

Lone Malmborg og Michael Ringbo

# Dybdespring

Erkendelsens form hos Henrik Nordbrandt<sup>1</sup>

Hav altid Ithaka i dine tanker.  
At ankomme dertil er dit egentlige mål.  
Men forhast slet ikke rejsen.  
Lad den hellere vare i årevis  
så du er gammel når du ankrer op ved øen  
rig på alt hvad du har tilegnet dig undervejs  
uden at forvente at Ithaka skal give dig rigdomme.

Ithaka har givet dig den smukke rejse.  
Uden hende ville du slet ikke have taget afsted.  
Men hun har ikke mere at give dig.

Og hvis du finder hende fattig, Ithaka har ikke bedraget dig.  
Så vis som du er blevet, så fuld af erfaring,  
vil du allerede have forstået betydningen af et Ithaka.

Sådan begynder den. Henrik Nordbrandts tretten år gamle digtsamling *Opbrud og ankomster*. Brudstykket fra Konstantinos P. Kavafis' digt *Ithaka* er et umådeligt præcist billede på Nordbrandts idé om livet: Rejsen som en tilværelsesmetafor. I *Opbrud og ankomster* føres denne metafor helt igennem i en sådan grad, at også formen bliver et udtryk for den.

Rejsen som autentisk livsvilkår, tilværelsesmetafor og poetisk idé har fulgt Henrik Nordbrandt gennem hele hans digtning, men aldrig så skarpt og brændende fremstillet som i denne digtsamling. Den kaster lys over mange af hans tidligere, men især senere digte. *Du skar en rose af hedder* et af digtene i hans nyeste digtsamling *Under mausoløet*. Her tages rejsen atter op.

Og således går det til, at jeg nu bor  
alene, i et rosa værelse, i et blått landskab  
og længes lige meget  
efter det, der findes bag de disede bjerge  
og det, der skjuler sig for sig selv  
inden i mig  
mellem ordene i dit brev.  
At blive er at vide.  
At rejse er at lide.  
Det første vil jeg ikke.  
Det andet magter jeg ikke længere.

For digtets jeg er rejsen tydeligvis en autencitet. Men rejsen bliver også her et billede på erkendelsen. Blot er rejsen langt mere smertefuld nu. Måske fordi den viden jeg'et har (ved at blive) er en viden om, at rejsen er en illusion; eller at dens formål er det. Samtidig er forbliven stilstand. En viden og erkendelse som ikke vokser. Som tilværelsesmetafor er rejsen stadig den samme her som tidligere, men for det digtende jeg har rejsen fået en anden værdi. I forhold til *Opbrud og ankomster's* besyngelse af rejsen er der her indtrådt en slags resignation eller snarere rådvildhed over for paradokset forblive – rejse, i hvert fald i relation til den autentiske rejse, den evige søgen og rastløshed.

Rejsemotivet er en næsten arketypisk figur i litteraturen, hvor ankomster og opbrud ses som grundlæggende livsvilkår for mennesket. Nordbrandt henter da også stof til sine egne billeder fra bl.a. antikken – Homers *Odysseen* – som det fremgik af mottodigtet af Kafavis, og som det også ses i versene: »I nat i mine drømme, vil jeg være græsk igen / og skilt fra dig som aldrig før, Helena.«

På et plan er rejsen et symbol på livet, den fysiske rejse gennem tid, hvor Ithaka er bestemmelsesstedet (døden). Vi lever alle med bevidstheden om døden, men vi lever ikke for at dø. Tværtimod, bevidstheden om døden tvinger os til at leve.« Jeg tilbyder min ligegyldige død, fordi den tvinger mig til at leve«, skriver Henrik Nordbrandt i digtet *Landgang*. Samtidig er rejsen et billede på erkendelsen og særligt selverkendelsen. En rejse ind i en selv, hvor målet er mødet med sønnen, menneskesønnen, som i den homerske *Odysseen*. Dvs. en søgen efter den højeste grad af erkendelse om en selv.

Det autentiske livsvilkår er altså en rejse med en ustandselig række af opbrud og ankomster indtil den endelige landgang. Det giver livet en evig uro, tragik og bevægelse, som først bringes til ophør i det øjeblik, jeg'et opnår fuldstændig selverkendelse (dør). Dette giver også en bestemmelse af den værdi henholdsvis opbrud og ankomster

er tillagt i den Nordbrandt'ske betydning. En værdi, som er tillagt ud fra et traditionelt (i ordets egentligste forstand) synspunkt.

Opbrud er en stadig søgen efter nye eventyr, ny erkendelse og erfaring, betinget af menneskets rastløshed, uro og higen efter »sandheden« og lykken.

Ankomst er stilstand og hvile. Åndelig eller fysisk død. Hos Nordbrandt lever altid illusionen om at genfinde nye muligheder på det sted, hvortil han ankommer. Denne illusion – dette selvbedrag – er samtidig drivkraften i hans evige søgen. Fordi hensigten med de mange opbrud og ankomster viser sig at være en illusion.

Som erkendelsesform kan rejsen som metafor føres videre. Hvor den som autentisk livsvilkår indebar muligheden for eller måske snarere illusionen om at nå til landkortets hvide pletter og om en mulig lykketilstand dér, handler rejsen som metafor for erkendelsen og selverkendelsen om at nå til sindets hvide pletter. At nå til de områder af det ubevidste, som kan give os en større bevidst forståelse og selverkendelse.

Det der sker, når et digt foretager denne bevægelse, kalder den amerikanske digter Robert Bly for *spring*.<sup>2</sup> (»leaping poetry«). Springet betegner en cirkelbevægelse i digtet, hvor der fra en bevidst tilstand springes til en ubevidst, og derefter tilbage til en ny bevidst tilstand. Den overordnede poetiske idé hos Henrik Nordbrandt er simpelthen dette spring. Ideen rummer, som vi vil vise, en poetisk form, men også et indhold. I sin form er springet erkendelse: en rejse til de hvide pletter på sindets landkort. Dybdespring.

En særlig form for spring er kendetegnet ved, at den ubevidste tilstand er gennemstrømmet af dødsfølelsen. I livet må vi ustandselig relatere vores nu til livets absolut: vores død. »Jeg tilbyder min ligegyldige død, fordi den tvinger mig til at leve«, skrev Nordbrandt. På samme måde udtrykkes enhver følelse bedst ved at relateres til den stærkeste følelse; følelsen af dødens nærvær. Og det er vel netop det, god poesi gør. Poesien kan ikke beskrive følelsen, men kan fremkalde den ved at relatere den til noget andet. Sådan virker jo også enhver metafor: Vi reagerer på sammenstillingen af to mere eller mindre fjerntliggende realiteter.

