

Det osynligas arkitektur
Om rumsligheten i Bo Carpelans författarskap
Jan Hellgren

Det osynligas arkitektur

Omslag: Aleksii Salokannel / sisin
Tryck: Painosalama Oy, Åbo
Digital utgåva: ISBN 978-952-12-2268-9
Tryckt utgåva: ISBN 978-952-12-2267-2

Jan Hellgren

Det osynligas arkitektur

Om rumsligheten i Bo Carpelans författarskap

Dikten översätter ingenting, den är samtidigt sluten och öppen, sluten i sig själv och öppen för alla verklighetens yttringar. I en ironisk Enquete svarar Ekelöf på frågan vad han söker i böcker: "Jag söker den perfekta klotformen". För människor som själva lever på ett klot bör det svaret inte vara alltför svårt att förstå. Men i den poetiska geografin lever vi ännu på det platta planet.

Bo Carpelan, "Dikt och verklighet" (1955)

Tingens för oss viktigaste aspekter är fördolda genom sin enkelhet och alldaglighet. (Man kan inte märka en sak - därför att man alltid har den för ögonen.) De egentliga grundvalarna för sin forskning uppmärksammar människan inte alls. Om inte just *detta* någon gång slagit henne. - Och det vill säga: Vi märker inte det som, när vi en gång sett det, är det mest påfallande och starkaste.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1953)

Innehållsförteckning

Förord	7
Inledning	8
Syfte och material	10
Teoretiska utgångspunkter	14
Forskningsområdet	22
I Den rumsliga dikten formas – 1950- och 1960-talet	28
Tinget – byggsten i den öppna dikten	31
Från ord till ting	32
Ett exceptionellt seende	39
Den negativa förmågan	43
En värld av motsatser	48
Diktens osynliga konturer	50
Bilden – stilförändringar under 1960-talet	54
Från ord till bild	55
Mot det enkla och avskalade	58
Illusionen av ett rum	61
Stadsmiljö och vardagsrealism	64
Efter modernismdebatten	70
Bakgården – orienteringspunkt i tid och rum	74
Alltings ursprung	75
Platsen – barndomens form	78
Det egna rummets trygghet	82
Platsen som förvandlar dig	87
II "Diktens skyddsrum" – aspekter av en plats	92
Det klara rummet	96
Från kaos till klarhet	97
Repouissoirfigurens invit	101
Ett tröstingivande rum?	104
Det förtrollade rummet	109
Där analogierna uppstår	110
Den oåtkomliga sinnligheten	114
Det oförklarligas nödvändighet	117
Det levda rummet	121
Närvaro i frånvaro	122
De slitna tingen	126
Verkan utan orsak	128
Det tomma rummets budskap	131

III Ett arkitektoniskt universum – <i>Urwind</i> (1993)	134
Själena osynliga arkitektur – Daniel Urwind	136
Platsen under bordet	137
De osynliga tingen	141
En arkitektur i vardande	150
En tillvaro på glänt	149
Motsatsernas arkitektur – “Ett hus av sten och vind”	156
Mellan tid och rum	157
En rumslig romanform	159
Att vidga världen	162
Elementens harmoni	166
Romanens planlösning – arkitektonisk utformning	172
Romanen som en byggnad	174
Schwitters och collaget	180
Richardsgatans bibliotek	183
Tillvaron samlad och återupptäckt	186
IV Sammanfattning	191
Summary	199
Noter	207
Litteraturförteckning	229
Personregister	241

Förord

Jag vill rikta ett varmt tack till alla som på ett eller annat sätt hjälpt mig med avhandlingsarbetet.

Ett särskilt tack till min omtänksamma handledare Roger Holmström som regelbundet och omsorgsfullt läst mina texter och förståelsefullt stått ut med en rad vändningar i proceduren. Tack till Clas Zilliacus som följt med arbetet och kommit med värdefulla iakttagelser som hjälpt mig att se saker jag inte annars hade sett. Tack mina förhandsgranskare Anders Cullhed och Lars Elleström för en rad insiktsfulla iakttagelser om manuskriptet. Tack till Kaj Nyman som läste igenom texten med en arkitekts ögon och som påminde mig om att det är litteratur jag sysslar med.

Ett stort tack till alla forskare och all universitetspersonal jag umgåtts med i Lund och Åbo. Särskilt vill jag tacka Björn Apelkvist och Thomas Ek för det kamratliga umgänget i Lund. Tack hela forskarseminariet i Åbo. Jag hade gärna umgåtts mera med er. Tack Ulrika Gustafsson. Tack Fredrik Hertzberg.

Tack mina sambor på Svenska litteratursällskapet i Helsingfors: Henrika Tandefelt och Jennica Thylin. Tack Christer Kuvaja och alla mina arbetskamrater på SLS.

Tack också alla som lockat mig på villovägar, inte minst Sampsa Laurinen och Monokkeli, Marko Oksanen och Liberales och Kapten Morgan och Skånholmen.

Slutrakan var definitivt den tyngsta biten. Tack till alla som hjälpte mig med att få ihop texten till en tryckfärdig avhandling: Lena Grahn-Söderström, Inger Hassel, Carola Herberts, Elizabeth Nyman och Aleksi Salokannel. Tack för levebrödet, mina finansiärer: Stiftelsens för Åbo Akademi forskningsinstitut, Oskar Öflunds stiftelse, Ella och Georg Ehrnrooth, Waldemar von Frenckells stiftelse, Åbo Akademi. Ett särskilt tack går till Litteraturvetenskapliga nämnden vid Svenska litteratursällskapet. Tiden som nämndens forskare och sekreterare utgör den bästa tiden av avhandlingsarbetet.

Ett varmt tack till mitt "forskningsobjekt" Bo Carpelan som uppmuntrande följt med mitt arbete. Under arbetet med ditt författarskap har jag lärt mig oerhört mycket – och jag kan gott säga att jag idag inte ser saker och ting på samma sätt som jag gjorde innan jag begav mig in i de ljusa och mörka rum där jag irrat i sju år. Jag tror att jag på slutrakan började återfå känslan av den särskilda läsoplevelse som ursprungligen lockade mig in i författarskapet.

Tack Solbritt och mina föräldrar för all hjälp, inte minst med att sköta barnen. Anna. Du har varit en motvikt och ett ljust och öppet rum. Tack för att du orkat och t.o.m. stött mig. Jag sätter punkt nu och lovar att aldrig mer kalla dig ett rum. Och Vera. Och Rufus. Ni kan inte ännu läsa det här, men ni kan mycket viktigare saker.

