

Slutter diktet?

Om «poetic closure» med vekt på Henrik Nordbrandts sonetter i
Ormene ved himlens port

«Over drømmenes bro til diktet» er tittelen på Erik Skyum-Nielsens pristale da Henrik Nordbrandt mottok Nordisk Råds Litteraturpris for *Drømmebroer* i 2000. Mot slutten av talen peker Skyum-Nielsen på at også «Drømmebroer ‘ind imellem forfalder til nemme lyriske løsninger’», og han gir et par konkrete eksempler på det han kaller «belæret overpointing», begge knyttet til dikt-utgangen. I «Drøm om fortvivelse», sier Skyum-Nielsen, er sluttstrofen «for mig at se (...) tæt på å myrde hele diktet, fordi den eksistensialiserer og almengør, hva der i de fire foregående strofer stod direkte og konkret», mens «Drøm om henrettelse» ødelegges på grunn av en for «bombastisk» konklusjon (Skyum-Nielsen 2000, 19 – 20). Hensikten med denne artikkelen er ikke å drøfte enn si polemisere mot Skyum-Nielsens karakteristikker, men derimot rette søkelyset mot en problematikk som er lite diskutert og som Skyum-Nielsens tale peker hen mot: Hvordan slutter et dikt? Hvordan lukkes en lyrisk tekst? Eller lukkes og slutter den ikke? Ord som «overpointing» og «bombastisk» peker hen mot det vi i denne artikkelen siden vil benevne som «strong closures», sterke lukninger, hvilket det utvilsomt finnes mange av i Nordbrandts forfatterskap. Diktene som legges under lupen i det følgende, er i all hovedsak et utvalg sonetter, først og fremst hentet fra *Ormene ved himlens port* (1995). Veien dit går imidlertid via en redegjørelse for noen særdrag ved sonettens formuttrykk og for noen teoretiske perspektiver på hvordan lyriske dikt lukkes, eventuelt ikke lukkes.

Sonetten

Enten vi ser på sonetten som en egen lyrisk subsjanger, om vi betrakter den som en strofisk form (bestående av fire ulike strofer) eller som en egen diktform bestående av 14 vers, så anser vi den gjerne, iallfall har man tradisjonelt sett det slik, som en lukket og streng form – eller med Poul Borum: Sonetter er «som bure, og i et bur kan man gå og legge tingene pænt i orden» (Borum 1968: 27). Med sin fem-taktede jambiske grunnstruktur, med sin enderimstruktur av italiensk, fransk eller engelsk opprinnelse, med sin volta mellom billed- eller demonstrasjonsdel etter oktaven og en reflekterende eller konkluderende sestett fremstår den som lukket med sine 14 vers, kanskje ekstra tydelig blir dette i den engelske sonetten med dens avsluttende kuplett.¹ Men på tross av at sonetten skal være et «moment's monument» (med det lyriske øyeblikket – moment – innskrevet i monumentet – *monument*), på tross av sin konsentrerte form, på tross av sin formstrenghet og sin Prokrustes-problematikk, har sonetten en tendens til å «lekke». Sonetten har en helt særegen tendens til å skape nye dikt, og i *Nordbrandt* (2005) har Dan Ringgaard påvist hvordan formdrag nettopp fra Nordbrandts sonetter lekker over i andre dikt, og slår dermed ned på et særdrag ved sonetten: Sonetter lenker seg svært ofte ikke bare til andre dikt i forfatterskapene, men også sammen med flere sonetter til sonett-sekvenser, til langdikt.² Betenker vi sonetthistorien fra de

-
1. I sin klassiske sonettstudie betegner Walter Mönch voltaen som «Umschwung des Inhalts» (Mönch 1955, 33). Begrepet var opprinnelig knyttet til endringen i rimskjema mellom oktav og sestett, men er siden blitt benyttet om den endring som skjer innholdsmessig idet sonetten beveger seg fra oktavens observerende til sestettens vanligvis mer reflekterende del. Begrepet «utsatt volta» benyttes når den egentlige (tematiske) vending i diktet ikke faller sammen med overgangen fra oktav til sestett, men inntreffer senere hen i diktet.
 2. Derek Attridge, som er opptatt av sonettens skriftmessige og boklige karakter, peker på den samme tendensen, mer presist på spenningen mellom sonetten som et avsluttet hele og dens tendens til å knytte seg sammen i sekvenser: *Although sonnets have often been set to music, and there is evidence for numerous sung sonnets in medieval Italy, the form presents the composer with distinct challenges: as a fourteen-line poem complete in itself yet suitable for arrangement into a longer narrative sequence, it is particularly suited to presentation in a book. The reader can dwell on the individual poem, or press on through the sequence, while*

store italienerne (Petrarca, Dante) via de engelske (Shakespeare og Wordsworth) fram til Nordens største sonettist i samtida, Göran Sonnevi, så er sonettsekvensen regelen heller enn unntaket, og det samme vil gjelde norsk sonettshistorie fra J. S. Welhaven og *Norges Dæmring* via Henrik Ibsen, Kr. Janson, Kr. Uppdal, Aslaug Vaa til Morten Langelands *Zoonetter* (2017) og Karin Hauganes sonett-trilogi *Oder til Fenn* (2013), *Anna Wunderlich sang* (2015) og *Nye sonetter fra innsjøen* (2017). At sonetten ikke nødvendigvis slutter, ser vi tydelig i sonettkransen (for eksempel Inger Christensens velkjente *Sommerfugledalen*, 1991) som jo først lukkes med mestersonetten, den 15. sonetten som består av førsteversene i de foregående 14 sonettene, og der avslutningsverset i hver enkelt strofe på sett og vis er enjamberende i og med at siste verset gjentas som første verset i den neste. I en metaskjemtesonett, «Kjærlighedssonet» (fra *Pjaltefisk*, 2004) harselerer Henrik Nordbrandt med sonettformen og bryter med de tilvante forestillinger om sonetten: at den skal handle om det høye (her kjærligheten, hvilket den faktisk gjør!), at den skal utfolde seg logisk-matematisk-harmonisk over 14 vers, at den skal ha en enderimsstruktur av italiensk, fransk eller engelsk opprinnelse, m.v. Diktet er simultant komponert (såkalt «simultaneous composition») finner man ofte hos Nordbrandt) og leser slik:

