

# Tegnsætning

THEODOR W. ADORNO

Jo mere tegnsætningens tegn, isoleret betragtet, bliver bærere af betydning eller udtryk, jo mere de i sproget giver modspil til navneordene, jo mere udpræget opnår hvert enkelt af dem sin egen fysiognomiske værdighed, sit eget udtryk, der ganske vist ikke lader sig adskille fra den syntaktiske funktion, men dog ingenlunde kan reduceres til denne. Henrik Henriks erfaring, da han blev spurgt om det store P og udbød: *Det er jo Pumpernickel!* vinder endnu større gyldighed når det gælder fortolkningen af interpunktionen. Ligner udråbstegnet ikke den truende løftede pegefinger? Står spørgsmålstegnet ikke som et blinklys eller et pludseligt åbnet øje? Et kolon spærrer gabet op, ifølge Karl Kraus: vé den forfatter der ikke forstår at fylde noget i det. Et semikolon minder optisk om et nedhængende overskæg;<sup>1</sup> endnu stærkere føler jeg dets smag af vildt. Imens slikker anførselstegnene sig dumsnedigt og selvtilfredst om munden.

De er alle trafiksignaler; i sidste ende er de sidste blot efterligninger af de første. Udråbstegn er rødt lys, kolon grønt lys, tankestreg betyder stop. Men det var en misforståelse, når George-skolen af denne grund forvekslede dem med kommunikationstegn. Det er snarere foredragsbetegnelser;<sup>2</sup> de tjener ikke emsigt trafikken mellem sprog og læser, men er hieroglyffer for en anden trafik der forløber i sprogets indre, ad sine egne veje. Det er derfor overflødigt at skære dem væk som overflødige: så gemmer de sig blot. Enhver tekst, selv den tættest vævede, giver strømme af citerede sætningstegn fra sig, venlige ånder, på hvis legemløse nærvær sprogkroppen tærer.

I ingen af sine bestanddele er sproget så tæt på musikken som i sætningstegnene. Komma og punktum

svarer til halv- og helslutningen.<sup>3</sup> Udråbstegn er som lydløse bækkenslag, spørgsmålstegn svarer til frasens stigning opefter, kolon til dominantseptimakkorden;<sup>4</sup> og forskellen mellem komma og semikolon fornemmes kun for alvor af den der er opmærksom på stærke og svage fraseringers forskellige vægt inden for den musikalske form. Måske er den idiosynkrasi mod tegnsætningens tegn, som rejste sig for halvtreds år siden og som ingen årvågen helt vil kunne unddrage sig, i virkeligheden ikke så meget en modstand mod et ornamentalt træk, som den er et nedslag af den grundlæggende uforligelighed mellem musik og sprog. På den anden side kan man dårligt betragte det som et rent tilfælde at musikens berøringspunkter med den sproglige tegnsætning var knyttet til tonalitets skema som sidenhen gik i opløsning, således at man meget vel kan beskrive den nye musiks anstrengelser som rettet mod sætningstegn uden tonalitet. Hvis imidlertid musikken ser sig nødsaget til stadig i sætningstegnet at se en størrelse hvorved den minder om sproget, kan til gengæld sproget siges at fastholde sin lighed med musikken idet det fatter mistro til tegnsætningen.

Forskellen mellem det græske semikolon<sup>5</sup> – dette hævdede punkt, der vil afskære stemmen fra at sænke sig – og det tyske – der med punkt og nedre forlængelse fuldbyrder sænkelsen, og dog, for så vidt den indoptager kommaet, holder stemmen svævende, et sandt dialektisk billede – synes at efterligne forskellen mellem den antikke og den kristne æra; med forbehold for faren for at det i dag anvendte græske tegn først er opfundet af humanisterne i 16. århundrede. I tegnsætningens tegn er historie nedfældet, og det er langt snarere denne, end det er betydning eller grammatisk funktion, der stir-

rer ud af hvert enkelt af dem, stivnet og med en let gysen, og man kunne fristes til kun at anerkende den gotiske frakturskrifts tegn, hvis grafiske billede bibeholder allegoriske træk, som de sande sætnings-tegn, som *antiqua*'ens kun er sækulariserede skyggebilleder af.