Helsingfors i april 2009

Jan Hellgren

Inledning

I ett föredrag den 14 mars år 1967 hävdar Michel Foucault att den rådande epoken till skillnad från tidigare epoker kommer att bli en "époque de l'espace", d.v.s. en rummets eller rymdens epok.¹ Ungefär fyra decennier efter Foucaults spådom kan man säga att ett tänkande som utgår från rumslighet blivit allt vanligare. Det talas idag om privata rum, offentliga rum, virtuella rum, heliga rum, kreativa rum, inre rum, potentiella rum, intermediala rum och om en rad motsvarande rum. Det är svårt att säga om tillvaron kan bli rumsligare än den är men om man mäter hur frekvent varianter av rumsliga begrepp använts under de senaste åren befinner vi oss åtminstone på det begreppsliga planet i en rumslig epok.

I Foucaults vision av en rummets epok har den lineära eller historiska tiden i princip fallit samman. Det förflutna, nuet och framtiden har koncentrerats till ett ögonblick i samtiden. Det rumsliga schemat skapar en medvetenhet om de relationer och maktförhållanden som konstituerar samhället och tillvaron. Enligt en motsvarande logik – tiden tonas ner, rummet betonas – heter det i följande dikt av den finlandssvenska författaren Bo Carpelan (f. 1926) att det inte är tiden, utan rummet som förändrar oss. Dikten härstammar ur diktsamlingen *I de mörka rummen, i de ljusa* (1976):

Det är inte tiden som förändrar oss,
det är rummet: skogen som var låg som ett
 mörkt band
om kvällen när vi var barn.
Och vattnet som nådde foten.

Det är vägen som nu är utträtad,
träden, husen, människorna samma
seende ut genom fönstren
som är fönster i rum, ej i tid.

Rummet för barnen, rummet för de älskande
där fåglarna flyger in och ut,
rummen för den som sover så lätt
att inte dödens andetag hörs.

Det är samma möbler i rummet,
samma grenverk framför det
som vore rummet din blick
som aldrig sluts.²

Carpelans rumsbegrepp utgår från upplevelsen av ett enskilt ögonblick i en mer omfattande platsförankrad livscykel. I dikten utför Carpelan ett perspektivskifte varigenom de metafysiska begreppen tid och rum förskjuts till en individcenterad och fenomenologisk nivå. Dikten berättar om rummen vi lever i, rummen vi drömmer i, rummen vi minns och rummen som format oss. Genom sitt tilltal pekar dikten ytterligare på rummet vi för närvarande befinner oss i. En hel livstid koncentreras i ett ögonblick och ett rum. Det öppna ögat motsvaras av ett öppet rum med vy både ut mot naturen och in i

minnenas förflutna. I sin lågmäلت polemiska argumentation mot begreppet tid och för begreppet rum framstår dikten som uttryck för en rumslig livsåskådning. Bo Carpelans betoning av den roll vår närmaste omgivning spelar i våra liv framstår närmast som en uppmaning att öppna ögonen och bli medveten om en obemärkt självklarhet.

Mot bakgrund av den genomgripande roll som platser spelar i människans liv kan det verka förvånande att Gotthold E. Lessing i sin essä *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) normativt hävdar att rum inte bör förekomma i litteraturen.³ Gestaltningen av rum tillhör bild- och bildhuggarkonsten medan litteraturen till sin natur är en temporal konst vars uppgift är att gestalta tid och handling. "Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers."⁴ Den absoluta formuleringen åskådliggör en normativ föreställning om konstarnas väsensskilda karaktärer. Enligt Lessing ska bildkonstnären, såväl målaren som skulptören koncentrera sig på sinnliga, konkreta och visuella beskrivningar av stillastående kroppar och ting medan diktaren ska ägna sig åt framställningar av handling och tidsförlopp. Om en författare rör sig mot framställningen av en plats rör han sig enligt Lessing mot ett kontroversiellt och rentav förbjudet område.

Det finns även andra kritiker som betonat att ett perspektivskifte från tid till rum inte är acceptabelt. Exempelvis har Frank Kermode, Philip Rahv och Robert Weimann betonat att rummet inte är ett ideologiskt neutralt schema och påpekat att en betoning av rum framom tid t.o.m. kan vara farlig.⁵ Betoningen på rumslighet kan innebära en negligering av temporala processer och överlag av världens historicitet.⁶ En värld utan historia där allting sker i ett nu är uttryck för ett utopiskt tänkande som fördunklar förhållandet mellan orsak och verkan. Det innebär en flykt in i en vördnad för irrationella mytiska föreställningar.

Begrepp som tid och rum är dynamiska och mångbottnade tankeredskap som ofta framstår som neutrala och objektiva trots att de används i särskilda syften. I litteraturen liksom i tillvaron överlag är rumsliga aspekter ofta obemärkta och samtidigt djupt betydelsebärande. I en essä med titeln "Rummets språk och språkets rum" gör arkitekten Björner Torsson följande iakttagelse:

Att tala om arkitektur är att beträda en ordlöshet. Detta kan sägas trots att det rör sig om en akademisk disciplin och att en oöverskådlig mängd av beskrivande, historicerande och analytiska texter författats i ämnet. Det omedelbara och vardagliga umgänget med platser, rum och byggnader försiggår nämligen i så hög grad som något omedvetet, att det förefaller fordras särskilda metoder och synsätt för att frilägga dess grundläggande drag.⁷

Den dagliga tillvaron i det konkreta och rumsliga framstår som en vistelse i ett område där gränserna för våra verklighetsuppfattningar ständigt formas och definieras. Formingen sker mellan det vi varseblir och det vi inte varseblir, mellan det medvetna och det omedvetna och mellan det vi kan verbalisera och det vi saknar ord för.

Även i litteraturen framstår rummet där händelserna utspelas och där personerna vistas ofta som ett obemärkt område som kan visa sig bära på oanade betydelser och funktioner då man varseblir det och granskar det närmare. För att inte begrepp som tid, rum och plats ska framstå som alltför abstrakta och lösryckta måste de förankras i ett specifikt sammanhang. I ljuset av exemplen ovan framstår "rummet" som ett schema som kan synliggöra olika zoner i samhället och tillvaron – allt från det konkreta, näraliggande och mest elementära till det abstrakta, kognitiva, maktrelaterade och utopiska.

Vad Bo Carpelan, vars författarskap står i fokus i denna avhandling, betonar är att rum inte bara kan utan borde förekomma i litteraturen, inte minst för att människan lever i rum och behöver rum. I frågan om rumslighet i litteratur sammanstrålar en mer

omfattande problematik som både gäller förhållandet mellan litteraturen och omvärlden och människan och hennes omvärld. Avhandlingens två grundläggande koordinater – det synliga och det osynliga – definieras och tar skepnad i denna gränstrakt.