Kjærlighedssonet

Jeg erklærer dette digt for at være en sonet:
 For det første, fordi det har fjorten linjer.
 For det andet, fordi det vil vise sig
 allerede i første linje, at have indvarslet
 en overraskelse: Nemlig for det tredje
 fordi man ikke vil kunne gennemskue
 meningen med det, før jeg selv
 har fundet den: For det fjerde skal dette her

the composer either has to set the fourteen lines as a single melodic unit (often with a change in mood between octave and sestet) to produce a short, complete song or treat the sonnets in a sequence as an extended series of rather long and complex strophes. (Attridge 2020, 199–200)

frem for alt ikke handle om den eneste ene
for den slags findes ikke længere: Og hvilken frihed
at kunne tale sådan om den eneste ene.
Den eneste ene har forladt mig, og jeg er for gammel
til at finde en ny. For det sjette og syvende vrøvler jeg.
Finde en ny! Der er kun den eneste ene.
Så det blev altså en sonet med femten linjer.
(Nordbrandt 2004, 41)

Altså: En sonett rammet inn med en metakommentar, hvilket er en ganske vanlig teknikk i sonetlitteraturen. Vi merker oss utstrakt bruk av enjambement (endog på tvers av den velkjente oktav/sestett inn-delinga) alt mens signalene om at man nærmer seg slutten, setter inn med såkalte «closural allusions» om at det går mot slutten («jeg er for gammel», jeget har begynt å «vrøvle») og sammenfall mellom syntaks og vers i den avsluttende «kupletten». Diktets to parallelle tematikker, sonettdikting og kjærlighetsforholdet, avvikles så å si samtidig eller mer presist: kjærlighetsforholdets avslutning foregriper og peker mot diktets avsluttende «kuplett» og egentlige konklusjonsdel: «Finde en ny! Det er kun den eneste ene» og så i preteritum slutterklæringen: «Så det blev altså en sonet på femten linjer.» Resultatet ble altså en såkalt «sonett med hale», en «caudate sonnet». Denne sonettvarianten, som gjerne har enjambement mellom 14. og 15. vers, griper tilbake til tidlig 1600-tall, og ble, slik Nordbrandt anvender den her, benyttet til satiriske formål.³ Nordbrandt «kødder» altså med tradisjonen på den selvsamme tradisjonens egne premisser, og påpeker samtidig denne diktformens innebygde trang til ekspansjon.

3. «Sonetten med hale» var opprinnelig også en formstreng struktur der de første 14 versene fulgte den italienske grunnmodellen (Petrarca-sonetten) med halvrim i codaen, noe Nordbrandt synder eklatant mot. Den engelske sonettist og sonettformyer G. Manley Hopkins har for øvrig benyttet den sonetten med hale til ikke-ironiske og ikke-harselerende formål.

Teoretiske perspektiver – med eksempler

«How Does A Poem Know When It is Finished?» spør I.A. Richards i overskrifta til en artikkel (Richard 1963, 169). Svaret han gir er som vi kan vente oss av en nykritiker. Diktet er et lukket system hvis struktur og avslutning bestemmes av diktets intraverbale transaksjoner, uavhengig av poeten eller leserens erfaringer, situasjon eller motiver. Diktet er som en embryo (Richards 1963, 164–165); det vokser fram og utvikler seg mot en form som allerede er iboende i unnfangelsen. Et slikt syn på diktet har – med et lite understatement – ikke vært helt uvanlig innenfor den litterære nordistikken heller, og det er trolig en viktig grunn til at det er vanskelig å finne avhandlinger om eller studier av hvordan diktet ender innenfor nordisk litteraturforskning; det er knapt noen gjenstand for utforskning i og med at diktets struktur – og med dét slutten – er gitt ut fra dets tilgrunnliggende embryoniske karakter. Internasjonalt synes det heller ikke å være mange slike studier, og Barbara Herrnstein Smiths *Poetic Closure. A Study of How Poems End* fra 1968 er fremdeles klassikeren på området. Herrnstein Smith er Shakespeare- og sonettforsker, og i hennes studie er det tradisjonelle, metriske diktet vektlagt, enskjønt hun også har lesninger av modernistiske dikt i frie vers, hentet fra bl.a. Ezra Pound, T. S. Eliot og Wallace Stephens (hvorav sistnevnte nok er en poet Nordbrandt har vært inspirert av også hva gjelder diktets utgang). Som Richards er Herrnstein Smith formalistisk orientert; hun anfekter ikke grunnsynet hos Richards, men kommenterer likevel diktspråket med en annen og mer lingvistisk orientert språkbruk og ikke minst trekkes leseren inn. Den grunnleggende bestanddel i Herrnstein Smiths diktkonsepsjon er verset, og leseren blir vekselvis skuffet/får sine forventninger oppfylt ettersom verset følges av stadig nye vers. Herrnstein Smiths analytiske praksis er kjennetegnet av inngående nærlesning, og kun med oppmerksomhet rettet mot diktets formelle og tematiske strukturer kan man forstå og beskrive hvordan og hvorfor diktet lukkes. I 2018 ble vi minnet nettopp om Herrnstein Smiths solide posisjon på forskningsfeltet idet den engelske poeten Don Paterson ga ut sin mastodont av en diktlære, *The Poem. Lyric, Sign, Metre*, der ett kapittel er viet «closure» – med eksempler i all hovedsak fra modernismens frie vers.

Paterson slutter seg åpenbart helhjertet til Herrnstein Smiths synsmåter og føyer til nok et interessant aspekt ved leserens posisjon: «Poems are initially read as linear, temporal sequences. On rereading the reader's experience becomes more spatial», skriver han; ved gjenlesning oppdager leseren forbindelser og relasjoner mellom vers, bilder og temaer som den første lesning ikke avslører. Diktets avslutning, dets lukning, er særdeles viktig i denne sammenhengen for «closure, then, often provokes the very rereading needed to turn the poem from a series of elements experienced in linear time to a set of memorized, spatial elements which can also be connected in parallel»; «final closure is sometimes the 'key', the 'secret title' by which the full meaning of the poem will be unlocked, and often fully recontextualized» (Paterson 2018, 425).

For både Herrnstein Smith og Paterson ligger således betydelig, ja avgjørende, forklaringskraft for diktets betydningsdannelse i slutten, i lukningen. Mens Herrnstein Smith langsomt utreder lukningens betydning, går Paterson mer direkte på sak, først på bakgrunn av ytre, formelle drag, dernest de tematiske strukturer. Førstnevnte gjelder endringer i deiksis – som innføringen av preteritum i det 15. og siste verset i før nevnte «Kærlighedssonet» (mot presens tidligere i diktet), eller forandring i lokasjon som i det kjente «Rosen fra Lesbos» der diktjeget kommer til en ukjent by, gjør seg kjent i byen og beveger seg fra «byen» til «overalt» (som også inkluderer alle steder han har vært før han kom til denne byen og alle steder han ikke har vært): «Overalt jeg har været henger dens [rosens] duft./ Og overalt hvor jeg ikke har været / ligger dens visne blade sammenkrøllet i støvet» (Nordbrandt 1979, 37). Eller det kan være *change-in-address* som i dette vakre diktet – med en avsluttende tiltale til et du:

DAGE SENT I MARTS

Dage bevæger sig i én retning
ansigter i den modsatte.
Uophørligt låner de hinandens lys.