Indledningsvis vil vi analysere det store digt »Simi«, da dette digt giver os mulighed for en mere samlet fremstilling af de vigtigste tematiske linier i *Opbrud og ankomster*. Analysen af »Simi« giver m.a.o. en idé om det digteriske projekt, hvori springet fremstår som den overhovedet mest adækvate udtryksmåde. I analysen af »Simi« undviger vi betegnelsen spring for senere i andre analyser at vise, hvorledes dette begreb er velegnet til netop at karakterisere den særlige

ge nordbrandtske poesi. Den poesi Erik Skyum-Nielsen taler om, når han siger at: »udtryk og indhold er i den grad smeltet sammen, at digtet hos ham fungerer som et sansorgan, hvori oplevelsen er identisk med sin sproglige formulering.«<sup>3</sup> Rejsen til det ukendte eller ubevidste og relateringen til døden er ikke blot temaer, som fremskrives på det sproglige plan. Det ligger også i selve udtrykket. Som et sublimt eksempel på denne identitet mellem udtryk og indhold vil vi se på, hvordan syntaksen hos Nordbrandt ikke kun understøtter, men også *er* en del af indholdet. – En syntaks med dybdespring.

## *Simi*

- Jeg har svært ved at forestille mig et begreb som lykke  
men hvis jeg skulle forestille mig det  
kunne jeg udmærket se mig selv i rollen som svampefisker  
bådebygger, lods eller bare drukkenboldt
- 5 i havnen på Simi. Hvis du engang skulle gå fra borde der  
vil du utvivlsomt forstå hvad jeg mener:  
Bemærk først og fremmest de stejle klipper som omgiver havnen  
og betinger byens opbygning og arkitektur  
hvordan de tvinger gaderne til at forvandle sig til stier
- 10 eller trapper, og hvordan de fylder husene  
med forskudte rum, hemmelige passager og utilgængelige balkoner  
hvor kattene soler sig. Hærget af vejret  
med dens sparsomme vegetation af timian og tidsler  
og med dens skingre insektlyde dagen igennem
- 15 synes den porøse sten så at sige afskåret af det blanke vandspejl fra sine undersøiske  
rødder: Systemet  
af gange, som vandet sydende prøver på at finde sig selv i  
udhulende klippen, de store gallerier  
hvis lys betinger fiskenes reflekser og algerne intelligens
- 20 såvel som de sunkne skibe er normatl usynlige  
skjult under vandoverfladen med dens nøjagtige gengivelser af byen  
fra bådene på vandet til møllerne på bjærget.  
Kun på visse tider af døgnet og i visse belysninger, som nu  
er det muligt at se de to landskaber
- 25 på samme tid, det undersøiske gennem spejl billedet af det oversøiske og det er dette billede  
som giver  
det bedste billede af Simi, som jeg ser det. Så hvorfor  
skulle jeg ikke gøre mig selv til en del  
af dette billede, halvfuld og med min halvfulde vinflaske
- 30 på anløbsbroen. For hvilket billede  
kunne være mere attråværdigt at se sig selv gengivet på end dette.  
Hvilken baggrund kunne egne sig bedre  
som baggrund for en rask kærlighedsaffære eller et melodrama.

- Husenes indbyrdes, forskudte placering
- 35 de skulte haver som blander havluften med duften af basilicum  
og tørrede blæksprutter, for slet ikke at nævne  
de pludselige udsyn mod blå bjerge, hvor der mangler en dør  
eller hvor en trappe er styrtet sammen  
har næsten gjort det for let for de elskende. Hvor svært
- 40 at forestille sig selv den største elskov  
ende dramatisk her. Dante ville have opgivet Beatrice  
til fordel for en rig, forholdsvis pæn enke  
hvis han havde været fra Simi. Og hvad Napoleon angår  
føler jeg mig sikker på at han på Simi
- 45 næppe ville have drevet det til mere end gemen sørover  
eller bolværksmatros. Jeg kan heller ikke  
se hvordan et klassesamfund som det europæiske skulle kunne opstå her  
hvor enhvers forhold til sin nabo er forskudt  
og uberegneligt, betinget af klippens hårdhed og af jordskælv.
- 50 Og jeg tror faktisk Marx ville have grinet  
af sine egne værker, hvis han havde læst dem på Simi.  
Måske er det derfor tjeneren ikke gider  
 reagere, men lader mig i stikken med min tomme flaske  
for fuld til at tænke en tanke til ende
- 55 og for ædru til at opgive den. Skulle jeg, som Perikles  
smugleren foreslog, tage part i hans båd  
og opgive det her skrivi og de her politiske spekulationer  
som jeg hverken tror eller tjener på  
eller skulle jeg simpelthen gå videre til den næste taverna?
- 60 Hvorfor ikke drikke sig ihjel her  
svævende mellem en tilværelse det er for sent at leve  
og en tilværelse der er uacceptabel  
mellem byen på klipperne og dens spejlbillede i vandet  
for at udtrykke det lidt mere direkte.
- 65 Se nu, hvordan citrontrærnes skygger over havnens vand  
breder sig over vandspejlet som en syre  
der får det undersøiske landskab til at træde tydeligere frem  
mat skinnende og sløret i omridsene  
klippeformationer, der suger lyset til sig dybt nede i mørket
- 70 som nøgne lemmer på et renaissancemaleri  
kæmpemæssige ankre, begravet i stendynger og forvredne jernarmeringer  
og kæder som synes at antyde existensen  
af foruroligende store, sporløst forsvundne, navnløse skibe.  
Måske er det sådanne scener vi oplever
- 75 i de drømme som altid piner os ved altid at undvige os  
når vi forsøger på at huske dem  
genoplevelser af syner set før fødslen og forudannelser  
om oplevelser efter døden. Og måske  
er det fordi landskabet her sætter os i stand til at opleve
- 80 os selv både som ufødte og som døde  
det fascinerer os. For vi kan svømme ind i disse klippehuler  
og betragte os selv som fostre eller lig  
i disse grotter og disse hemmelige, klukkende gallerier

hvorfra den blå farve som forvandler  
85 de hvide mure om aftenen, og intensiverer gårdhavernes rosenduft  
den blå farve, vi kalder for mystisk  
stiger op gennem de dødes fingre for at beherske os.  
Vi kan dykke ned mellem disse skibe  
vi kan samle disse knogler op fra deres sprængte, rustne jernkister  
90 med en følelse som om de var vore egne  
som om vi havde mistet dem for længe siden, før vi blev født  
og vi kan betragte vore vægtløse lemmer  
nede i disse skumrende, undersøiske kløfter, fulde af undren:  
– Vil vi nogensinde atter kunne hæve os op  
95 gennem vandspejlet, gennem billedet af byen i det hvide sollys?  
Vil vi i det hele taget komme til syne igen  
i et landskab som det vi forlod, et landskab hvis distancer  
leder os længere og længere ind i os selv  
efterhånden som vi overskrider dem, og hvor vore liv bliver konkrete  
100 som de stejle klipper der betinger dem? –  
Jeg har svært ved at forestille mig et begreb som lykke  
men når jeg nu og da stiller mig selv  
et spørgsmål af den slags, er det i et landskab som dette  
jeg accepterer at svaret ikke eksisterer.  
105 Og jeg ser mig om. Og jeg er lykkelig over at vide jeg er her.