Syfte och material

Bo Carpelan debuterade med diktsamlingen *Som en dunkel värme* (1946). En del kritiker lade redan tidigt märke till att det fanns ett särskilt intimt förhållande mellan människan och hennes omvärld i Carpelans diktning och att det fanns bilder som han återkom till frekvent. Angående diktsamlingen *Objekt för ord* (1954) skrev Bengt Holmqvist: "han återkommer gång på gång till samma bilder, rör sig ständigt inom ett snävt mönster av nyckelord och nyckelsituationer."⁸ I samband med Carpelans följande diktsamling *Landskapets förvandlingar* (1957) skrev Holmqvist:

Han var från början en utpräglad självständig poet, en som redan i tjuogaårsåldern tycktes vara väl förtrogen med sin själsliga topografi och med de symboler som gällde för den. Han verkade också fast besluten att hålla sig inom sin naturliga gräns att aldrig "illudera" en utveckling som inte hade full täckning i hans väsen. I dikt efter dikt, bok efter bok återkom samma situationer och samma nyckelord: sådana som tystnad, väntan, saknad – eller väg, fågel, hav, skugga, träd. Variationerna blev allt säkrare, analyserna av själstillstånd och känslökiftningar alltmer subtila, helhetsbilden av poetens lätt mystiska förhållande till världen blev allt fylligare allt eftersom streck lades till streck.⁹

Holmqvists beskrivning av Carpelans diktkonst är synnerligen träffande. Den framstår fortfarande femtio år senare som en adekvat beskrivning av författarskapet. Carpelan återkommer gång på gång till samma nyckelord och bilder och det går att skönja ett "lätt mystiskt förhållande till världen" i författarskapet.

Då Bo Carpelan kommenterar sin debutdiktsamling *Som en dunkel värme* i *Hufvudstadsbladet* den 16.6.2002 noterar han att han endast i brottstycken i debuten finner insikten om att diktskrivandet är en form av arkitektur.¹⁰ Då han tidigare samma år, i samband med nomineringen till Runebergspriset ger en intervju för tidningen *Uusimaa* undrar han varför förhållandet mellan dikt och arkitektur förtjänat så lite uppmärksamhet av forskningen. I samma veva poängterar han att en bra dikt är som ett hus som bör hålla då läsaren stiger in.¹¹

Det finns en rad likartade aforistiska formuleringar hos Carpelan där han använder sig av ett analogitänkande mellan arkitektur och litteratur och arkitektur och människa, exempelvis följande: "Präglar människan rummet så måste också rummet prägla människans liv.", "Det är inte tiden som förändrar oss, / det är rummet [...]", "Rum är känslökaptal, orienteringsbas, upplevelsecentrum som inte kan mätas i pengar. Rum bygger upp en startpunkt i hjärtat och tanken, samtidigt." och "Rum är levande när människor finns där, men när de dör, upphör rummen."¹²

Bo Carpelans rumsbetoning relaterar till ett konstaterande som Roger Holmström gör i sin bok *Vindfartsvägar* (1998). I boken som huvudsakligen handlar om Carpelans roman *Urwind* (1993) skriver Holmström att varje författarskap har sin karakteristiska profil och sina särskilda kännetecken och att det finns ett särskilt kännetecken i Carpelans författarskap. Liksom exempelvis "huset" och "fågeln" är centrala symboler i Tarjei Vesaas' diktning och liksom man talar om Rabbe Enckells "tändsticksdikter" är "rummet" en iögonenfallande markör i Bo Carpelans författarskap.¹³ Roger Holmström konstaterar

även att varje Carpelanläsare snabbt observerar att de rum i vilka diktverkens gestalter lever och andas har funktioner utöver det yttre ramverkets.¹⁴

Att det är något särskilt med "rummet" i Carpelans författarskap noterar även Gustaf Widén som i en recension av prosadiktsamlingen *Namnet på tavlan Klee målade* (1999), efter att ha påpekat att det handlar mycket om rum och landskap, konstaterar att man kunde skriva en hel avhandling om rummets betydelse i Bo Carpelans författarskap.¹⁵ Rubriken på Widéns recension lyder "Vägvisare in i magiska rum". Widén lägger liksom Holmström tonvikten på "rummet" hos Carpelan vilket signalerar att en enskild bild spelar en grundläggande roll i författarskapet. Samma ledande roll har även Bror Rönnholm tilldelat rummet med sin recensionsrubrik "Carpelan – rummets diktare".¹⁶ En mer arkitektonisk innebörd ger Horace Engdahls artikelrubrik "Bo Carpelan, drömarkitekt".¹⁷

Iakttagelser och karaktäristika av det här slaget ger vid handen att rummet, eller snarare det rumsliga överlag är ett fundamentalt drag i Carpelans författarskap. Den rumsliga betoningen manifesteras i en frekvent förekommande bild. Det är, liksom i följande dikt ur samlingen *År som löv* (1989) bilden av "rummet": en enskild och avskalad, tom men samtidigt betydelseladdad och gåtfull interiör:

Någon drar med fingret över bordets yta.
Där i spegeln innanför det tunga skåpet
syns ett ögonblick de vaga dragen
av en okänd som bar upp de slitna plaggen
i ett mörker, fyllt av naftalin och tobak.
År har multnat. Detta tysta rum
står och väntar som om det ännu
kunde höra någon ropa över axeln:
"Här är allt precis som förr – fantastiskt!
Vänta – ". Sedan, rösten, osäker, låg:
"Här har varit någon. Titta." Steg som fjärmas,
tystnad som en spindelväv av drömmar.
I tomma rum har alltid någon funnits,
har alltid någon kommit på besök
och ändrat allt.¹⁸

Genom dikten etableras en relation. Läsaren uppmanas att föreställa sig rummet och t.o.m. att leva sig in i det. Inför eller snarare inne i läsaren öppnas inte enbart representationen av en tvådimensionell bild utan representationen av en tredimensionell tittskåpsteater, en arkitektoniskt omsluten och betydelseladdad interiör. Interiören är ytterst avskalad och samtidigt laddad i varje detalj. Framställningen får sin form genom att läsaren aktiverar sin sinnliga fantasi, känner, luktar, lyssnar och lever sig in i det framställda rummet. Hos Carpelan framstår "rummet" som ett centralt motiv och ett centralt tankeredskap i ett mer omfattande litterärt universum där konkreta ting, enskilda föremål, möbler, rum, lägenheter, fönster, dörrar, tak, golv och byggnader utgör byggstenar.

Syftet med denna doktorsavhandling är att beskriva och skapa förståelse kring den rumsliga betoningen i Bo Carpelans författarskap. Betoningen ger upphov till två grundläggande frågor: Vad betonar Carpelan? Hur betonar han det? Min ambition är inte att ringa in det rumsliga i sin helhet, snarare ligger målsättningen i att urskilja och beskriva en karaktäristisk och genomgripande betoning i Carpelans författarskap som inte framgår i början men som växer fram och accentueras med tiden. Kort uttryckt är syftet att ta reda på vad det är som gör att man kan kalla Carpelan en "rummets diktare".