Mange år etter er det vanskelig
at afgøre hvad der var dage
og hvad der var ansigter . . .

Og afstanden mellem de to ting
føles mere uoverskridelig
dag for dag og ansigt for ansigt.

Det er det jeg ser på dit ansigt
Disse lysende dage sent i marts.
(Nordbrandt 1979, 41)

Tematisk ville Paterson benevne de to avsluttende versene som en lukning av «'the clincher'-typen», en avsluttende «sealing remark» som leseren «need not see coming», men som sett i bakspeilet (for å bruke et ord Nordbrandt misliker) synes uunngåelig og som ofte brukes i «argumentative or narrato-argumentative forms» (Paterson 2018, 431). Andre lukkemekanismer med i varierende grad selvforklarende benevnelser er «*the non-sequitur*», dvs. en avslutning som skal være sjokkerende, overraskende, surreal eller alogisk i forhold til det foregående; «*the punchline*» analogt med den avsluttende sentensen i en vits; «*the anti-climax*» der diktet i avslutningen motsier «the expectations of more conventional closural strategies» (Paterson 2018, 432); «*the dying fall*'»,⁴ sistnevnte selve standard-avslutningen på lyriske eller meditative dikt som følger av diktets gang, men som likevel inneholder nok ny informasjon eller en omskrivning som gir avslutningen en viss kraft og et løft. En ihuga Nordbrandt-leser vil utvilsomt kjenne igjen alle disse måtene å avslutte et dikt på, og det

4. Mange vil knytte «the dying fall» til fonetikkens område, nærmere bestemt til intonasjonen i engelske talemål der tonen går ned mot slutten av setningen. Denne betydningen aktiveres naturlig nok i T.S. Eliots berømte «The Love Song of J. A. Prufrock» (1915) der Prufrock kjenner på sin egen utilstrekkelighet og utenforskap også språklig i forhold til sine omgivelser. Samtidig alluderer Eliot naturligvis til Orsinos monolog i første scene av Shakespeares *Twelfth Night* der Orsino lytter til musikk og legger merke til dens fallende kadens, «the dying fall».

gjelder også Patersons siste kategori: «*the non-ending*» (Paterson 2018, 433–435).

Man kan naturligvis spørre seg om en «ikke-slutt» og en «ikke-lukning» faktisk er en slutt og en lukning, og ikke en «anti-slutt» eller «anti-lukning». En «ikke-slutt» er en effektiv og etablert avslutnings-teknikk, hevder Paterson, nettopp fordi den ved å nekte å benytte andre avslutnings- og lukningsformer viser til slike (Paterson 2018, 433). Nettopp på dette punkt er Paterson ekstremt polemisk mot det han kaller «anti-lukningsbevegelsen», («the anti-closural movement») som han her knytter til *L=A=N=G=U=A=G=E poetry* og en av retningens grunnleggere, poeten Lyn Hejinian,⁵ men underforstått også til Giorgio Agambens *The End of the Poem: Studies in Poetics* (1999) som han langer ut mot allerede i en fotnote i innledningen til kapitlet: «Most academics have been trained to reflexively yell Agamben! at this point, whether they have read him or not»; Agambens betydning er grovt «overstated», hevder Paterson (Paterson 2018, 422).⁶

Herrnstein Smith og Paterson betrakter altså verset som diktets grunnleggende, sjangerkonstituerende enhet, betydningsdannelse skjer i gjensidig og stabiliserende transaksjon mellom diktets bestanddeler innenfor en i hovedsak nykritisk *sola scriptura*-konsepsjon. Slik ser ikke filosofen Giorgio Agamben det i tittleessayet i den nevnte boka, «The End of the Poem». I dette essayet undersøker Giorgio Agamben

-
5. I essayet «The Rejection of Closure» er Lyn Hejinian inspirert av franske feministiske tenkere som Luce Irigaray og Hélène Cixous (Hejinian 2000, 40–58), og det er kanskje årsaken til at Paterson polemisk (kort-)slutter at Hejinians essay om anti-lukning er et angrep på patriarkatet. Han overser Hejinians viktigste inspirator, nemlig Umberto Eco og tanken om det åpne verk. Hejinian synes med sin motstand mot lukningsstrategier på leserens vegne å ville beholde diktet i sin sveven, ikke fange det som en sommerfugl på nålen og feste det til arket i insektsamlingen.
 6. Pussig nok nevner Paterson ikke med et ord sin like berømte kollega Paul Muldoons bok fra 2009, *The End of the Poem*, der Muldoon i 15 nærlesninger av enkeltdikt undersøker alle betydninger av *end* i engelsk – ende, slutt, mål, formål (og funksjon) – i relasjon til diktene. Snarere enn *end* kunne man snakke om diktets *endlessness* i denne boken; diktet kan ha sin ene ende (eller begynnelse) i et navns etymologi, eller skape så vel stadig nye lesninger og fortolkninger som behov hos den enkelte leser til å lese diktet på nytt. Dermed signaliserer boktittelen noe helt annet enn det den også sier: diktet er ikke i en endetid.