### *Simi*

*Simi* er det eneste digt i den del af *Opbrud og ankomster* der har fået titlen »Et landskab«. Allerede i dette forhold ligger der et spil mellem ubestemthed og bestemthed. Et forhold, vi mener, også afspejler sig i digtet i form af spillet abstrakt og konkret.

Som i flere af Nordbrandts digte er udsigelsesstrukturen i *Simi* temmelig kompleks. Både digtets afsender- og modtagerside er udspaltet. Der optræder i *Simi* både et eksplicit jeg og eksplicit du.

For at starte med det sidste: I digtets vers 5-6 findes de første og sidste eksplicitte henvendelser til et »du«. Implicit er dette »du« også til stede i de imperative verber »bemærk« (v. 7) og »se nu« (v. 65). Endelig findes der en »du«-henvendelse af en lidt anden art i vers 74-100, via det »vi«-liv denne del af digtet udtrykker. »Vi«'et, som optræder her, repræsenterer det kollektive ubevidste, altså noget almenmenneskeligt, arketypisk, som også implicerer et »du« (mere herom senere). De to førstnævnte »du«-henvendelser fungerer som en slags pegen på fiktionen, som er det billede, det skrivende »jeg« giver af *Simi*. Denne pegen markeres tillige af den måde, jeg'et optræder på igennem digtet.

*Det digteriske jegs placering i tid og rum*

a) I vers 1-5 kan jeg'ets placering ikke afgøres positivt, men må bestemmes negativt. Tekstafsnittet indeholder de to udtryk: »forestille mig« (to gange) og »se mig selv i rollen«. Begge udtryk peger på et fravær. Det ene på fraværet af en forklaring / bevidsthed om begrebet lykke, det andet på fraværet af jeg'ets placering som hhv. svampefisker, bådebygger, lods og drukkenboldt på Simi.

b) I vers 23 er jeg'et tidsmæssigt placeret i forhold til digtets fortalte tid: »Kun på visse tider af døgnet og i visse belysninger, som *nu*«. Jeg'et er altså tidsmæssigt nærværende ift. sit objekt.

c) I vers 27-30 stiller jeg'et sig selv et spørgsmål, der indeholder nogle interessante elementer: først og fremmest det finitte verbum »skulle«, der markerer sætningens tid. Flere ting peger på at der er tale om en nutids-fremtidsform: den førømtalte sætningens »nu«, følges af nærværende sætning op med ordene »... Så hvorfor / ...«. Der er altså med denne sætning tale om en argumenterende dialog (evt. indre) fra jeg'ets side. Går vi ud fra, at fortællepositionen i vers 27-30 er den samme som i vers 1-6, underbygger »Hvis du *engang* skulle gå fra borde der ...« også at »skulle« i vers 28 må være nutids-fremtidsform. Bestemmelsen er vigtig, da nutids-fremtidsformen gør resten af digtet til en fiktion i fiktionen. Udover disse iagttagelser omkring tekstens grammatiske tidsforhold, er der i tekstudsnittet et par indholdselementer, der også kan hjælpe til bestemmelsen af tidsforholdene. Jeg'ets billede af sig selv: »*halvfuld* og med min *halvfulde* vinflaske / på *anløbsbroen*...«, kan forfølges i ændret form senere i teksten. Nemlig i

d) Vers 52-53: »Måske er det derfor tjeneren ikke gider / reagerer, men lader mig i stikken med min *tomme* flaske / for *fuld* til at tænke en tanke til ende...« (i forbindelse med »tjeneren« snakker jeg'et senere (vers 59) om »den næste taverna«). De to billeder kan herefter opstilles med følgende elementer overfor hinanden:

<i>vers 29-30</i>	<i>vers 52-53</i>
halvfuld	fuld
halvfuld	min tomme
vinflaske	flaske
anløbsbro	taverna

De to øverste elementpar peger klart på en tidslig udvikling mellem billederne, hvorimod det nederste elementpar åbner for mere komplekse tolkninger:

I Jeg'et har flyttet sig fra anløbsbroen til tavernaen medbringende sin flaske. Evt. er der på tavernaen tale om en ny flaske.

II Jeg'et er, hvor det hele tiden har været: på en taverna på anløbsbroen. Her er det participant i tidsmæssigt forløb, der ækvivalerer med forløbet gående ud på at tømme vinflasken (-erne).

III Der er overhovedet ingen materiel sammenhæng mellem de to billeder. Andet billede er følgelig ren fiktion fra første billedes jeks bevidsthed.

Henimod tolkning III peger parallelliteten mellem hhv. Dantes, Napoleons og Marx', af jeg'ets Simi-fiktion forvrængede fremtræden og tjenerens utjenende (forvrængede) opførsel. Imod denne tolkning peger, at der på den ene side står den tre-dobbelte (firdobbelte, hvis vi inddrager »det europæiske klassesamfund«s (vers 47) forvrængede / umulige fremtræden) Simi-fiktions markører. Disse er karakteriserede ved netop at gøre brug af en datids-fremtidsform. På den anden side står derimod tjener-taverna-billedets markør, der har en nutidsform: Måske *er* det derfor...«. Videre peges der stærkere på en af de andre tolkninger, der har det tilfælles, at de har en materiel tilknytning til det første billede. Således peger jeg'ets iagttagelse af Simis gennemsigtige spejlbillede (v. 65-67) tilbage til vers 23s forankring af digtets nutid, og dermed også til den materielle eller rumlige forankring, jeg'et har her. Til slut i denne diskussion af de tidsmæssigt udviklende billeder i digtet er blot at pege på deres konnoterede indhold: Jeg'ets karakteristik (halvfuld → fuld), halvfuld flaske → tom flaske) svarer udmærket til den karakteristik en drukkenboldt må have. Der peges altså på nærværet af det, der var fiktion og fravær i digtets indledning (v. 3-4). Hvis vi fastholder, at jeg'ets sted at tale fra er det samme som i digtets indledning, i vers 27-30 og her (vers 52-53), fremstår altså en paradoksal modsætning mellem jeg'ets syn på sig selv i en rolle, og jeg'ets faktiske udfyldning af rollen. Eller man kan sige, at der sker synsvinkelskift, idet der skabes en fiktion i fiktionen eller en udspaltning af det poetiske jeg.