Den grundläggande uppfattningen av det litterära konstverket i avhandlingen är att det åskådliggör en rad val som författaren eller konstnären gjort, mer eller mindre medvetet. Betoningen av en stilistisk, teknisk, tematisk eller dylik aspekt innebär alltid nertoningen av en annan aspekt. Utgångsläget i avhandlingen är att "rummet" i Carpelans författarskap är iögonfallande för att det är ett uttryck för en särskild poetik och verklighetsuppfattning där tonvikten ligger på förhållandet mellan dikten, människan och den konkreta, rumsliga och mångbottnade verklighet vi lever i.

Rumsligheten i Carpelans författarskap framstår som en särskild betoning. När Carpelan exempelvis betonar det konkreta tonar han samtidigt ner det abstrakta och när han betonar rummet tonar han ner tiden. I själva verket är betoningen genomgripande – språk, stil, struktur, metaforik, tematik och verklighetsframställning bildar en enhet i det konkretas och rumsligas namn. Rumsligheten formas, växer fram, ställs i fokus och blir gradvis iögonfallande i författarskapet. Betoningen sker i dialog med tendenser i samtiden och den litterära och idéhistoriska kontexten. Avhandlingen genomsyras dels av frågan om *vad* Carpelan tonar ner och vad han betonar då han skapar ett författarskap med utpräglad rumslig betoning och dels av frågan om *hur* han går till väga rent tekniskt då han betonar rumsligheten.

Hur allmängiltigt Carpelan än ibland försöker skriva går det inte att bortse från det faktum att hans framställningar av tid och rum är formade genom subjektiva betoningar och nertoningar, inkluderingar och exkluderingar. Det framgår inte minst i de omdömen om skolan, universitetsvärlden, biblioteket och hemmet som går att skönja då man analyserar hans platsframställningar. Michail Bachtin har konstaterat att alla tids- och rumsbestämningar i konsten är oskiljaktiga från varandra och alltid emotionellt-värdemässigt färgade.¹⁹ Vi kan tänka tiden och rummet som separata och abstrakta kategorier och bortse från deras emotionellt-värdemässiga moment, men i "det levande konstnärliga betraktandet" är sådana abstrakta kategorier sammanflätade.²⁰

Miljöframställningar vi ställs inför i litteratur, konst och film är inte neutrala utan subjektivt och ideologiskt formulerade och betydelse-laddade. Det är bl.a. genom besläktade tekniker och värderingar man kan frilägga samband mellan enskilda texter och de litteratur- och idéhistoriska kontexter där betydelse, värderingar och stilarter skapas, definieras och tävlar om utrymme. I denna avhandling består de kontexter som rumsligheten ställs i förhållande till framförallt av centrala strömningar inom modernismen, tiden efter andra världskriget och slutligen 1960-talet. Ställvis berörs även biografiska detaljer, exempelvis Bo Carpelans barndomsmiljöer, upplevelser av universitetet och arbete som bibliotekarie.

I ljuset av de litterära kontexterna framstår rumsligheten som en särart. Denna särart uppstår inte minst för att det, helt enkelt är ovanligt att författare på ett mer genomgripande sätt betonar tillvarons och litteraturens rumsliga dimensioner, utnyttjar och utforskar möjligheterna att framställa rum i litteraturen och t.o.m. utvecklar vad jag kallar en rumslig idiolekt och livsåskådning. Enligt *Svensk ordboks* definition innebär idiolekt "en (enskild) persons karakteristiska språkanvändning".²¹ Karin Nykvist som använder sig av begreppet i sin doktorsavhandling om Jesper Svenbros poesi och poetik karaktäriserar begreppet idiolekt som ett "särskilt språk, en egen röst, urskiljbar och unik bland världens alla röster".²² Det är p.g.a. särprägel i Carpelans sätt att framställa en verklighet med rumsliga dimensioner jag hänvisar till begreppet idiolekt och då vill jag samtidigt ange att det finns ett samband mellan språk, världsbild och plats i denna avhandling.

*

I en passage i *Topographies* (1995) antar J. Hillis Miller att processen varigenom platser i litteratur fördes med mening kan vara enklare att upptäcka i verk som bygger på en enhetlig platsgestaltning.²³ Enklast är det möjligtvis, konstaterar Miller, i sådana fall då författaren skapat en karta över den imaginära världen i sitt verk. Kartor av sådant slag finns inte i Carpelans verk men det finns verk och enskilda texter där rumsligheten är särskilt iögonenfallande. I denna avhandling ligger fokus på utpräglat arkitektoniska framställningar i Carpelans författarskap. Det är nämligen min uppfattning att Carpelan utvecklar ett särskilt sätt att framställa verklighet genom att primärt närma sig naturen men att hans utpräglat rumsliga diktkonst utvecklas med hjälp av de mer arkitektoniska miljöframställningarna.

Fokuseringen på det arkitektoniska kommer sig av att det finns en topografisk tudelning mellan stad och landsbygd i författarskapet. Carpelan gestaltar ömsom naturmiljöer och ömsom urbana och arkitektoniska miljöer.²⁴ Tudelningen framgår tydligt av titlarna på böckerna om Anders – *Anders på ön* (1959) och *Anders i stan* (1962). Titlarna anger de två centrala platserna i Anders tillvaro: hemmet som finns i stan, vid en bakgård och sommarstugan på en ö i skärgården. I titlarna lyfts inte bara två platser fram, därigenom poängteras implicit huvudpersonens hemvist och tillhörighet. En likartad topografisk indelning präglar även de två böckerna om Marvin – *Bågen* (1967) och *Paradiset* (1973) – och samtidigt i princip hela författarskapet, både inom enskilda verk och dem emellan. "Bågen" syftar på en sommarö och "Paradiset" på ett stads kvarter. Tudelningen mellan stad och landsbygd åskådliggör inte en antagonism utan snarare två olika delar av ett och samma litterära universum som i grunden utgör Bo Carpelans egna uppväxtmiljöer.

Fokus i avhandlingen är lagt på diktkonsten, men för att både kunna ringa in den rumsliga idiolektens grundläggande uttryck, dess utgångspunkter och dess framväxt är avhandlingen uppbyggd kring ett bredare material. I materialet ingår såväl en rad av Carpelans skönlitterära texter (framförallt dikter, prosadikter, romaner, radiohörspel) som ett urval av hans texter i poetik (framförallt artiklar, essäer, tal). Denna balansgång mellan olika arter av texter är inte oproblematiserad men eftersom den rumsliga betoningen är gränsöverskridande och framträder i alla slag av texter är ett bredare materialunderlag nödvändigt. Avhandlingen är disponerad så att en helhetsbild gradvis växer fram, utvecklas och fördjupas. Resonemanget följer huvudsakligen ett kronologiskt mönster där utgångspunkten ligger i Carpelans tidiga poetik under 1950-talet och avhandlingens sista del avslutas med en analys av det arkitektoniska mönstret i romanen *Urwind* (1993). Den andra delen avviker från det kronologiska mönstret. Den är en vidareutveckling av avhandlingens första del och ett försök att synliggöra en rad obemärkta inkluderingar och exkluderingar och tekniker som Carpelan använder sig av då han konstruerar sitt utpräglat rumsliga universum.