ikke bare det siste verset der diktet slutter, men selve poesiens rasjonale. Han tar avsett i Paul Valerys definisjon av poesi som «the prolonged hesitation between sound and sense», altså «den forlengede nøling mellom lyd og mening». Agamben identifiserer «sound and sense» henholdsvis med de semantiske og semiotiske drag som gjen-nomløper diktet som språklig enhet, for så vidt ikke ulikt Herrnstein Smiths tvedeling i formelle og tematiske strukturer. Selv om de to strømninger i diktet kan nærme seg hverandre, faller de ikke sammen innenfor en poetisk struktur, ifølge Agamben, og spenningen mellom dem, umuligheten av sammenfall, skaper poesiens substans. Et vers, konkluderer Agamben, «is the being that dwells in the schism,» dvs. i skismaet mellom det semantiske og det semiotiske (Agamben 1999, 110). Denne egenskapen ved poesien, det å forefinnes i selve spenningen mellom form og mening, kommer, ifølge Agamben, til uttrykk gjennom verskløyving, enjambement. «For if poetry is defined precisely by the possibility of enjambement, it follows that the last verse of a poem is not a verse. [...] As if the poem as a formal structure would not end and could not end, as if the possibility of the end were radically withdrawn from it, since the end would imply a poetic impossibility: the exact coincidence of sound and sense» (Agamben 1999, 113). Ved å la verset – og setningen – løpe over i det neste, overskrides versgrensen, leseren må se om fullføring skjer i neste vers, muligens – som ofte hos Nordbrandt – i vers etter vers etter vers, endog mellom strofer. Men selv om verskløyvinga tillater at *sense* overskrider *sound* mellom vers eller strofer, så blir det annerledes i diktets siste linje som nødvendigvis ikke følges av noen ny. Stilt overfor umuligheten av et slikt enjambement, og med det lukning av diktet, antyder Agamben to mulige svar på spørsmålet om hva som skjer når diktet slutter. For det første må man betenke det han kaller «the mystical marriage of sound and sense» (Agamben 1999, 114); det vil si at poesiens endemål ligger utenfor selve diktet. For det andre kan det semiotiske og det semantiske for alltid forbli atskilte i det han kaller «a theological conspiracy against language» (Agamben 1999, 114). For det tredje antyder Agamben nok et alternativ: I stedet for å ta slutt dveler spenningen mellom de to aksene ut over det siste verset som i en «endless falling» (Agamben 1999, 115). Et fall mot hva? Mot språkets opphør? Mot det

stumme og språkløse som et helt annerledes «dying fall» enn hos Paterson? I dette siste tilfelle forenes ikke semiotikk og semantikk, og de forblir heller ikke atskilte, men forefinnes der i en forlenget nærhet til hverandre i et møte som aldri helt fullbyrdes. Og som det heter kryptisk: «The poem thus reveals the goal of its proud strategy: to let language finally communicate itself, without remaining unsaid in what is said.» (Agamben 1999, 115).

Sonettavslutninger i *Ormene ved himlens port*

I et svært godt dikt som heter «Ein skrøpeleg sonett», en meta-skjemtelære-sonett fra *På Ørnetuva* (1961), har Olav H. Hauge lært oss at sonetten kan brukes til det høye og det lave; den kan være koral i kirken og arbeidssang for de murerne og snekkerne som setter den opp; dens ytre form så vel som dens indre struktur kan være skrøpelig sett i forhold til de strenge formkrav vi vanligvis forknipper med sonetten. I sin praksis framviser diktet sin sonnettinske skrøpeligheit (Karlsen 2000, 310–325, Karlsen 2019, 209–211), og som det heter innfult, ironisk i en *punchline*avslutning: «Hanan snur seg like lystig på eit skur!» Underforstått: Vindhanen trives like godt på skuret som på kirketårnet. Hanan gir blaffen i sonettens arkitektur, det gyldne snitt, til grunnliggende matematiske formler, hvor voltaen er plassert, ytre strofebygning og rimstruktur, alt det vi kan om sonetten – men kan likevel vise veg, spå om været, ja, alt det hanan – emblematiske forstått – er i stand til å spå om gode og onde gjerninger. Nordbrandt har et like avslappet forhold til sonettinsk formstrengheit som Hauge i «Ein skrøpeleg sonett», og som Hauge har rimskeptikeren Nordbrandt – enderimsskeptiker, må vi presisere – en del sonetter spredt rundt i det store og lange forfatterskapet. En av sonettene i *Ormene ved himlens port* heter «Væmmelse ved rim» hvor enderimet er gjennomført på sedvanlig vis i kvartettene, går i oppløsning etter voltaen og reddes inn igjen i med en rimende kuplett til slutt:

Væmmelse ved rim

Obskøniteten ved det som ligner:
Et rim, der minder om at noget var
lige ved at være, og velsigner
denne næstenhed. Som stod der et kar

boblende, fuldt av innvolle og slim
på alteret for det som skal komme.
Er forberedt. Det jamrer som et rim.
Netop det rim. Ekko av det tomme.

Hvor jeg hader det: Fotografiet
af det som var dødt et sekund efter
de selvskabte, usynlige gæster

som suger af det. Sengen med liget.
Jeg vil ikke have det galehus her.
Mig selv, lagenet og de kolde tæer.

(Nordbrandt, 1995, 39)

«Her sætter digteren et lighedstegn ved sonetten som harmonisk struktur og metaforen som løgn om tilværelsen. Framfor å få liv og død til å gå opp i et tegn som ligner, frembringer han en 'uren' struktur hvor lidelsen får lov til å stå intakt og ikke skal elimineres æstetisk», skriver Erik Skyum-Nielsen (Skyum-Nielsen 1999, 105). Teksten er to-delt, en gjenkjennelig rytmisk struktur og en kiastisk rimsetting i kvartettene, hvorpå (ende-)rimløsheten setter inn i tersettene og med den egentlige volta først ved overgangen til den rimende, avsluttende kupletten, en rest fra den engelske sonett-tradisjonen. Om Herrnstein Smidt hadde dette diktet foran seg, ville hun trolig beskrive to gjennomløpende tematiske tråder, begge såkalte «closural allusions», som alluderer til slutten: døden – liket (og likets likhet/ulikhet) – utgjør den ene tråden, og rimet og dens parallell fotografiet utgjør den andre; heslighet er knyttet til begge tråder: «boblende innvolle (...) og slim» (som rimer på rim) og «usynlige gæster som suger» av liket. Og ved siden av disse finnes den semiotiske tråden knyttet til en form – en

sonettstruktur – som delvis går i oppløsning, og man kan spørre til dette: Speiler og «stabiliserer» den delvis oppløste ytre form diktets semantikk eller forefinnes det en spenning mellom semantikk og semiotikk? I kupletten innføres et tekstmanifest jeg som griper inn overfor dette «galehus» – og kanskje også overfor dette gale dikthuset ved å banke sonetten på plass med en rimende kuplett? Og enda mer overraskende med tanke på Patersons karakteristikk av ulike lukninger er sluttlinjen: «Mig selv, lagenet og de kolde tær!» Jeg skal unnlate å kommentere det siste verset utover det enkle faktum at det er interessant grammatisk og innholdstisk i forhold til foregående vers, det er så vel «closural allusion» som frampek mot egen død innsvøpt i likklede (og med en kroppslighet som peker tilbake til det «boblende» kar på alteret «fuldt av innvolle og slim» tidligere i diktet?) og bare kort bemerke: Det jamrende rim er atter tilbake, og strukturelt viser det tilbake til oktaven og til rimet som paradoksalt gjenlyder som «ekko af det tomme.» Mon ikke rimet – og ikke rimordet i seg selv med sin «næstenhed» – likevel lar diktspråket «communicate itself, without remaining unsaid in what is said.»⁷