e) Digtets afslutning refererer til digtets indledende bemærkninger. Således går sætningen: »Jeg har svært ved at forstille mig et begreb som lykke«, igen i identisk udførelse (v. 1 og 101). Digtet er spundet op om en cirkelkomposition. Kun den sidste del, og især den sidste sætning, bryder den fortælle-mæssige omsluttethed. Som nævnt er indledningen præget af to fraværformer: et fravær af bevidsthed om begrebet lykke og fraværet af rollen på Simi. Som vi skrev var sidst-nævnte fravær et paradoks, og på mange måder tenderer digtets udgangssætning mod en vis paradoksal karakter. Sætningen »Og jeg



er lykkelig over at vide jeg er her«, er præget af en stærk nærværsfølelse. Bevægelsen fra fravær til nærvær i rumlig forstand understreges også af brugen af de pegende adverbier »her« og »der«. I digtets vers 5 understreges afstanden eller fraværet af »der« og af tidsadverbiet »engang«, som i denne sammenhæng peger på en ikke nærværende tid (fremtid). Dette sted at tale fra kan vi kalde 1. fiktion. I denne fiktion peges der altså på et fravær i både tid og rum. Fiktionen i fiktionen (2. fiktion) er præget af et nærværende jeg: nærværende i billedet, men fraværende ift. jeg'et i første fiktion (»se mig selv i rollen som...«). Tidsmæssigt er 2. fiktions jeg nærværende: »som *nu*« (v. 23) og »se *nu*« (v. 65). Rumligt er det nærværende: »dette billede« (v. 26 og v. 29) og »her« (v. 41). Fraværet i 1. fiktion, hvortil også vers 101-105 hører, er imidlertid her vendt til et nærvær i både rum og tid. Jeg'et er rumligt nærværende: »er *her*« (v. 105) og »i et landskab som dette« (v. 103), og tidsligt nærværende: »jeg *er*« (to gange i v. 105). Som modsætninger kan dette opstilles således – og hermed bevæger vi os samtidig over i digtets tematik og symbolplaner.

»Og jeg er lykkelig  
over at vide jeg er her«

Jeg'et har svært ved  
at forestille sig be-  
grebet lykke.  
Der kan ikke opstil-  
les klare retningsli-  
nier for, hvor jeg'et  
taler fra, samt for  
hvorledes det evt.  
flytter sig.

Modsætningerne kan forfølges på andre planer i digtet, nemlig som:

- a) Spillet mellem konkret og abstrakt.
- b) Spillet mellem virkelighed og drøm.
- c) Spillet mellem nærvær og fravær.

For at kunne gøre dette, er vi dog nødt til at bevæge os ad trange omveje.

*Simi og historien*

Først vil vi undersøge, hvorledes jeg'et fremstiller Simi. Hovedvægten i denne fremstilling ligger i versene 5-27 og 34-53. Hvis vi først koncentrerer os om vers 5-27, kan det bemærkes, at der findes tre omdrejningspunkter for beskrivelsen: klipperne, vandet og vandspejlet. Jeg'et vælger altså at beskrive rummet med dets grænser, hvilket bliver klart derved, at rummets udfyldning ses som betinget af dets grænser. Netop betinget – det er de naturlige konkrete grænser, der bærer kulturen. Man kan se på de verber, der bliver brugt om hhv. klipperne og vandet: »omgiver« (v. 7), »tvinger... at forvandle sig« (v. 8), »betinget« (v. 8 og v. 19), »fylder« (v. 10), »afskåret« (v. 15), »at finde sig selv« (v. 17) og »udhulende« (v. 18). Verberne peger mod et handlende subjekt, og især »at finde sig selv« peger mod en vis form for bevidsthed. De »døde« ting, klipper og vand, får herved en organisk karakter, der i øvrigt også kan iagttages gennem brugen af billedet »sine undersøiske rødder« (v. 16). Imellem klipperne og vandet findes vandspejlet, der udover at danne grænse har en speciel evne til at kunne fremstille begge verdener: klippernes / byens og vandets / fortidens, på én gang. Henrik Nordbrandt skriver i *Breve fra en ottoman*:

»Symi ligger på de stejle bjergsider omkring den Uformede bugt, der udgør havnen. Bugtens vand er meget dybt og meget klart. Virkningen af byen, der spejler sig i vandet, skaber et fantastisk rum, et rum, hvis virkning forstærkes af vandets gennemsigtighed, som hele tiden tillader dele af det undersøiske landskab at komme til syne. Her er miljøet ikke bare en fortsættelse af landskabet, men også af havbunden, der har dannet basis for dets opståen.«<sup>4</sup>

Jeg'et i *Simi* kalder dette dobbeltbillede »det bedste billede af Simi«, og gør sig som nævnt til en del af det. I billedet af Simi er tiden / historien en nødvendig del.

At naturen bærer kulturen på Simi, opdager vi videre ved at undersøge menneskenes forhold på øen. I digtet pointeres begrebet »*forskudthed*« flere steder: klipperne »fylder husene med forskudte rum« (v. 10-11), husene er »indbyrdes, forskudte« (v. 34), og endelig viser det sig, at på Simi er »... enhvers forhold til sin nabo forskudt / og uberegneligt, betinget af klippens hårdhed og af jordskælv.« (v. 48-49). Ordet »betinget« går her igen og understreger, hvorledes menneskene undergiver sig de naturlige vilkår og agerer på baggrund af dette. På samme måde viser digtets indlednings omtale af svampefiskeri, bådebygning og lodseri, hvorledes mennesket indretter sit levebrød på naturens præmisser. Det er således tydeligt, at der på Simi

lever en kultur, der er et organisk produkt af naturens konkreter og sin egen historie.

Hvis vi herefter vender blikket mod versene 34-53, kommer der et nyt element ind ift. Simi; den europæiske kultur. Metonymiske repræsentanter for denne kultur er Dante, Napoleon og Marx. Fælles for de to første er, at de på Simi kun ville have drevet det til middel-mådighed, mens Marx ville være blevet helt til grin – også for sig selv. Igen konkretheden der slår igennem over abstraktheden. De abstrakter de tre herrer symboliserer her: kvindeidealet, magtidealet og samfundsidealet, har netop som idealer ingen plads på Simi, hvor kulturen som sagt er konkret bestemt. Hvor det ovenfor blev vist, at der var en *svag* modsætning mellem kultur og natur på Simi pga. den konkrete determinisme, er der mellem Simi's kultur og Europas kultur en *stærk* modsætning, pga. sidstnævntes abstrakte determinisme. Iøvrigt kan det bemærkes, at der til denne tematik føjes endnu en dimension, når Simis kultur betragtes som metonymisk repræsentant for den græske kultur; den europæiske kulturs vugge. I den europæiske udvikling er et eller andet altså gået helt skævt: Syntesen er ophævet.

### *Det undersøiske*

Der sker et markant skift i digtes vers 65, hvor det konkrete / oversøiske Simi som digterisk motiv, forlades til fordel for det drømmeagtige, undersøiske Simi. Også i denne del tematiseres forholdet konkret / abstrakt, men nu i form af modsætningen virkelighed / drøm.