Fokus är lagt på både hela verk och enskilda avsnitt ur verk där det rumsliga är iögonenfallande. Det gäller enskilda dikter, prosadiktsamlingar, romaner, men även artiklar, essäer och arkivmaterial huvudsakligen från perioden 1945–1993. Två verk är av särskilt intresse. Det är diktsamlingen *Gården* (1969) och romanen *Urwind* från år 1993. Mer än i några andra verk framställer Carpelan i dem relativt enhetliga arkitektoniskt utformade världar. Dessa gör det möjligt att frilägga mångbottnade och betydelsebärande rumsliga mönster som även gäller författarskapet i övrigt. I avhandlingens tredje del ligger fokus helt och hållet på romanen *Urwind* som utgör en kulminationspunkt för avhandlingens problematik. Tidsinramningen beror på att det är under denna period Carpelans rumsliga idiolekt blir till. Förutom enstaka texter ur många av Carpelans verk är barnboken *Anders i stan* och diktsamlingen *I de mörka rummen, i de ljusa* av särskilt intresse. Carpelans *lectio praecursoria* "Om diktens öppenhet" (1960), samt artiklarna/essäerna "Dikt och verklighet" (1955), "Några anteckningar om rum och

poesi" (1980), "Novembercredo. Tankar inför ett landskap" (1981) och festtalet "I poesins rum" (1991) är viktiga. Det opublicerade manuskriptet "Anteckningar i poetik" (1964) utgör även en vägande text i avhandlingen.

Undersökningsmaterialet är inte heltäckande men valt med tanke på avhandlingsämnet och syftet att teckna en utvecklingslinje och en karaktäristik av rumsbetoningen i författarskapet. Även senare material än 1993 ingår, men används då främst för att belysa någonting tidigare. Exempelvis kunde romanen *Berg* (2005) och diktsamlingen *Staden-Kaupunki* (2006) med fördel ingå. Jag utelämnar dem med motiveringen att de inte egentligen tillför något väsentligt till problematiken utan framförallt bekräftar de iakttagelser som görs i avhandlingen.

Teoretiska utgångspunkter

Rumsligheten i Carpelans författarskap aktualiserar markörer, scheman och begrepp som på ett eller annat sätt refererar till den både påtagliga och rumsligt dimensionerade omgivning människan lever i. "Rummet" är ett mångtydigt begrepp. I denna avhandling koncentreras dess semantik i två oskiljbara dimensioner: å ena sidan "rum" i bemärkelsen rymd eller "space" med attribut som djup, volym och avstånd, å andra sidan "rum" i bemärkelsen "interiör" med konkreta attribut som väggar, tak och golv. I ljuset av denna tvetydighet framstår begreppet rumslighet som ett paraplybegrepp.

Begreppet rumslighet är så dynamiskt och mångbottnat att det är svårt att avgränsa. I denna avhandling aktualiserar rumsligheten framförallt poetologiska, interartiella, retoriska och ontologiska frågor och samtidigt den bredare litteratur- och idéhistoriska kontext som utgörs av modernismen, tiden efter andra världskriget och slutligen 1960-talet. Därutöver aktualiserar en rad texter i avhandlingen frågor om metaforik och struktur. Avhandlingens avgränsade men samtidigt eklektiska infallsvinkel beror huvudsakligen på ämnet. Det rumsliga är ingen separat kategori, snarare en kategori som alltid verkar tillsammans med andra delar i ett verk. Rutterna och platserna har så fundamentala funktioner i exempelvis sagan om Rödluvan att hela sagan upplöses om man isolerar rumsligheten och behandlar den separat. Det rumsliga är inte en fråga om antingen eller utan om grader och arter av rumslighet i litteratur.

I sin bok om narratologi konstaterar Mieke Bal att få begrepp som härrör sig från teorier om narrativa texter är så självklara och så vaga som begreppet rum.²⁵ I avhandlingen förekommer allmänna begrepp som text, bild, tid, landskap, miljö, omgivning, rum och plats vilka alla är av sådan art att de blir problematiska om man eftersträvar att definiera dem noggrant. Några av de grundläggande begreppen specificerar jag men även dem lyfter jag framförallt fram som koordinater eller poler som Carpelan ömsom betonar och närmar sig och ömsom tonar ner och avlägsnar sig från i sitt författarskap. Ett av begreppen, nämligen "miljö", försöker jag använda förhållandevis neutralt, exempelvis då jag talar om miljöframställningar i litteratur. Begreppen landskap, plats och rum återkommer jag till.

På det metodiska planet har denna avhandling fundamentala beröringspunkter med den s.k. tematiska kritiken. Den tematiska kritiken växte fram ur fenomenologiska och hermeneutiska tanketraditioner fr.o.m. 1930-talet med impulser från i synnerhet Husserl och Heidegger. Den blomstrade i Genève. Trots skillnader i litteratursynen "medlemmarna" emellan brukar de tematiska kritikerna behandlas under samma rubrik. J. Hillis Miller för exempelvis samman Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard och Jean Starobinski och anser att det är legitimt att kalla dem en "skola".²⁶

J. Hillis Miller lyfter fram Jean-Pierre Richards essäer om Stendhal och Flaubert i *Littérature et Sensation* (1954), Poulets *The Interior Distance* (1959) och Gaston Bachelards *La Poétique de l'espace* (1957, sv. *Rummets poetik*, 2000) som exempel på att den tematiska kritiken intresserat sig för och arbetat med rumsliga frågor.²⁷ Några tematiskt inriktade verk har en särskild ställning i resonemanget som löper genom avhandlingen. Det är framförallt *Poets of Reality* (1965) och *Topographies* (1995) av J. Hillis Miller som har en anknytning till den tematiska kritiken och som genomgående i sin produktion intresserat sig för frågor om rumslighet i litteratur.²⁸ Ett annat verk som finns med i bakgrunden, ställvis mindre synligt ställvis mer synligt är Gaston Bachelards *La Poétique de l'espace*. Bachelards fokus ligger på det fenomenologiska förhållandet mellan människan och arkitekturen hon lever i och som präglar henne mer än hon är medveten om.