Ormene ved himlens port handler om død, sorg, grenseerfaringer. Samlingens avsluttende dikt, «Akheron», er også en sonett, en nokså regelrett sonett hva gjelder metrikk og rimstruktur – så mon ikke «rim» likevel kan være noe annet enn «slim»? I gresk mytologi er Acheron elva som grenser opp til dødsriket, og en fergemann frakter de døde over til hin side. I Dantes *Inferno* er helvete på den andre siden av Akeron, og den som kanskje verken skal til himmel eller helvete, blir sittende på elvebredden. Det kan se ut til at både den greske myten og Dantes tekst er aktive intertekster i Nordbrandts dikt som leser slik:

7. Et forhold ved rimet som skaper vemmelse, er rimets programbare karakter, dets ekkovirkning (av tomhet) og også dets retrospektive, respektivt prospektive karakter. Vemmelse er knyttet til det som så å si opphever tidens gang (rimordet peker tilbake) og er samtidig peker rimordet fram i tid, mot det uavvendelige med subjektet innsveipt i likklede og med «kolde tær».

Akheron

Jeg satte mig ned på Akherons bred
og græd på grund af en død veninde.
Floden var langsom, helt grumset af slid
og dækket av flydende kviste og pinde.

Jeg havde ventet en anden, hurtig og vred
og troet, at færgen straks ville komme.
Solen stod lavt. Den sommer var omme.
En rusten bro forbandt bred med bred.

Og ingen på broen. Kun jeg gik over
og så ned i vandet, der næsten var væk
og op hvor solen forsvandt i en sæk.

Og ingen færgemand. For Akheron sover.
Og de, som dør, kommer ingen steder.
Det er en anden, der tror, han græder.

(Nordbrandt 1995, 61)

Til tross for at «Akheron» gjerne oppfattes som en nokså regelrett sonett,⁸ representerer den en nokså fri bruk av de italienske, franske og engelske grunnformene – med en engelsk kuplett til slutt. Skjønt kuplett? Rett nok halv-rimer de to avsluttende vers, men vers og syntaks faller sammen, og siste vers faller ikke, iallfall ikke umiddelbart, meningsmessig sammen med det foregående; kupletten

8. Nordbrandt, som normalt «foragter rim og og faste rytmer», «bryder ud i en regelrett sonet», skriver Thomas Bredsdorff om «Akheron». Som gjennomgangen her viser, så er den knapt nok «regelrett», iallfall ikke i streng forstand. Til gjengjeld har Bredsdorff utvilsomt rett i at sonetten er en form «der hører grenseopplevelsen til» (Bredsdorff 2019, 130), selv om jeg nok ville uttrykke meg mindre basant og presisere: Sonetten er en form som *kan* høre grenseopplevelsen til, noe som ofte særpreger sonetten i betydelige forfatterskaper, ettersom «tremmeburet» (eller den før nevnte Prokrustes-problematikken) innbyr til grensesprengning, grenseoverskridelse og formidling av grense-erfaringer. Som i Nordbrandts «Akheron».

mangler slik både formelle særtrekk og den fynd som den engelske sonettens kuplett gjerne har. Voltaen er likeledes utsatt til siste tersett der verbets tider endres fra fortid til nåtid. Dette skiftet i deiksis (Paterson) samt en rekke «closural allusions» (Herrnstein Smith) underveis i diktet så som Akheron, død, fergemann, m.v. antyder hvordan diktet beveger seg mot sitt opphør. Høstmørket senker seg over dikt-jeget, solen forsvinner, fergen kommer ikke, men dikt-jeget beveger seg ut på en forfallen, «rusten bro» over elven som så å si er uten vannføring mens elveguden Akheron sover, elven er dekket av høstlig «flydende kviste og pinde». Broen forbinder de to verdener, og dikt-jeget beveger seg over til dødsriket og ser ned i vannet «der næsten var væk», skillet som elva og vannet skaper er så å si borte. Men hvor taler jeget fra? Fra denne eller hin verden? Er det en kombinasjon av *death-in-life* og *life-in-death* vi står over for? Eller er det rent eidolopeisk tale, tale fra døden? Og hvorledes skal vi forstå det aller siste verset? Hvem er den «anden, der tror, han græder»? Den samme «anden» som forventes i andre kvartett? Er det en Nordbrandts variant av det rimbaudske «je-est-un-autre»? I så fall er det en mer radikal form for «bortnærvær» enn bare at den døde venninne,⁹ som Thomas Bredsdorff sier, er «så fraværende som nogen kan blive, død, er nærværende hele vejen – dog uden noen illusion om at digterens sprog vækker hende til live» (Bredsdorff 1996, 170 – 171). For det er rett nok: Her er ingen Orfeus eller Villemann som kan synge eller spille sin Eurydike eller Magnhild tilbake til livet, her finnes ikke en gang en Kharon som kan frakte de døde over. Død og dødsmytologi kan tematiseres i dikt, men døden lar seg vanskelig re-presentere i skrift. Men den døde kan tale i dikt og dødebøker, og hans eidolopeiske tale gis form, også sonettens «gullglitrande» ham.¹⁰ «Væmmelse»

9. Den nordbrandtske neologismen «bortnærværelse» har så å si fulgt forfatterskapet siden 1969 da *Syvsøverne* utkom. Et dikt i denne samlingen heter «Sørgmodigt digt i anledning af hendes bortnærværelse», og begrepet beskriver en paradoksal opplevelse av fravær i nærværet.

10. Ordet «gullglitrande» alluderer til Atle Kittangs artikkel «Olav H. Hauge og sonetten» (Kittang 2012, 131–147) og Ole Karlsens analyse av Olav H. Hauges «Gullhanen» (2000, 189–202) der gullfuglens – sonettens – ytre struktur er merket av rifter og brudd som konsekvens av de indre spenninger og de grenseoverskridende bevegelser som diktet tematiserer.

ved rim kan man knapt merke i «Akheron» (skjønt halvrimet (bred/slid i første kvartett kan påminne oss om problematikken). Men mon ikke erfaringen som beskrives i dette diktet setter sine spor og sine rifter og ryster ikke bare sonettens indre struktur (som før beskrevet), men også selve tekstoverflaten, med cesurer (f.eks. i andre kvartett, vers tre eller andre tersett, første vers) eller brudd med den jambisk-anapestiske grunnstrukturen (f.eks i første kvartett, andre vers). Mon ikke vi har med et diktspråk som i bokstavelig forstand er i et «dying fall» eller «endlessly falling»? Og slutter egentlig diktet – selv om det formelt har sin «closure» som det hele tiden beveger seg mot? Eller forblir det fallende i en sveven mellom sine semantiske og semiotiske språkdrag?