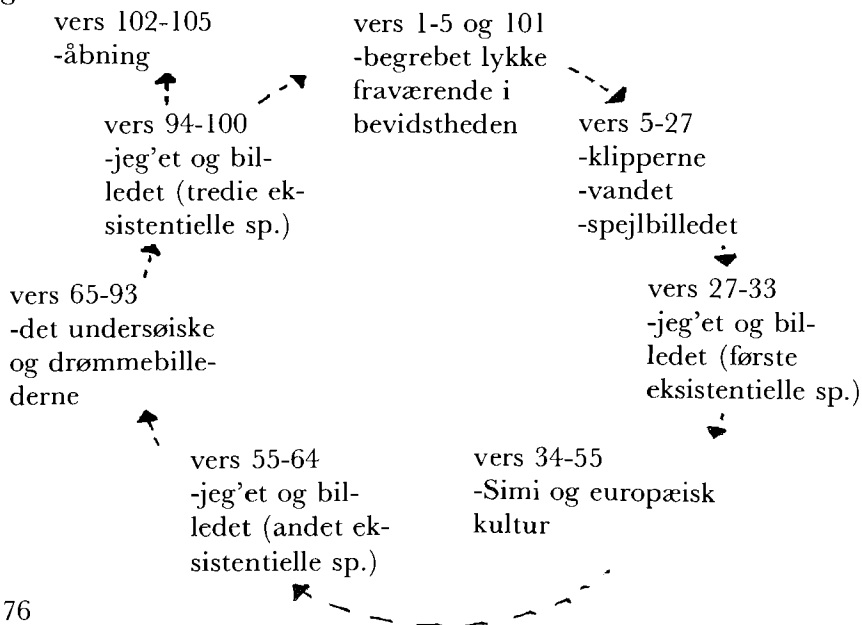
Samtidig bemærker man her et markant pronomen-skift fra »jeg« til »vi«, hvilket passer med den traditionelle / arketypiske opfattelse af havet som et symbol på vores ubevidste – det kollektivt ubevidste. Dette bringer os samtidig til at inddrage de »ekstra-livlige« tilstande, hvilke er eksplicit udtrykt i denne del af digtet (v. 77-78) og implicit i f.eks. »klippehuler« (v. 81), som i Jungs terminologi er et reinkarnationssymbol. Vers 65-81 er en prøvende (»måske«) fremstilling af det, som det undersøiske symbolsk viser os. Mens vers 81-93 er en understregning af de muligheder (»vi kan«), det undersøiske giver os for at nå til dybere erkendelser. Denne dels stadige vekslen mellem konkrete billeder fra det undersøiske og jeg'ets drømmeagtige transcenderen af tid og rum (vers 74-83 og 88-93) viser os et land-(vand-)skab, hvis konkrethed ikke avler konkrethed som det oversøiske, men drøm. Drømmen / det undersøiske Simi står i mod-

sætning til det konkrete / oversøiske Simi, som igen danner en modsætning til det europæiske. Digtet rummer således tre niveauer, som indbyrdes korresponderer.

På dette overfladeplan rummes endnu et plan, nemlig vandoverfladen, som i sin perfekte syntese dels rummer det undersøiske og det oversøiskes spejlbillede, og dels danner grænsen mellem dem. Dette foranlediger karakteren af det eksistentielle spørgsmål i vers 94-100: » – Vil vi nogensinde atter kunne hæve os op / gennem vandspejlet, gennem billedet...«. Denne underliggende gennembruds- eller bredere transcendens-tematik vil vi også kunne anskue i digtets andre eksistentielle spørgsmål: i det første, vers 27-30 (tidligere omtalt), er valgmuligheden at gøre sig til en del af spejlets billede, altså at forlade virkeligheden. Og i det andet, vers 60-64, som falder centralt i digtet, går jeg'ets ønske på at forblive svævende i billedet, og ikke vælge en af de to komplementære tilværelser. I alle tre eksistentielle spørgsmål spiller vandspejlet den centrale rolle, hvilket måske forklarer jeg'ets beskæftigen sig med skibe under alle former: Skibe der bygges, der kan sejle, der kan tilbagelægge afstande, fiskes fra, lodses med, og som der kan smugles med og som kan synke og senere findes. Skibene forener på mange måder modsætningerne i digtet.

### *Komposition*

Man kan anskueliggøre kompositionen ud fra en stilistisk figur, som Nordbrandt ofte anvender i sine kompositioner – nemlig cirkelfiguren.



Som det kan ses er cirklen sluttet i vers 101, der er magen til vers 1. Det mellemliggende er alt det, der skriver sig rundt om begrebet »lykke«, uden direkte at nævne begrebet – alt det som gør jeg'et lykkelig ved at være ham nærværende. Figuren viser hvorledes cirklen bærer et appendix vi har kaldt »åbning«, nemlig digtets sidste fire vers. Vi kalder den »åbning«, fordi dens linier viser, hvorledes begrebet »lykke« ikke kan begribes abstrakt, men må begribes i sin konkretion: »lykkelig«. Der peges igen tilbage til digtets overordnede tematik, men denne gang på det for digtet konkluderende niveau.

### *En springende rejsende*

»Dødsfølelse« finder vi tydeligst i den del af *O&a*, som Nordbrandt kalder *Üsküdar-sange*. I disse tre digte er dødsoplevelsen næsten så nærværende, som den kan blive. Momentant som jeg'ets oplevelse af den på sin egen krop, men også som en stemning, der giver jeg'et en fornemmelse af død omkring sig.

Overskriften *Üsküdar-sange* siger i sig selv noget om den stemning, det pludselige nærvær af den stærke følelse fra det ubevidste, de tre digte er skrevet på. Üsküdar er en del af Istanbul, nærmest en forstad, som ligger på den anden side Bosperusstrædet, der vender mod øst. I Üsküdar leves der et meget roligt liv, i modsætning til Istanbul-centrums hektiske. Faktisk er der ret dødt i Üsküdar: Asiens største kirkegård er beliggende her, udstrakt over et kæmpe område med bjerge, og med en motorvej tværs igennem!

### *Baklava*

Jeg føler mig utilpas i Athen, Istanbul  
såvel som i Beirut. Folk der  
synes at vide et eller andet om mig  
som jeg aldrig selv forstod,  
5 noget tillokkende og dødsens farligt  
som den undersøiske gravgade  
hvor vi dykkede efter amphoraer sidste sommer,  
en hemmelighed – halvt anet  
som udspioneret af gadesælgerens blikke  
10 pludselig gør mig mit skelet  
pinefuldt bevidst. Som om guldmønterne  
børnene rækker frem mod mig

er blevet stjålet fra min egen grav  
 i nat. Og som om de ligegyldigt  
 15 har knust hver eneste knogle i mit hoved  
 for at få fat på dem. Som om  
 kagen jeg spiste for et øjeblik siden  
 var sødet med mit eget blod.

