eller efter den højtidelige, *moder* og *fader*. Før det blev korrekt at udelade *d*'et i disse ord, var det ikke usædvanligt at finde dem skrevet med apostrof i gengivelser af daglig tale: *Mo'er* og *Fa'er*, næsten som *foer*.

OR

[Til indholdsfortegnelsen](#)

Vinden kommer fra vest (af)

Spørgsmål: Det irriterer mig grusomt at meteorologerne i tv siger at *Vinden kommer fra vest af*. Det må da være nok at sige at *Vinden kommer fra vest*. Hvornår har dette overflødige *af* sneget sig ind i sproget?

Svar: Udtrykket *fra .. af* bruges her i betydningen 'med et bestemt sted som udgangspunkt el. oprindelse' (jf. Den Danske Ordbog, bind 2, 2004). Det er rigtigt at man rent logisk sagtens kan undvære *af* i sætninger som den nævnte, men der er nu ikke tale om nogen ny konstruktion i sproget. Ordbog over det Danske Sprog (bind 1, 1919) giver således flere eksempler på sprogbrugen, fx *fra vindvet af I Haven seer* (Fr. Paludan-Müller: Poetiske Skrifter, 1878-79) og *I hvilken Grad en Forfatter i sit Fædreland er anerkendt, lader sig ikke godt bedømme fra Udlandet af* (Georg Brandes: Samlede Skrifter, 1899-1910). Og grammatikeren Jens Høysgaard nævner i sin *Methodisk Forsøg til en fuldstændig Dansk Syntax* fra 1752 eksemplet *Han kom fra Skoven af*. ODS tilføjer dog at konstruktionen især tilhører dagligsproget og dialekterne, og at man i skriftsproget foretrækker det enkelte *fra* uden *af*. I Den Danske Ordbog er eksemplerne *når vi kører fra Nyborg af mod Odense, så kommer vi til Avnslev* og *det er faktisk hele familien der kommer fra Samsø af*. Og også her karakteriseres udtrykket som dialektalt og tilhørende talesproget. I den forbindelse skal naturligvis også nævnes sangen *jeg kommer lige fra Svendborg af*.

Når meteorologerne i tv siger at *Vinden kommer fra vest af*, skyldes det nok at man i vejrudsigterne generelt finder flere spontane talesprogstræk end i de øvrige nyheder, der jo undertiden har karakter af oplæst skriftsprog.

Det kan tilføjes at konstruktionen *fra .. af* også bruges i betydningen 'fra et bestemt

tidspunkt og i den følgende tid' (jf. Den Danske Ordbog), fx *reglen gælder fra nu af, fra begyndelsen af, fra på torsdag af, det har jeg da vidst lige fra barnsben af*. I dén betydning er konstruktionen helt accepteret i rigssproget. Og her kan *af* jo da ellers siges at være lige så overflødig som i *Vinden kommer fra vest af*.

JNJ

[Til indholdsfortegnelsen](#)

Kongruensbøjning eller ej

Spørgsmål: Hvilken sætning er rigtig: *Parret er fortrøstningsfulde og indstillet på ...* eller *Parret er fortrøstningsfuldt og indstillet på ...?*

Svar: *Parret er fortrøstningsfuldt og indstillet på ...* . er grammatisk helt uangribeligt. "fortrøstningsfuldt og indstillet på ..." er prædikat (omsagnsled) til subjektet (grundledet) *parret*, der er intetkøn. Men det er almindeligt at bruge individuel pluralis (flertal) i stedet for kollektiv singularis (ental) når man tænker på de enkelte personer i stedet for på kollektivet som en enhed, fx *Parret er fortrøstningsfulde og indstillede på ...* . Nu er der imidlertid den komplikation forbundet med det foreliggende eksempel at *fortrøstningsfuld* er et almindeligt adjektiv (tillægsord) mens *indstillet på* er præteritum participium (kort tillægsform), og når det står som prædikat, specielt i forbindelse med en præposition (et forholdsord), er der en tendens til ikke at kongruensbøje participiet efter subjektet. Man ville sagtens kunne støde på blandingsformen *Parret er fortrøstningsfulde og indstillet på ...* . Det er dog for vidtgående til at vi vil anbefale denne formulering. I stedet vil vi i dette eksempel foretrække den helt uangribelige form *Parret er fortrøstningsfuldt og indstillet på ...* .

VS

[Til indholdsfortegnelsen](#)

Newspeak

Fra prodekanen ved Det Humanistiske Fakultet ved Københavns Universitet, Thorkil Damsgaard Olsen, har vi modtaget et ord i en ny og tankevækkende betydning, som vi hermed bringer videre til vores læsere:

I Videnskabsministeriet forklarer man at betydningen af ordet *yngre* slet ikke har noget med alder at gøre. Det betyder at man skal være parat til at tage mange små, forskellige opgaver, at man skal være hurtig og tænke kreativt og alternativt.

Udtalelsen falder i anledning af at Videnskabsministeriet i et stillingsopslag har efterlyst en

"yngre ambitiøs journalist eller kommunikationsuddannet" og er blevet foreholdt at det siden 1. januar 2005 har været forbudt ved lov at udøve forskelsbehandling på grund af alder.

GLÆDELIG JUL!

[Til indholdsfortegnelsen](#)