La oss før vi endelig konkluderer, se på ytterligere to sonetter fra *Ormene ved himlens port*. I de to sonettene vi har sett på fra denne samlingen så langt, «Væmmelse ved rim» og «Akheron», anskues sonetten åpenbart som en strofisk form (med white space mellom kvartetter og tersetter), mens den i «Hjemvendt» er en diktform, slik vi ofte finner den i engelsk-språklig lyrikk. Om kvartettene flyter over i hverandre, så er voltaen «på plass» mellom oktav og sestett, et skille som også markeres ved at oktaven er ekstremt enjambert, mens syntaks og vers faller sammen i sekstetten. Sonettens nå er rammet inn av to verbløse ellipser som i en form for «orbicular sonnet»¹¹ og som samtidig også fordobler diktets bathos-bevegelse fra «[m]elankolien efter sol» til «[k]oldt flek på fadet»; fra det høylyriske til det lavt-trivielle og hverdagslige:

Hjemvendt

Melankolien efter sol: Den sære
 stilhed i et hus, hvis indvånere
 vi undrer os over at være

11. Wordsworth utviklet sin «orbicular» avrundede – sonettform med Miltons sonetter som utgangspunkt, og hans beskrivelse av sonetten som «an orbicular body, – a sphere or a dew drop» er velkjent for alle sonett-lesere. Et tilsvarende ord til «orbicular» (f.eks. «orbikulær») finnes ikke i norsk, men engelske ordbøker oppgir både «spherical» og «circular» som oppslagsord. Se ellers Karlsen 2000, 176–197.

hjemvendt sent en søndag: vi lånere
af rum, af disse støvede spejle
som skumringen nu får til at gløde
ved blot, at vi var ude at sejle
mens maden kogte, og nogen døde.
Suppegryden bobler på komfuret.
Fedtet porcelæn skinner på hylden.
Jeg ser ud ad vinduet på skuret
hvor skovlen står med jord på bladet
og slår blikket ned: Koldt flæsk på fadet.

(Nordbrandt 1995, 25)

Tekstens «closural allusions» starter allerede i første vers med «efter sol», og forfleres gjennom diktet: «sent», «skumringen», «død». Ja, allerede i tittelen «Hjemvendt» (som gjentaes i selve diktet) aner vi en antydning om opphør, iallfall om vi vektlegger ordets billedlige karakter. To tematiske tråder gjennomløper diktet og binder seg til hverandre: dødsstemning og død på den ene siden og trivialiteter på den andre. Den avsluttende bathos der jeget skuer ut på skuret, ser den døds- og begravelseskonnoterende «skovlen med jord på bladet» og (derfor?) «slår blikket ned», blir grotesk: «Koldt flæsk på fadet» er hva han ser! Noe «mystical marriage» mellom form og mening kan man knapt snakke om i denne sammenhengen, iallfall ikke ved første øyekast. Snarere er forholdet paradoksalt, hvilket også understrekes om man ser nærmere på diktets metapoetiske aspekter.

Det er knapt noen tilfeldighet at «Hjemvendt» som sonett er uten hovedværelser og sidefløyer (kvartetter og tersetter), men består av én *stanza*, ett rom; i en arkitektonisk preget sonett-konsepsjon er nettopp huset, rommet, en bærende sonett-metafor. «Nuns fret not at their convent's narrow room» heter det så berømt i Wordsworths metasonett, og dikt-jeget hos Nordbrandt bekymrer seg heller ikke nevneverdig. I utgangspunktet undres «vi» i diktet over å bebo et slikt (dikt-)hus, et forsømt og skittent hus som likevel er preget av skjønnhet; «aftenen er gylden» og de støvete speilene gløder i skumringen. Eller mer presist: gløden frembringes av skumringen og av «at vi var ude at sejle». Utenfor rommet finnes livsglede og frihet, kan

man tenke; samtidig inne i rommet: trivialitetens ritualer (søndagsmiddagen forberedes) og den store livshendelse («nogen døde»). Men når verbtidene skifter fra fortid til nåtid i sestetten, er det kun forfall og død dikt-jeget ser også utenfor huset: et skur, og spaden med «jord på bladet» som man før nevnt knytter tilbake til at «nogen døde» og til den avsluttende bathos: «Koldt flæsk på fadet!»

Diktet er mørkt og trøstesløst, men kanskje representerer det nedslåtte blikket mot middagstallerkenen i siste vers en form for realitetsorientering? Mon diktets jeg likevel kan finne «*brief solace*» i sonettens form slik som Wordsworths dikt-jeg gjør? Iallfall hviler det en skjønnhet over de mørknende og lysende bilder som risses opp i det nedstøvede, forlorne, forfalne og dødsbefengte huset, en forlora skjønnhet som kanskje også gjenspeiles i diktets ytre form? Og kan vi i så fall likevel snakke om et «mystical marriage» mellom form og mening i dette diktet? Som velvillig leser kunne man være tilbøyelig til å svare ja på dette, men samtidig skurrer det. En skurren som kanskje har med det å gjøre at dikt-jeget ikke helt er hjemmehørende i huset til tross for sin «hjemvendt»-het; han «undrer» seg over å være «hjemvendt», han er «indvåner» som speiles i rimordet «låner». Denne u-hjemlige følelsen i diktet kan knyttes til dette, og den urovekkende følelsen som diktet skaper, lar seg ikke uten videre hamre på plass med en bestemt rimstilling og metrisk struktur eller med en avsluttende kuplett. Som jo heller ikke er noen kuplett i egentlig forstand: Den rimer (og «bladet» og «fadet» har endog visuelle likheter), men er syntaktisk en forlengelse av hele perioden som utgjør den siste tersett.