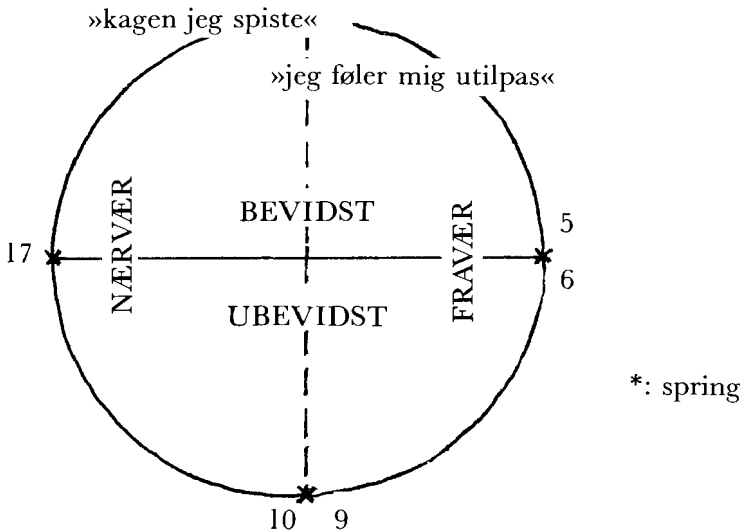
I Üsküdar-sangen *Baklava* er dødsfølelsen momentant nærværende. Følelsen er kraftigst udtrykt centralt i digtet (v. 10-11), hvor »jeg«... »pludselig gør mig mit skelet / pinefuldt bevidst...« Hermed udtrykkes netop den tilstand, der normalt ikke er jeg'et bevidst. Følelsen af at kunne se, og mærke, sit eget skelet som et billede på døden, er iøvrigt genkommende i *O&A*. I *Simi* optræder billedet, under en dykning, jeg'et foretager i havnen på øen Simi, som »...disse knogler (...) med en følelse som om de var vore egne« (v. 89-90). Endelig kan et eksempel fra digtet *I nat* fremdrages. Her udtrykkes dødsfølelsen i »tyngden af mit skelet« (v. 16).

Som nævnt i eksemplet fra *Simi* er dødsfølelsen hos Henrik Nordbrandt også tit forbundet med billeder fra det undersøiske. I *Baklava* ses forbindelsen også, nemlig i 5.-8. vers, hvor der tales om »undersøiske gravgader / hvor vi dykkede efter amphoraer«. I disse »gravgader« ligger Levantens døde med alle deres rigdomme (»amphoraer«). Og det er måske den skyldfølelse, det giver jeg'et at »udspionere« de dødes hemmeligheder, der bevirker digtets udgangssituation: »Jeg føler mig utilpas i Athen, Istanbul / såvel som i Beirut.« Der forestiler jeg'et sig sin egen krop betragtet og behandlet med samme mangel på respekt, som jeg'et selv udviste overfor de døde og deres hemmeligheder. En forestilling som udtrykkes i meget pinefulde billeder i digtets sidste halvdel.

Den tematiske bevægelse, der kan iagttages i digtet, er en bevægelse, som går fra fravær til nærvær. Fraværet af en forklaring på jeg'ets utilpashed i de tre storbyer, som metonymisk afbilleder Levanten og overgangen mellem vest og øst, dominerer den første halvdel af digtet. Det første associative spring kan vi se mellem 5. og 6. vers, hvor jeg'et associerer den viden, »folk der« har om jeg'et, men »som jeg aldrig selv forstod«, med oplevelser fra det ubevidste/drømmen. I 10. til 18. vers dominerer som sagt dødsfølelsen. Jeg'et ser mareridtsagtigt sin egen døde krop i de omgivelser, jeg'et befinder sig i i nu'et. Det andet associative spring finder sted mellem 9. og 10. vers, hvor den følelse, som jeg'et ledte efter i det ubevidste, »pludselig« bliver ekstremt nærværende i form af den pinefulde bevidsthed om jeg'ets egen døde krop. Via det sidste associative spring i digtet, i vers 17: »kagen jeg spiste for et øjeblik siden«, er vi tilbage i jeg'ets bevidste

handlen. Muligvis er det denne kage (Baklava er navnet på en meget sød kage), der har sat hele associationskæden igang, således at den fortalte tid tilnærmelsesvis bliver lig med fortællertiden – digtet startede »for et øjeblik siden«.

Vi kan altså se, at digtet er komponeret som en cirkelfigur i lighed med den idé, Bly udtrykte i sit essay. Skematisk kan den kompositoriske bevægelse illustreres således:



Hvor *Baklava* har flere spring mellem det bevidste og det ubevidste, har *Byzantium*, der også er en *Üsküdar-sang*, nok snarere det, Bly kalder »steady light«. Det vil sige, at springet til det ubevidste (og tilbage igen) ligger uden for selve digtet. Grunden til, at Bly kalder denne slags digte for »poetry of steady light«<sup>5</sup> er, at de, i modsætning til »leaping poetry«, som nærmest har et konstant blitz-lys, har et vedvarende og stadigt lys. En effekt af »steady light«-poesi, skriver Bly, kan være at digteren får skabt ro i det kaos, digtet er udsprunget af.

*Byzantium* er et drømmebillede, hvor jeg'et ser sig selv i ruinerne af det engang så storslåede byzantinske rige. Som ofte efter store krige er det kun kvinder og børn, der er tilbage, sammen med »sammen-sunkne grave«, »forfaldne huse«, »kirkeruinen« og »de dødsdømte ansigter«.

I *Et gravportræt* kan vi, i lighed med *Baklava*, se, hvordan Henrik Nordbrandt springer mellem det bevidste og det ubevidste og samtidig komponerer digtet over cirkelfiguren.

## *Et gravportræt*

Undrende, holdt vi dig op i sollyset  
og fjernede støvet fra dit ansigt.  
Med et udtryk som en såret rejsende  
der en forårsdag henunder aften  
5 ankommer til en lille landsby i bjærgene  
og dør, uden at have fået fortalt  
hvem han er, og hvor han kommer fra  
– således talte dit billede til os.  
Din mund forsøgte at give udtryk for noget  
10 som vi altid selv havde ønsket at sige  
og dine øjne betragtede et landskab  
som vi altid selv havde længtes efter.

Som om uvisheden om din skæbne  
hos dem, som du forlod for længe siden  
og uvisheden om din oprindelse  
hos dem, som lagde dig i graven  
5 gjorde dig til genstand for en formodning  
hvis uformulerede, halvt anede ord  
forenede de første med de sidste  
i os, da vi holdt dig op i lyset igen.  
Og da vi fjernede støvet fra dit ansigt  
10 vidste vi ikke, hvem det var  
som berørte dig med vore hænder:  
Om det var dem, du engang forlod  
som atter kærtegnede dig, i længsel  
eller om det var dem, du døde iblandt  
som ater rørte ved dit lig, i angst