Sætningstegnets historiske væsen viser sig ved at netop her er det, som engang var moderne, nu forældet. Udråbstegnet er blevet utåleligt som en autoritativ gestus hvormed forfatteren forsøger udefra at tilføje et eftertryk som ikke ligger i det sagte selv; hvorimod den musikalske pendant til udråbstegnet – *sforzato*'et – den dag i dag er lige så uundværligt som på Beethovens tid hvor det markerede den subjektive viljes indbrud i det musikalske væv. Udråbstegnet er degenereret til en usurpator af autoritet, af postuleret vigtighed. Og dog var det udråbstegnene der prægede den tyske ekspressionismes grafiske udformning. Ophobningen af udråbstegn var et oprør mod konventionen, og samtidig et symptom på den afmagt der ikke formåede at ændre sprogets sammenhænge indefra, men i stedet hamrede løs på dem udefra. De lever videre som ar efter bruddet mellem denne epokes idealer og hvad den faktisk realiserede, og deres hjælpeløse besværgelse redder den for erindringen: en fortvivlet skriftgebærde der forgæves søgte ud over sproget. I denne gebærde udbrændte ekspressionismen; med udråbstegnene foruddiskonterede den sin egen virkning, og netop derfor var det i dem den fusede ud. De minder i dag, som de står i ekspressionistiske tekster, om millioncifrene på pengesedler fra den tyske inflation.

Litterære diletanter kan kendes på at de vil forbinde alt muligt med alt muligt. Deres frembringelser hæfter sætningerne sammen indbyrdes ved hjælp af logiske partikler, uden at den logiske forbindelse, som disse partikler hævder, råder. For den der ikke virkelig formår at tænke noget som en enhed, er alt hvad der minder om det brudte og afskårne, en vederstyggelighed; kun den der behersker en helhed, forstår sig på cæsurer. Her kan man imidlertid lære af tankestregerne. I dem kommer tanken til bevidsthed om sin fragmentkarakter. Ikke uden grund bli-

ver netop dette tegn – hvor det virkelig opfylder sit formål: at skille hvad der foregiver at være forbundet – forsømt i en tidsalder af fremadskridende sprogligt forfald. Det tjener nu kun som en pjattet foregribelse af en overraskelse, der netop dermed ikke længere kommer som en sådan.

Den alvorlige tankestreg: i det 19. århundredes tyske litteratur var dens ubestridte mester Theodor Storm. Sjældent står sætningstegnet i så dyb pagt med indholdet som i hans noveller, stumme linier i det forgangne, rynker i tekstens pande. Den højtlysende stemme falder, ved mødet med det, i sorgfuld tavshed: den tid, der skyder sig ind mellem to sætninger, er som en tyngende arv og bærer, som den står nøgen og kold midt i de sammenknyttede begivenheder, et præg af natursammenhængens fatalitet og skammen ved at antaste den. Så diskret skjuler sig mythos i det 19. århundrede; den søger tilflugt i typografien.

Til de tab, som interpunktionen har lidt i kraft af sprogforfaldet, hører skråstregen, som den fx tjener til at adskille versene i en strofe som citeres i en prosasammenhæng. Trykt som sådan ville strofen barbarisk sønderrive sprogvævet; men slet og ret trykt som prosa, gør versene en latterlig virkning, fordi metrum og rim fremstår som ølstuevittig vilkårlighed; den moderne tankestreg er imidlertid for kras til at yde hvad skråstregen i dette tilfælde formåede. At være i stand til fysiognomisk at opfatte sådanne nuancer, er imidlertid forudsætningen for enhver adækvat tegnsætning.

De tre punktummer hvormed man i den impressionisme, der var kommercialiseret til ren stemning, med vigtighed yndede at lade sætninger stå åbne, antyder en uendelighed af tanker og associationer, som imidlertid netop ikke tilkommer den bladsmører der er henvist til at bruge skriftbilledet til at fremmane dette *fata morgana*. Hvis man imidlertid, som i George-skolen, reducerer antallet af disse punkter – egentlig hentet fra aritmetikkens uendelige decimalbrøker – til to, mener man ustraffet fortsat at kunne gøre fordring på den fiktive uendelig-

hed, idet man udstafferer noget, som efter sine egne intentioner skal være ineksakt, som noget eksakt. Den skamløse bladsmørers tegnsætning er ikke den beskæmmedes overlegen.