Mens de sonettene vi har behandlet til nå har vært rimede sonetter med store deler – i varierende grad riktignok – av sonettens klassiske inventar intakt, er «Forhæng», også fra *Ormene ved himlens port*, rimløst og uten fasttømret fotmetrikk, skjønt vi kan ane restene av om ikke en jambisk så iallfall en anapestisk grunnstruktur. «Nærast er du når du er borte. / Noko blir borte når du er nær. / Dette kallar eg kjærleik – / Eg veit ikkje kva det er», synger Tor Jonsson i «Når du er borte» (fra *Ei dagbok for mitt hjarte*, 1951, Jonsson 1975, 186). Mens Jonssons «bortnærværelse» dreier seg om kjærlighetens ubegripelige vesen, dreier Nordbrandts «bortnærværelse» i «Forhæng» seg om den elskede dødes fravær i «Verden» (med stor V) og hennes nærmest

fysisk påtakelige nærvær i drømmen (som jo også er av denne verden). Mellom diktets to verdener, drømmelivets lysende og den mørke «Verden», finnes et forheng, og nærmer man seg dette i retning «Verden» fra drømmens lyse «sted» formørkes og forblindes man, mens man opplyses og (kanskje?) forblindes (eller blendes?) om man går for nært fra den annen kant; forhenget forbinder lys og mørke, opplysning og formørkelse. Ja, man kunne kanskje endog si at i eller ved forhenget oppløses den dikotomien mellom lys og mørke som egentlig ikke lar seg oppløse, det er «stedet» der sorg ikke kan skilles fra smerte, en overgang som verken kan gripes eller erindres:

Forhæng

Mellem Verden og drømmen skimtede jeg
et tyndt forhæng, der blev mørkere
jo tættere man kom på Verden
men lysere, jo nærmere drømmen syntes.

Lyset var lige så fuldt af fysisk smerte
som mørket af ubestemmelig sorg
og om overgangen fra det ene til det andet
erindrede man intet.

Vågen har jeg ingen forestilling om dig
og husker ikke længere dit ansigt.
I mine drømme er du så levende
at jeg kan røre ved dig.

Om end det ikke et øjeblik tillades mig
at glemme, at du er død.

(Nordbrandt 1995, 17)

I denne sonetten er det utvilsomt en «strong closure» på ferde, med en urimet rest av den engelske sonettens avsluttende kuplett. I Patersons katalogisering kunne vi snakke om en form for lukning vi har nevnt før, nemlig den med en «sealing remark» av «'the clincher'»-typen – one which the reader might not see coming, though

in retrospect it often seems logically inevitable» (Paterson 2018, 431). Fram til «kupletten» har diktet så å si pendlet mellom lys og mørke, nærvær og fravær, drøm og våken tilstand, og det er som om poeten *må* skjære gjennom og la drøm vike for virkelighet (eller er poeten også bundet av at sonetten med sine 14 vers er, som det heter i Wordsworths før nevnte metasonett, kun «en scanty plot of ground» så han *må* avslutte?).

Skjønt er det så sikkert at «kupletten» «clinches the argument», dvs. fastslår en gang for alle hva meningen skal være? Retorisk er «kupletten» for det første preget nettopp av «bortnærværelse», av en apostrofisk struktur: den døde gjøres nærværende i og ved den poetiske tiltale («at *du* er død»). For det annet bringes et annet aspekt ved diktets retoriske struktur, nemlig gjentakelsen, oss tilbake i diktet. Umuligheten av glemsel påminner om at glemsel – og ikke-erindring – faktisk danner en tematisk tråd gjennom diktet (vers 7 – 8, vers 10) og at den er knyttet til forhenget mellom de to verdener i oktaven, mer presist til det lysende mørket som kjennetegner denne terskel-erfaringen, blendende lys fra den ene kant, stummende mørke der intet kan sees fra den annen. Her «åpner» diktet og dets tittelgivende motiv forhenget for en rekke fortolkningsmuligheter av eksistensiell og metapoetisk art (poetisk mystikk beslektet med «negativ mystikk»¹² *aletheia* og problematikk omkring til- og avskjuling? en form for orfisme i nordbrandtsk tapning, m.v.) som ikke skal utredes nærmere her, men følgende kan trolig fastslås: Forholdet mellom diktets retorisitet og semantikk, dvs. mellom form og mening, holder diktet i en sveven, gir det en singularitet som så å si krever gjenlesning, til tross for dets sterke lukning.

12. Referansen er til Jon Fosses bruk av begrepet som beskriver en form for mystikk som oppstår i og av litterær skrift. Mot slutten av essayet «Negativ mystikk» oppsummerer Fosse dette slik: «(...) det er jo sjølv sagt slik at den mystikk eg snakkar om ikkje kan snakkast om, den kan berre skrivast fram, den kan ikkje refererast til, som eit om, den eksisterer nemlig ikkje slik, den eksisterer berre i den skrift som lar mystikken oppstå» (Fosse 2001, 162).

Konklusivt og prospektivt

Som vi har vist med Barbara Herrnstein Smiths *Poetic Closure. A Study of How Poems End* og avsnittet »Closure« i Don Patersons *The Poem. Lyric, Sign, Metre* kan det knapt herske tvil om at lyriske tekster lukkes selv om lukningen skulle være aldri så «open-ended». Studier som Herrnstein Smith og Patersons dokumenterer på en overbevisende måte hvordan komposisjon og språklige strukturer leder fram til en lukning på ulike vis. Men tilsier dette nødvendigvis at diktet har en slutt, at det når sitt endemål i lukningen? Jo, der finnes naturligvis tekster vi kaller dikt som når sitt endemål i og med lukningen; man kunne tenke seg at sakpoesi, didaktisk lyrikk, episke dikt, m.v. kunne tilhøre en slik kategori. Men så finnes det også en god del tekster innenfor lyrikken som overskrider lukningen. Muligens kan dette være et særtrekk for *det lyriske diktet* eller kanskje heller en kvalitet ved denne lyrikksjangeren?

Til tross for sterke «sluttsignaler» og markante lukninger holdes meningen, som vi har sett, svevende i Nordbrandts dikt, og som lesningene her har vist, er det knyttet til at semantikk og semiotikk, mening og form ikke er helt sammenfallende. For å anskueliggjøre hvordan det er å møte Nordbrandts dikt kan man gripe til to andre poetiske tekster. I «Xoanon» (fra *Sagan om Fatumeh*, 1966) av Gunnar Ekelöf (som Nordbrandt har vært opptatt av) beskrives en ikon, en religiøs kunstform som er preget av re-presentasjon og presentasjon, fravær og nærvær av det guddommelige samtidig – for den troende. Dikter-jeget fjerner langsomt alt det ytre på ikonen – avbildningen av jomfruskikkelsen, gullmalingen og til sist grunnmalingen – og står igjen med en oliventreplanke, en treskulptur:

En gammal plankbit av oliv, som sågats ur
ett stormfällt träd, en gång för längesen
vid någon kust mot norr. Där finns i träet
nästan igenväxt, ögat av en kvist
som bröts i trädets ungdom någon gång –
Du ser på mig. Hodigítria, Philousa.
(Ekelöf III, 1991, 71 – 72)