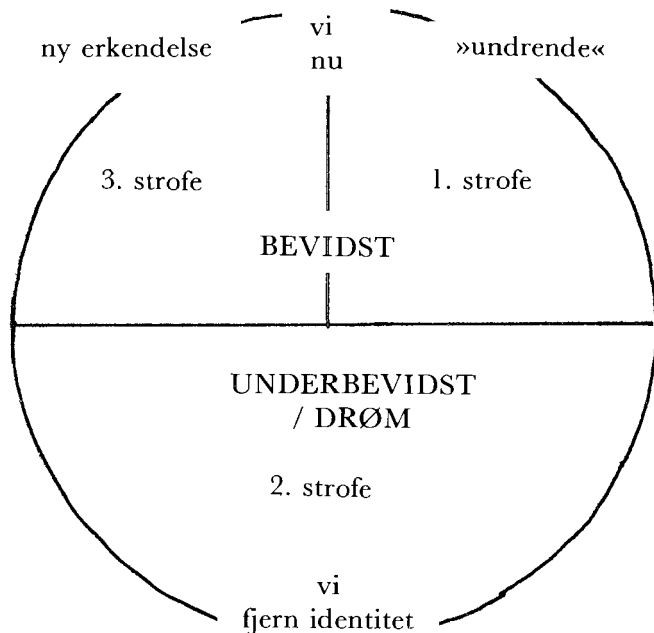
– Alt hvad vi vidste, O rejsende  
var at vi måtte ødelægge dig igen.  
Og som soldaterne der efterlod dig  
såret i bjærgene, sårede vi dig atter  
5 med knækkede flasker og med cigaretskod  
inden vi knuste dig med vore riffelkolber  
og brændte kapellet, hvor vi fandt dig, af.

Til forskel fra de to andre *Üsküdar-sange*, vi har nævnt, er den talende instans her et »vi«. I digtet sker en levendegørelse af det, der blot var et billede / et gravportræt, og tvivlen om hvem den rejsende, som afbildes, er, vendes til en tvivl hos vi'et om, hvem »vi« er selv. Hele det oprindelige univers omkring den rejsende vækkes til live ved, at vi'et overtager den rejsendes sansning og synsvinkel og iøvrigt er meget lydhør overfor billedets sprog. Dette ses tydeligt omkring 8.-12. vers i 1. strofe. I vi'et forenes »de første med de sidste«, dvs. de første, som var dem den rejsende forlod, da han tog afsted, og de



sidste, som var dem, der fandt den rejsende, døende, efter at være blevet forladt af soldaterne, såret i bjergene. Paradoksalt, eller rettere chokerende nok, viser det sig, at vi'et som »finder« og »berører« ikke er hverken de første eller de sidste – altså heller ikke de gode, som den rejsende kom og døde iblandt. Sluttelig må vi'et erkende, at det kun kan identificere sig med de barbariske soldater. Og digtet slutter med, at den rejsende såres påny.

Bevægelsen i digtet følger nøje den grafiske opdeling i strofer. I 1. strofe sker der på det bevidste plan en registrering og aflæsning af portrættet. I 2. strofe dykkes der så via association, fantasi og indlevelse ned i den portrætteredes univers. Det er en bevægelse mange år tilbage, der skaber tvivl om vi'ets egen identitet. Vi'et overtager en fjern fortids mulige identiteter, uden dog at vide hvilken. Den bevidste erkendelse vi'et, via sin »drømmeprocess«, når frem til i 3. strofe, er den smertelige erkendelse, at »vi« selv er som de barbariske soldater, der sårede den rejsende. Igen ser vi cirklen som i *Baklava*:



Cirklen minder om den vi så i forbindelse med *Baklava*, men i *Et gravportræt* er springene knap så voldsomme. Strofe 2 er nærmest ét langt flydende spring ned i det underbevidste/fortiden.

## *Syntaks og cirkel*

Et påfaldende træk i mange digte fra Henrik Nordbrandts hånd er brugen af en kompliceret og ofte dyb syntaks. Sådanne syntaksformer bevirker i andre sammenhænge næsten altid, at sproget bliver stift, formaliseret og (ikke sjældent) utilgængeligt. Mange af Nordbrandts syntaksformer ligger rent formmæssigt tæt op ad dem man kender fra traditionel bureaukratisk sprogbrug. Disse er kendetegnet ved et voldsomt udfyldt forfelt og/eller slutfelt, samt mange underordnede og sideordnede led.

Imidlertid er det for simpelt at hævde, at Nordbrandts sprogbrug i poetisk sammenhæng virker stiv og formel – om den er utilgængelig er et spørgsmål som er mere ubesvarligt, og som vi ikke vil tage op her. I alt fald må vi konstatere, at hans sprogbrug *virker* på trods af den komplicerede syntaks, og at syntaksen måske netop understøtter det indhold, Nordbrandt rent semantisk forsøger at udtrykke i sine digte.

I det følgende vil vi forsøge at eftervise påstanden om, at den komplicerede syntaks underbygger/understreger det indhold, der semantisk fremskrives i digtene. Vi vil bruge digtet *Når jeg berører dit ansigt* som eksempel, idet syntaksen her særlig tydelig understreger digtets udsigelse. Prøver vi at anskue digtet på hhv. det semantiske og syntaktiske plan, sker der i digtet følgende: To personer er eksplicit udtrykt i digtet; det talende jeg og det »du«, som den talende henvender sig til. »Du« og »jeg« er tilstede i et ikke nærmere defineret rum, som afgrænser digtet mht. dets udgangssituation, der bemærkes i såvel 1. som 8. vers. Selv om der i digtet anvendes både præsens og præterium, er der derfor ingen mening i at tale om et kronologisk forløb. Nutid og fortid eksisterer i digtet kun som bevidsthedsmæssige niveauer.

### *Når jeg berører dit ansigt*

Når jeg berører dit ansigt  
 er det dem som døde tidligt, uden at have nået frem  
 til den lille landsby i bjærgene ved solopgang  
 hvis fingerspidser aldrig strejfede de undersøiske bygningers sten  
 5 med en overfølsomhed som ufødte børns læber  
 og som aldrig fik deres egne stemmer at høre  
 i et forfaldent karavanserai i ørkenen, der oplever alt dette  
 som et genskær i dine øjne.

Tidsmæssigt er digtet at karakterisere som en slags øjebliksbillede. 2. vers (efter »... er det dem«) til 7. vers (indtil »der oplever...«) er holdt i præterium, mens de øvrige verber er i præsens. På digtets semantiske plan markerer netop 2.-7. vers, at jeg'et på det bevidsthedsmæssige niveau bevæger sig væk fra den ydre situation – sat af første og sidste vers – ind i nogle tankemæssige associationer eller drømmebilleder.

Såvel syntaktisk som indholdsmæssigt udgør »... er det dem, ... der oplever alt dette ...« digtets hovedsætning i og med, at det også er digtets eneste helsætning. »Det« er forløbigt subjekt for »dem, ... der oplever«, hvorfor vi vil tillade os at lade det høre sammen med helsætningen. Syntaktisk er 1. vers et forudsættende underordningsled, ligesom det på det indholdsmæssige plan også er en forudsætning. 8. vers er på det syntaktiske plan en sammenligningsforbindelse, ligesom det på det indholdsmæssige plan er en sammenligning, der knytter sig til 1. vers.