I inledningen till sin avhandling om Mallarmés poetiska universum, *L'univers imaginaire de Mallarmé* (1961) beskriver Richard sitt analytiska närmelesätt som koncentrerat kring fixeringar, upprepningar, "nyckelord, älsklingsbilder, fetischobjekt" i författarskapet.²⁹ Han skriver:

Vi har sökt efter motiven i de materiella gestalter (t.ex. glas, eld, flor, grädde, rök, skum, moln, genomskinligt vatten) och de formationer (krage, vattenfall, halvö, blomkrona, hagel, språng som påbörjas eller avslutas) han föredrar i de rörelser till vilka han alltid återvänder i sitt fantiserande (kast, slag, spegling, studsande, beaktelse, blygsamhet), i de essentiella attityder som tillsammans formar hans landskap för oss.³⁰

I denna fokusering på de konkreta och återkommande detaljerna och på de attityder som förefaller att forma landskapen vi ställs inför delar min avhandling fokus med Jean-Pierre Richards version av den tematiska kritiken. Det rumsliga i Bo Carpelans författarskap aktualiserar särskilt markörer ur vår byggda omgivning. Sådana markörer är framförallt platser med arkitektoniska dimensioner, enskilda ting, fönster, dörrar, dörröppningar, tak, golv, rum, hela byggnader. Det är rumsliga koordinater och scheman som in, ut, inne, ute, uppe och nere, nära och långt borta. Det är egenskaper som volym och djup. Det är även perspektiv som det rumsliga möjliggör, t.ex. blickar in i rum och blickar ut genom fönster. Dessa åskådliggör en samtidigt kognitiv och konkret dimension som även kommer till uttryck i den arkitektoniska metaforik som Carpelan utvecklar utgående från den byggda miljön.

Släktskapen mellan avhandlingens infallsvinkel och den tematiska kritiken framgår framförallt genom fokuseringen på en särskild och grundläggande aspekt av ett helt författarskap med alla dess texter. Perspektivet ligger på variationer av återkommande konkreta, sinnliga detaljer och underliggande principer som delar av ett och samma mer omfattande mönster. Det här innebär i princip att fokus i avhandlingen ligger på framställningen av en plats som egentligen inte existerar, inte ens som litterär skapelse. Det är snarare en hypotetisk och implicit plats som aldrig manifesteras i en fullbordad helhet men som låter sig anas genom sina enskilda uttryck.

Släktskapen med den tematiska kritiken framgår även genom ett fenomenologiskt och sinnligt fundament som genomsyrar problematiken. I mötet med många av de utpräglade rumsliga texter som jag tar upp i avhandlingen måste även läsaren aktivera sina sinnen och sin föreställnings- och inlevelseförmåga och dels låta sig lockas in i det lästa och dels ta avstånd till det för att skapa förståelse kring textens sätt att fungera. Läsaren måste "uppföra" den i texten framställda upplevelsen av rum för att uppnå förståelse av dess sätt att invitera läsaren och utgående från den eventuella syn på livet och tillvaron som den innefattar skapa sig en uppfattning om dess helhetsgestalt.

Man brukar kritisera den tematiska kritiken för att den skapar en alltför enhetlig bild av ett författarskap. Kritiken är befogad men jag vill hävda att det finns ett uppenbart drag av enhetlighet i Carpelans författarskap. Det finns motsättningar och det finns tydliga heterogena element i författarskapet men även en iögonenfallande kontinuitet. Clas Zilliacus antar i samband med en analys av dikten "På augustiverandan" ur *Dagen vänder* (1983) "att litteraturhistorien" hos Carpelan "kommer att finna ett författarskap som justerats mer sällan och mindre radikalt än man kan ha förletts att tro."³¹

Liksom många andra diktare återkommer Carpelan ständigt till samma bilder, personer, situationer, motiv och teman. Han återanvänder också material som han redan gestaltat. Anna Hollsten konstaterar i sin doktorsavhandling om Bo Carpelans poetik att det är svårt att särskilja och analysera separata delar i Carpelans författarskap eftersom hans poetik är syntetisk till sin natur.³² Karaktäristiken är träffande, dels för att Carpelans författarskap är synnerligen koncentrerat och dels för att man lätt får ett intryck av att det finns talrika likheter och korrespondenser mellan disparata texter, personer, teman och motiv inom författarskapet. Å ena sidan är Carpelans texter tätt koncentrerade och sammanflätade helheter, å andra sidan påminner de ofta om varandra.

Carpelans skapande präglas av oföränderlighet, av kontinuitet och koncentration men även av föränderlighet, variationer, nyanseringar och en moderat dynamik och expansion. Det är mot bakgrund av dessa drivkrafter i författarskapet som en formulering som "Förändra dig inte, / fördjupa dig" låter sig förstås.³³ Då expansion eller förnyelse sker i författarskapet är det genom att nya element assimileras i ett relativt orubbligt fundament. Vid sidan av stråket av kontinuitet och koncentration finns det en måttligt dynamisk och förnyande aktivitet i författarskapet. Det finns element i hans senare författarskap som inte utmärker hans tidiga verk. Ett sådant drag är inte minst det rumsliga som växer fram och accentueras med tiden.

Med Jean Starobinskis formulering kan man säga att utgångspunkten i avhandlingen är "en kritik som strävar efter att nå, om inte totaliteten hos ett verk och en författare så åtminstone de principer som gör helheten begriplig [...]"³⁴ I en motsvarande formulering talar Starobinski om "ett sätt att läsa som helt enkelt bemödar sig om att frilägga texternas inre ordning eller oordning och de symboler och idéer som författarens tänkande organiseras kring."³⁵ Mitt sätt att närma mig det rumsliga i avhandlingen är framförallt induktivt - jag bygger upp ett resonemang om det rumsliga i Carpelans författarskap utgående från enskilda iakttagelser som omfattar ett tidsspann på ungefär 50 år.

Trots beröringspunkten med den tematiska kritiken vill jag påpeka att denna avhandling inte gör anspråk på att vara en tematisk studie med allt vad det innebär beträffande författar- och textuppfattning. Efter att den tematiska kritikens centrala verk skrevs har det skett mycket i förståelsen av vad som konstituerar ett litterärt verk. I denna avhandling är den grundläggande inriktningen tematisk men kompletterad med andra perspektiv. Även i frågan om textuppfattningen avviker avhandlingen från den tematiska kritiken. Medan den tematiska kritiken brukar behandla texten som närmast oskiljbar från författarens medvetande är den grundläggande uppfattningen i denna avhandling att litteratur består av en mångfacetterad uppsättning redskap som författare använder sig av för *olika* syften.

*

Oavsett om det finns rum i litteratur eller inte så tenderar vi att använda rumsliga begrepp då vi talar om litteratur. När fokus är ställt på litteratur används ordet arkitektur vanligtvis som en metafor för struktur eller komposition.³⁶ Med verkets arkitektur menar

man, helt enkelt, verkets struktur. Philippe Hamon räknar upp en rad rumsliga företeelser som "konstruktion", "dekonstruktion", "monumental" och "uppbyggande" och poängterar att dessa och liknande rumsliga liknelser är vanliga i metavokabulären om litteratur.³⁷ Då vi exempelvis talar om koherensen hos ett verk eller hur delar förhåller sig till helheten tenderar vi mer eller mindre automatiskt att använda oss av liknelser som härstammar från arkitektur, byggnader eller något annat slag av artefakter.³⁸

Förhållandet mellan arkitektur och litteratur aktualiserar en rik metaforik ur den byggda miljön. Betonas exempelvis skrivprocessen lämpar sig praktiken bättre (bygga, foga, mura, slipa), betonas däremot det färdiga verket lämpar sig produkten bättre (rum, byggnad, katedral). Dessa baserar sig på grundmetaforen "ett alster är en konstruktion", varav då inte bara vidareutvecklingen "ett litterärt verk är en byggnad" går att härleda utan även en rad jämförande professioner: diktaren som exempelvis konstruktör, hantverkare, byggmästare eller arkitekt.