Skulpturen representeres i skrift med sitt kvistøye, den tiltales av dikter-jeget som «du», den presenterer seg ved sitt blikk/kvistøye: «Du ser på mig!» Det sette blir det seende, subjekt og agens for nedstrippingen av ikonen blir selv objekt for det andres blikk. Tilsvarende dikteriske omkastninger, omsnuinger og vendinger som ikke helt lar seg gripe og fastlegge, kan sies å være et kjennetegn ved Nordbrandts lyrikk; diktene forblir en form for vedvarende hendelser. Den andre teksten jeg tenker på, er gåtefull, full av forundringskraft og klang, og lyder kort og godt slik på urnordisk: *raunijaR*. Tegnene er risset inn på en 1800 år gammel spydspiss funnet på Toten, vårt eldste ord i skrift. På moderne norsk ville ordet – teksten – være *røynaren*. «Å røyne er å prøve seg, gjennomleve, bli utsatt for, erfare. Og røynaren er den som gjør alt dette, kanskje het spydet Røynaren, eller kanskje er det spydet som så å si omtaler seg selv som dette» (Karlsen 2011, 9). Et spyd i svev befinner seg alltid på ett sted for i neste nå å være på et nytt. Slik kan Nordbrandts dikt oppleves – alltid i et vedvarende svev.¹³

Ormene ved himlens port er en fenomenal samling med dikt om kjærlighetstap, tomhet, sorg, død – og diktning. Den kan imidlertid også leses som en *lyrisk sekvens*,¹⁴ og hver av bokens tre deler avsluttes med en sonett i denne rekkefølgen: «Hjemvendt», «Væmmelse ved rim» og «Akheron». Om samme rekkefølge hadde vært fulgt i denne artikkelen, og om de tre sonettene hadde vært diskutert i lys av sine nærmeste språklige omgivelser, ville de poetiske lekkasjer mellom sonettene og mellom sonettene og de øvrige dikt i de ulike deler vært tydeliggjort i større grad. Man kunne si at «Hjemvendt» og «Væmmelse ved rim» på en og samme tid avslutter en bolk og viser vei videre; de «enjamberer» over i neste bolk. «Akheron» er siste dikt i boka, og siste dikt kan ikke «enjambere». Imidlertid er alt dette emne for nok en studie der *Ormene ved himlens*

13. Ingrid Nielsen er inne på en beslektet lesning i «'raunijaR'. Om lesing, røynslse og tyding av dikt» (se Nielsen 2020: 15 – 24).

14. Den lyriske sekvensen er den mest frekvente blant det moderne langdiktets hovedformer. Se f.eks. Karlsen 2014, 98 – 115.

port leses som en helhetlig komposisjon i tre deler som alle avsluttes(?) – lukkes (?) – med en sonett.

Anvendt litteratur

- Agamben, Giorgio 1996. *The End of the Poem. Studies in Poetics*. Stanford: Stanford University Press.
- Attridge, Derek 2020. *The Experience of Poetry: From Homer's Listeners to Shakespeare's Readers*. Oxford: Oxford University Press.
- Borum, Poul 1968. «Æstetiske meditationer over fire digtsamlinger af Paal Brekke». I *Profil*, 2, 24–30.
- Bredsdorff, Thomas 1996. *Med andre ord. Om Henrik Nordbrandts poetiske sprog*. København: Gyldendal.
- Bredsdorff, Thomas 2019. *Litteraturen giver form til en følelse*. (Redigert av Marianne Stidsen). København: Lindhardt og Ringhof.
- Ekelöf, Gunnar 1991. *Skrifter 3. Dikter 1965–1968*, redigert av Reidar Ekner. Stockholm: Bonniers.
- Fosse, J. 2001. «Negativ mystikk». I P.T. Andersen (red.): *Mysteriets time*. Gyldendal, Oslo, 151–162.
- Hauge, Olav H. 1985. *Dikt i samling. Ny og auka utgåve*. Oslo: Det norske Samlaget.
- Herrnstein Smith, Barbara 1968. *Poetic Closure. A Study of How Poems End*. Chicago: Chicago University Press.
- Hejinian, Lyn 2000. *The Language of Inquiry*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Jonsson, Tor 1975. *Dikt i samling*. Oslo: Noregs Boklag.
- Karlsen, Ole 2000. *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese*. Oslo: Unipub forlag.
- Karlsen, Ole 2011. «'Diktet lest, diktet hørt'. Innledende lyrikkhistorisk skisse». I *100 beste norske dikt. En antologi*. Oslo: Den norske Bokklubben, 9–24.
- Karlsen, Ole 2014. «'Bare lerkene kan lese morgenen / den blå bokstaven / i en altfor stor resept.' Norsk lyrikk 2000–2012 i et

SLUTTER DIKTET?

- formperspektiv». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Hamar: Oplandske Bokforlag, 98–115.
- Karlsen, Ole 2020. «Sonettdikting, språk og stil – med Olav H. Hauge som dømme». I Stein A. Hevrøy, Ingrid Nielsen og Ole Karlsen (red.): *Å verte vår att. Åtte tekstar om lyrikk*. Oslo: Novus, 107–132.
- Kittang, Atle 2012. *Poesiens hemmelege liv*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Mönch, Walter 1955. *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg: F. K. Kerle Verlag.
- Muldoon, Paul 2009. *The End of the Poem*. Oxford Lectures in Poetry. London: Faber & Faber.
- Nielsen, Ingrid 2020. «raunijaR». Om lesing, røynsle og tyding av dikt». I Stein A. Hevrøy, Ingrid Nielsen og Ole Karlsen (red.): *Å verte vår att. Åtte tekstar om lyrikk*. Oslo: Novus, 15–24.
- Nordbrandt, Henrik 1969. *Syvsoverne*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik 1979. *Rosen fra Lesbos. Et udvalg*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik 1995. *Ormene ved himlens port*. København: Gyldendal.
- Nordbrandt, Henrik 2004. *Pjaltefisk*. København: Gyldendal.
- Paterson, Don 2018. *The Poem. Lyric, Sign, Metre*. London: Faber & Faber.
- Richards, I.A 1963. «How does a Poem Know When It Is Finished?» I Daniel Lerner (red.): *Parts and Wholes*. London: Macmillan, 163–174.
- Ringgaard, Dan 2005. *Nordbrandt*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Skyum-Nielsen, Erik 2000. «Over drømmenes bro frem til digtet. Nordisk Råds Litteraturpris år 2000 til Henrik Nordbrandt». I *Norsk litterær årbok*, Oslo: Det norske Samlaget, 9–20.