Anførselstegn bør man kun anvende hvor man refererer noget, ved citat, eller hvor i det mindste teksten ønsker at angive en distance til et ord som den forholder sig til. Som redskab for ironi må det forkastes. Det fritager nemlig da forfatteren for den ånd, der er en umistelig forudsætning for ironien, og krænker selve dennes begreb, idet det adskiller den fra sagen og fremstiller dommen herover som givet på forhånd. De ophobede ironiske anførselstegn hos Marx og Engels er skygger, som den autoritære procedure kaster forlods over deres skrifter som dog ville det modsatte: de er kimen som blev til hvad Karl Kraus senere kaldte *Moskaudervælsk*. Den ligegyldighed over for det sproglige udtryk, som røber sig idet intentionen mekanisk overlades den typografiske kliché, vækker den mistanke at den dialektik, som udgør teoriens indhold, tværtimod netop er sat i stå, og genstanden uden videre forhandlinger underlagt den fra oven. Overalt hvor der overhovedet er noget at sige, er ligegyldighed over for den litterære form et indicium på dogmatisering af indholdet. Den blinde domsafsigelse i de ironiske anførselstegn, er den dertil svarende grafiske gestus.

Theodor Haecker forfærdedes med rette over at semikolonet uddør: han så heri et vidnesbyrd om at ingen længere formår at skrive en periode. Til den sammenhæng hører også frygten for sidelange afsnit, som udsprang af markedsmekanismen; af køberen som ikke vil anstrenge sig, og som først redaktørerne, siden forfatterne selv tilpassede sig, for at sikre deres levebrød, til de endelig opfandt ideologier for deres egen tilpasning, såsom klarhed, gåenlige-til-sagen, og telegramstilspræcision. I denne udvikling kan man imidlertid ikke adskille sproget og sagen. Når perioden ofres, bliver tanken stakåndet. Prosaen reduceres til protokolsætningen, positivisternes kæledægge, til den blotte registrering af kendsgerninger, og idet syntaks og tegnsætning giver afkald på retten til at artikulere, forme og kriti-

sere disse, har sproget allerede lagt op til at kapitulere over for det der nu engang er, endnu inden tanken har haft tid til, i anden omgang, ivrigt at fuldbringe denne kapitulation. Det begynder med tabet af semikolonet; med tåbelighedens ratificering i form af en fornøftighed rensat for alle udenomsværker, hører det op.

Forfatterens sans for tegnsætning står sin prøve i behandlingen af indskud. Den forsigtige vil være tilbøjelig til at sætte indskud mellem tankestreger og ikke i klammer; for klammerne rykker indskuddet helt ud af sætningen, skaber så at sige enklaver, hvor dog intet af hvad der forekommer i god prosa, kunne tænkes udeladt af helheden; idet den indrømmer muligheden af en sådan udeladelse, prisgiver klammerne stiltiende den sproglige forms fordring på integritet, og kapitulerer over for pedantisk pennittengryneri. Tankestregerne, derimod, som lader indskuddene stå opdæmmede frem af strømmen, uden dog at indespærre dem, fastholder på én gang forbindelsen og afstanden. Men så sandt som den blinde tiltro til tankestregens evner i så henseende ville være illusorisk, idet den af et blot hjælpemiddel forventede hvad kun sproget og sagen selv kan yde, viser dilemmaet mellem tankestreger og klammer hvor futile abstrakte normer for tegnsætning er. Proust, som næppe nogen vil kalde en pernittengryn, og hvis pedanteri blot er et aspekt af hans vældige mikrologiske kraft, arbejdede uden betænkeligheder med klammer, formodentlig fordi indskuddene i de lange perioder blev så omfattende at de ved deres blotte længde ville ophæve tankestregerne. De kræver mere solide dæmninger, for ikke at oversvømme hele perioden og udløse det kaos som hver eneste af disse perioder med tilbageholdt åndedræt var fravristet. Prousts tegnsætning henter imidlertid alene sin ret i romanværkets hele anlæg: at fortællingens skin af kontinuitet gennembrydes, at den asociale fortæller er parat til at kravle ind ad alle dens vinduer for at kaste lys over den dunkle *temps duré* med den ikke slet så uvilkårlige erindrings blændlygte.<sup>6</sup> Hans indskud i klammer er monumenter over de øjeblikke, hvor autoren er blevet træt af det æstetiske skin og mistroisk over for

selvberoenheden i de handlingsforløb, som han dog hele tiden spinder ud af sig selv, og åbenlyst griber tøjlerne.