Med hjälp av en konceptuell metafor-teori kan man schematiskt visa hur mekanismen bakom analogierna – som givetvis även kan fungera i motsatt riktning – fungerar. I *More than Cool Reason* (1989) skiljer George Lakoff och Mark Turner på en källsfär (source domain) och en målsfär (target domain) och menar att en metafor uppstår genom att element från en källsfär (t.ex. arkitektur) används vid beskrivningen av en målsfär (t.ex. dikten).³⁹ När dikten beskrivs som en byggnad eller ett rum rör vi oss i ett analogiskt gränsland där det rumsliga verkar och genererar bilder och tankescheman. Detta åskådliggör att rumsliga aspekter är obemärkta aktörer som bl.a. organiserar företeelser och skapar ett slags osynliga ingångar varigenom textens omvärld med dess rumsliga och materiella egenskaper kan strömma in i språket, tänkandet och litteraturen.

Det är en sak att använda rumsligheten som ett metaspråk om litteratur, att tala rumsligt om litteratur och en annan att försöka upptäcka rumsliga scheman i litteratur. Frågan om man överhuvudtaget kan tala om rum (space) i litteraturen aktualiserades i en modernistisk kontext år 1945 då Joseph Frank utgav essän "Spatial Form in Modern Literature". Bengt Holmqvist har i en recension kallat essän "Rumsformen i den moderna litteraturen".⁴⁰ Franks essäaktiga resonemang har gett upphov till en diskussion om vad vi ska kalla litterära former som avviker från det konventionella lineärt-kronologiska schemat. Samtidigt som begreppen form och rumslighet i en verbal kontext ofta upplevts som kontroversiella och alltför metaforiska, har det stått mer eller mindre klart att Frank lyft fram ett väsentligt problem i sin essä. Problematiken bottenar i verk som James Joyces *Ulysses* (1922) vars struktur avviker från ett konventionellt lineärt mönster med ett händelseförlopp som kronologiskt och kausalt sträcker sig från en tidpunkt till en annan. Frank föreslår att de avvikande strukturerna kunde kallas rumsliga.

Mot bakgrund av Joseph Franks hypotes behandlar W.J.T. Mitchell frågan om rumslighet och litteratur rätt utförligt i essän "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory" i *The Language of Images* (1980).⁴¹ Mitchell konstaterar framförallt att läsarens uppfattning av rumslighet i en narrativ text oftast bottenar i människans generella sätt att tala om tid i rumsliga termer. Det är därför vanskligt att, som Joseph Frank eller G.E. Lessing tala om tid och rum som en dikotomi. De hör ihop. Det är med hjälp av rumsliga scheman vi talar om tid.⁴² Vi talar om "korta" och "långa" perioder, vi uppfattar att händelser inträffar "före" och "efter" och överlag tenderar vi att betrakta tiden som ett lineärt förlopp med början och slut. Därför är det i grunden även problematiskt att tala om rumsliga verk i motsättning till lineära verk.

W.J.T. Mitchell delar in rumsligheten i litteraturen i fyra kategorier.⁴³ Som första rumsliga kategori betraktar han den rent textuella och fysiska, man kan säga materiella aspekten hos texten. Texten existerar i och som ett verk, har en viss layout och typografi, eventuellt illustrationer, är tryckt på ett specifikt papper o.s.v.

Mitchells andra kategori är förmodligen den som de flesta associerar till inför frågan om miljö och litteratur. Det är rumslighetens deskriptiva dimension, i princip verkets interna miljö, d.v.s. den värld som beskrivs i verket och som läsaren framkallar och föreställer sig under läsakten. Mitchell räknar upp en rad varianter av denna typ.⁴⁴ Rummet i ett litterärt verk kan vara temporalt koncentrerat i landskap som Wordsworths "spots of time". Det kan omfatta föreställningen om ett helt kosmos som hos Milton eller vara koncentrerat i en avgränsad region på den engelska landsbygden som hos Jane Austen. Rummet kan vara i förvandling, det kan vara irrationellt, heterogent, fragmentariskt eller stabilt och tillförlitligt. Det kan utgöra en avgörande aspekt av fiktionen, som hos Thomas Hardy, liksom det kan ha en så undanskymd position i bakgrunden att det knappt märks.

Till den som inte tror på att rumslighet kan existera i litteratur påpekar Mitchell att det faktum att det är läsaren som skapar rummet under läsaktens tidsförlopp inte gör rummet mindre rumsligt. Även en virtuell illusion, en mental rumslighet som emanerar under läsningen är rumslig. En litterär värld är mer imaginär än materiell, den är virtuell och framkallas under läsningen.⁴⁵ Mitchell betonar att läsaren ständigt deltar i skapandet av litterärt rum (literary space) och att framställningen och upplösningen av rumsliga föreställningar är en central del i läsprocessen.⁴⁶ Rumsliga strukturer uppstår genom att läsaren bygger upp sådana utgående från textens impulser och från sina egna associationer. Läsningen av rumsliga strukturer är en skapelseakt och jämförbar med uppförandet av ett partitur.

Som tredje kategori tar Mitchell upp frågan om texter som är mer rumsliga än temporala till sin natur.⁴⁷ Den tredje kategorin av rumslighet stöter man på då man uppfattar att ett verk är uppbyggt på basis av en form, ett mönster eller schema av något slag och i förhållande till vilket verkets enskilda element är ordnade. Mitchells tanke gäller t.ex. mosaikartat uppbrutna eller cykliska kompositioner. Det kan vara frågan om mönster av bilder, en intrig eller berättelse som har en viss form, utvecklingen av karaktärer eller ett medvetande, historiska eller tematiska angelägenheter som är sammanfogade enligt ett schema. Mitchell betonar att detta slag av rumslighet är en utpräglat läsarorienterad kategori eftersom det är läsaren som kan uppfatta att helheten påminner om någon rumslig struktur. På ett arkitektoniskt plan kan man exemplifiera Mitchells tredje kategori med t.ex. föreställningen om att Prousts romancykel *À la recherche du temps perdu* (1913-1927, sv. *På spaning efter den tid som flytt*) vore komponerad som en katedral, Georges Perecs *La vie mode d'emploi* (1978, sv. *Livet en bruksanvisning*) som ett flervåningshus eller Italo Calvinos *Il castello dei destini incrociati* (1973, sv. *De sammanflätade ödenas slott*) som ett slott.⁴⁸