I digtets midterste del følger efter første del af hovedsætningen tre ledsætninger, som er indbyrdes sideordnede; »som døde...«, »hvis fingerspidser...« og »som aldrig fik...«. De er hver især relative ledsætninger underordnet helsætningen. På det indholdsmæssige plan er ledsætningerne oplysninger om »dem« i digtet. Syntaktisk har den første og den sidste ledsætning størst lighed med hinanden, idet adjektiv og præposition er placeret parallelt (: »til den lille landsby i bjærgene...« og »i et forfaldent karavanserai i ørkenen...«), end de hver især har med den midterste ledsætning. Denne har en større syntaktisk dybde, idet den indeholder endnu et sammenligningsled – nemlig »ufødte børns læber«. På det indholdsmæssige plan er den midterste ledsætning også dybere, da den indeholder en *andengradsassociation*, som svarer til det vi i den følgende figur kalder »førfødselsidentitet«.

Den ovenstående analyse viser, at digtet fremskriver en dybde på det indholdsmæssige plan. Det fraværende, og stadigt mere fraværende, gøres nærværende. Fraværet består i, at jeg'et, som i så mange andre Nordbrandt-digte, overtager en fremmed/fraværende identitet som »dem som døde tidligt«. I digtets slutning gøres »de« (altså »dem som døde tidligt«) nærværende via jeg'ets berøring af du'ets ansigt, der bevirker oplevelsen af alt det ikke-oplevede »som et genskær i dine øjne«. Nærværet er totalt i sidste halvdel af 7. vers og i hele 8., mens der i 5. vers, som også er digtets centrum/akse, forekommer et fravær af anden grad. Alt dette kan anskueliggøres i denne model:

udgangside­n­ti­te­ten    hi­sto­risk iden­ti­te­ten    –    fø­r­fø­ds­els­iden­ti­te­ten

Når jeg berører  
dit ansigt..

–		dem som døde tidligt,			
–	_____		uden at have nået frem..		
–	_____		hvis fingerspidser..		
1		2	3	4	som ufødte børns læber
–		–	og som aldrig fik deres..		
–		der oplever alt dette			

som et genskær i dine øjne.

Som det fremgår følger syntaksdybden nøje det stigende fravær og den skitserede tidsakse. På plan 2 ser vi i øvrigt et af de tidsmæssige paradokser, som er så kendetegnende for *O&a*; paradokset mellem »død« og »oplever«.

Dette, at digtet er formet som én lang helsætning med et væld af ledsætninger, understreger digtet som et udtryk for øjeblikssansningen med en masse hurtige associationer væk fra nu'et. Havde digtet været brudt af punktummer eller strofeinddelt ville det have ødelagt fornemmelsen af, at skildringen drejer sig om ét sekund eller mindre. I *Baklava* så vi også øjeblikssansningen, på trods af at der her er punktummer. Digtet er dog skrevet som én lang bevægelse og skal læses som sådan. Hvorledes syntaksdybden følger den semantiske dybde i 2. vers (»Folk der /...«) til 11. vers (»pinefuldt bevidst...«) er tydeligt. Samtidig med at der sker en indholdsmæssig bevægelse dybere og dybere ned i underbevidstheden, bliver syntaksen også dybere og dybere. Udover at syntaksdybden kan tjene til at underbygge digtets udsigelseskraft, giver den også digtet spænding og spændthed. Spænding ved at læseren mobiliserer en stor koncentration på at fastholde alle delementerne, således at slutningen på en dyb syntaks-konstruktion føles som en udløsning af ophobet koncentration. Spændthed ved at konstruktionen giver en fyldning til bristepunktet. Som et glas vand med en maksimal overfladespænding, hvor blot én dråbe mere vil få overfladen (= digtet) til at bryde.

I et digt som *Når jeg berører dit ansigt*, hvor hele digtet er komponeret som én lang meningshelhed, udgør digtet som kompositorisk figur den fuldendte cirkel, idet syntaksen bliver dybere og dybere for at kulminere i digtets midterakse, og idet det semantiske indhold samtidigt bevæger sig længere og længere væk fra udgangspunktet – som i en cirkel. Dette digt er det i *O&a*, der mest fuldendt er komponeret

over cirkelfiguren, idet det både syntaktisk og semantisk beskriver cirklen.

Men også andre digte er skrevet på cirkelfiguren. To er allerede nævnt, men også det store digt *Simi* er komponeret som en cirkel, som vi har set. Forskellen er blot, at i andre digte går forholdet først og fremmest på det semantiske plan fremfor det syntaktiske/formmæssige. Oftest vil vi i *O&a* således kunne se cirkelfiguren angivet ved at begreber eller objekter fra begyndelsesverset (-versene) gentages mod digtets slutning. I *Vi har huse i regnen* lyder 1. vers fx.: »Vi har huse i regnen og frugtræer som drypper«, mens sidste vers lyder: »på husene i regnen og de blomstrende frugtræer«. Man kan sige at Nordbrandt sikrer sine halsbrækkende konstruktioner ved at repetere udgangspunktet tilsidst. Dette at repetere begyndelsesverset, eller dele af det, til slut har også den effekt, at læseren på denne måde må repetere det indledende forstillingsforløb og således se det mellemliggende i et nyt perspektiv. Ofte er der en lille nuanceforskel i gentagelsen, der netop er begrundet i det mellemliggende. Samtidig er cirkelfiguren også et taoistisk symbol – et ideområde, Nordbrandt adskillige steder i sine digtsamlinger viser inspiration fra. Cirkelbevægelsen tjener til at give digtene indre harmoni og udtryk for afsluttethed. Cirkelslutningen lukker digtet og markerer dets særlige autonomi. Man kan sige, at digtet hermed angiver sin egen udstrækning.

### *Postludium*

Vejen mod Ithaka er lige så lang som vores liv, lige så lang som vores søgen og nysgerrighed varer ved. Vi har under læsningen af Nordbrandts digte og oplevelsen af hans spring tilbagelagt en lille del af vejen i mere end én forstand. Ind imellem standser vi op og betragter den tilbagelagte vej: vi betragter os selv og ser, at vi på godt og ondt er kommet til en større forståelse af omverdenen og os selv.

### *Noter:*

1. Artiklen udspringer af projektet *Imellem opbrud og ankomster*. RUC 1986. Projektet undersøger med udgangspunkt i digtsamlingen *Opbrud og ankomster* rejsens betydning hos Henrik Nordbrandt; som livsvilkår, erkendelsesproces og poetisk form.
2. Ideen om disse spring i poesien har Robert Bly formuleret i *Leaping Poetry. An Idea with Poems and Translations*. (The Seventies Press. N.Y. 1972). Som eminente »springere« nævner Bly her de spanske og spansksprogede digtere, bl.a. Lorca.
3. Erik Skyum-Nielsen: *Modsprogets proces*; Arena 1982. s. 106.
4. Henrik Nordbrandt: *Breve fra en ottoman*; Gyldendal 1978. s. 145.
5. Bly s. 46.