Over for sætningstegnene befinder forfatteren sig i permanent krise; hvis man var helt i sin egen vold, når man skrev, ville man føle umuligheden af at sætte blot et eneste af dem rigtigt, og helt opgive at skrive. For tegnsætningsreglernes fordringer og det subjektive behov for logik og udtryk lader sig ikke forene: i sætningstegnene må den veksling som den skrivende trækker på sproget, indløses. Han kan hverken overgive sig til de stive og ofte grove regler, ej heller kan han ignorere dem, hvis han ikke vil forfalde til en slags hjemmestrik som ved at pointere det upåfaldende – og det upåfaldende er tegnsætningsens livselement – vil krænke dets væsen. Omvendt kan han imidlertid, hvis han mener det alvorligt, ikke ofre det mindste af hvad han søger, til en almenhed som ingen skrivende i dag kan føle sig helt og holdent identisk med, og som han i det hele taget kun kunne komme overens med ved at betale prisen i form af arkaisering.<sup>7</sup> Hver eneste gang må denne konflikt udkæmpes, og man behøver en stor portion kraft eller en stor portion dumhed for ikke at miste modet. Man kunne imidlertid give det råd at omgås tegnsætningen på samme måde som komponisten omgås forbudte progressioner og harmoniseringer.<sup>8</sup> Ved enhver sådan tegnsætning mærkes det, som ved enhver sådan progression, om den sker med en intention eller blot af sjuskeri; og, mere subtilt, om den subjektive vilje brutalt gør vold på reglen, eller om den afvejende følsomhed skånsomt medtænker reglen og lader den svinge med, idet den ophæver den. Dette vil især vise sig ved det mindst iøjnefaldende tegn, ved kommaet, hvis bevægelighed gør det mest føjeligt for udtryksviljen, men som netop i denne nærhed til subjektet bringer objektets luner til udfoldelse og gør sig særligt påtrængende med fordringer som man ikke ville have tiltroet det. Under alle omstændigheder vil formentlig enhver i dag være bedst faren, som holder sig til reglen: hellere for lidt end for meget. For sætningstegnene, der artikulerer sproget og dermed bringer skriften tættere på stemmen, har ikke desto mindre i kraft af de-

res logisk-semantiske selvstændiggørelse skilt sig fra denne, som al skrift, og er gerådet i konflikt med dennes eget mimetiske væsen. Den asketiske brug af sætningstegnene forsøger at råde en smule bod på dette. Ethvert skånsomt undgået tegn er en erkendtlighed som skriften yder den lyd som den kvæler.

På dansk ved Kasper Nefer Olsen

© Suhrkamp Verlag

#### Oversætterens noter

1. Man kan her ikke undgå at tænke på den helt geniale fortolkning af *circumflexen* som ikon for den borduriske diktator Plekzy-Gladz' skæg, som Hergé giver i magtkritiske klassikere som *Tintin: Det hemmelige våben*.
2. Adorno sammenligner – her og i det følgende – sætningstegnene med de tegn i nodeskriften der ikke direkte betegner en tone, men derimod angiver hvorledes en eller flere toner skal spilles (*legato* vs *staccato*, osv).
3. Fx: 'Der var en skikkelig bondemand' (halvslutning: meloditone = akkordens septim) – 'der skulle ud efter øl' (helslutning: meloditone = akkordens grundtone).
4. De fleste kan således høre en dominantseptimakkord i denne funktion i melodien til *Internationale*, umiddelbart før 'Vågn til kamp...!'
5. Det 'græske semikolon' mangler, som det fremgår, den nedre halvdel (komma) som det moderne semikolon har (tegnet ; bruges i græske tekster som spørgsmålstegn).
6. *Temps* (fransk = 'tid') er Prousts eget begreb; mens *durée* (fransk = 'varighed') er Bergsons. Proust, der anså sig selv for en større tænker af tiden end Bergson, har næppe en eneste gang i sit store værk brugt ordet *durée*. – Den 'uvilkaarlige erindring' er grundbegrebet i hele Prousts romanæstetik, og netop et punkt hvori han var uenig med Bergson.
7. Utvivlsomt et hib til Heidegger. – Det pudsige er at Adorno flere steder i nærværende essay lyder temmelig meget som Heidegger, som når han taler om hvorvidt den logiske forbindelse 'råder' (*waltet*), eller 'om den afvejende følsomhed skånsomt medtænker reglen og lader den svinge med' (*ob das wägende Gefühl sie behutsam mitdenket und mitschwingen läßt*).
8. Eksempler fra musikken er 'forbudet' mod parallelle kvinter i flerstemmig sats, eller mod visse akkordomvendinger (fx noneakkord med none i bassen). Schönbergs kendte – og på ingen måde 'avantgardistiske' – sekstet *Verklärte Nacht* (1899) blev, ifølge komponisten selv, oprindeligt nægtet opførelse på grund af ét enkelt brud på denne kanon.