Grovt sagt går det att anta att de flesta verk, oberoende av genre bär spår av Mitchells två första kategorier. Den tredje kategorin är mer sällsynt och går främst att finna i prosaverk och längre diktcykler. Den fjärde kategorin representerar ett specifikt och svårdefinierbart slag av rumslighet. Mitchell skriver:

The fourth level of spatiality in literature is difficult to discuss because it approaches that point where the interpretation of literature (presumably a rational, sequential activity) converges with the experience of it. What does Conrad mean when he tells us that his purpose is to make us *see*? Partly, of course, he means that he wants us to see in our mind's eye the world he presents in his fiction, what is defined here as descriptive spatiality [kat. 2, min anteckning]. But presumably he also wants us to see beneath the exotic scenery, the multifarious sensory descriptions, to the fundamental patterns that lie beneath his fictive world. And those patterns are not merely the formal principles which govern the temporal unfolding of his story but the very metaphysics which lies behind a story told about this world in this

particular way. What Conrad wants us to see is much like what we experience when we "see" what someone (or something) means.⁴⁹

Mitchell lyckas här lyfta fram en aspekt av rumslighet i litteratur som är av särskild vikt när det gäller arten av rumslighet i Carpelans författarskap. Inom denna fjärde kategori sammanflätas nämligen retorik och ontologi. Hur världen framställs för läsaren är beroende av hur världens grundvalar är funtade. Avgörande är etableringen av en obemärkt relation till läsaren. Avhandlingens problematik koncentreras i princip i frågan om hur Carpelan framställer stycken av verklighet och om han vill få oss att *se* och t.o.m. *inse* någonting genom sina rumsliga framställningar.

W.J.T. Mitchells fyra kategorier överlappar varandra på flera punkter och kan definitivt inte betraktas som en allomfattande indelning, en "general theory" av rumslighet i litteraturen. Indelningen är i första hand gjord med fokus på prosa men ger i all sin enkelhet en hyfsad beskrivning av fyra slag av rumslighet i litteratur. Indelningen framstår som ytlig eftersom den inte åskådliggör hur rumsligheten ingår i en mer omfattande kontext och samverkar med de övriga betydelseskapande elementen i en text. Vad Mitchells indelning och iakttagelser visar är dels att det finns ett samband mellan rumslighet och form, scheman vi använder oss av för att organisera saker och ting, och dels att rumsligheten har en grundläggande sinnlig dimension.

En art av rumslighet som Mitchell inte tar upp som en separat kategori men som man kan upphöja till en femte kategori utgörs av de metaforiska scheman som den kognitiva metafor teorin via framförallt George Lakoffs och Mark Johnsons *Metaphors We Live By* (1980) lyft i fokus under de senaste decennierna. Ett litterärt verk är rumsligt på ett mycket grundläggande plan genom alla de dolda rumsliga scheman vi använder oss av i vårt tänkande. Rumsliga begrepp har dels en förmåga att ordna upp företeelser, att avgränsa, innesluta och utesluta och dels en dynamisk spännvidd som omfattar allt från det konkreta, jordnära till det abstrakta och matematiska. Utöver att rumsliga begrepp kan rama in och stänga ut kan de ange rörelser och överskridningar. Rumsligheten ger redskap för att gestalta de mest varierande företeelser, t.ex. synvinklar, rörelse- och handlingsmöjligheter, samt rumsliga relationer som framför-bakom, under-över, inne-ute som den byggda miljön möjliggör.

Vi använder oss överlag rikligt av rumsliga scheman som hänför sig till vår kroppsliga position i världen. Vi står upprätt och vi har någonting framför oss, någonting bakom oss, någonting under oss, någonting ovanför oss, någonting utanför oss och någonting innanför oss. Det är bl.a. dessa horisontala och vertikala koordinater som skapar förutsättningar för talrika bilder av t.ex. inåt- och utåtvändhet, längtan, nedstämdhet, upprymdhet och tidens gång som vi använder oss av. Vi talar också om tiden som om den vore rumslig, lineär och indelad i kortare och längre, långsammare och snabbare etapper. Hos George Lakoff kallas dessa för människans tänkande grundläggande metaforer för "orientational metaphors" eftersom de bygger på rumslig orientering enligt scheman som upp/uppe, ner/nere, in/inne, ut/ute, fram/framför, bak/bakom, på/under och djup/grund.⁵⁰ Mot bakgrund av dessa samtidigt kroppsliga och kognitiva scheman framstår rumsligheten som ett högst aktivt, agerande redskap *som gör och med vilket man gör* snarare än en företeelse som är.

*

Bo Carpelans författarskap aktualiserar W.J.T. Mitchells alla fyra kategorier av rum i litteratur men särskilt kategori fyra, d.v.s. en särskilt betonad miljöframställning. Två

grundläggande ytterligheter står i princip till buds: Miljön kan framställas som en fond eller bakgrund för händelser och personer, men miljön i sig kan också vara mål för beskrivningen. I denna avhandling är fokus lagt på det senare alternativet. Framtoningen av platsen koncentreras i Mieke Bals föreställning om att platsen kan vara en aktör, en agerande plats ("acting place") till skillnad från en mer passiv, underordnad plats för agerande ("place of action").⁵¹ Kan en plats agera? Följdfrågorna är då: hur? Och: i förhållande till vem och vad?

Som jag redan har påpekat är min uppfattning att grunden till den särpräglade rumsbetoningen och den rumsliga metaforiken i Carpelans författarskap ligger i hur han framställer förhållandet mellan människan och hennes omvärld och i den betoning på förhållandet mellan dikt och verklighet som han formulerar i sin poetik. Hur framställer Carpelan miljöer och vilka betydelser lägger han i sina miljöframställningar? På ett begreppsligt plan koncentreras problematiken i begreppet "plats" som inom geografin fr.o.m. 1970-talet kontrasterats mot begreppet "rum". Diskussionen om vad som konstituerar en plats är mångfacetterad. Jag vill i det följande lyfta fram några aspekter från geografin eftersom de belyser grundförutsättningarna för framställningar av rum och plats i litteratur.

I avhandlingen förekommer begreppet "rum" med olika betydelser och i varierande skepnader. Det förekommer bl.a. som ett metafysiskt begrepp (i bemärkelsen "tid och rum"), ett begrepp som syftar på rymd (space) och i bemärkelsen ett arkitektoniskt rum. Skillnaden mellan "rum" och "plats" brukar man inom geografin definiera enligt följande: "Plats" syftar på ett mer subjektivt, upplevt och betydelseladdat rum medan "rum" förstås som ett mer abstrakt och objektivt begrepp.⁵² Distinktionen mellan begreppen spelar en central roll i avhandlingen eftersom den åskådliggör ett gränsland, dels mellan det subjektiva och det objektiva och dels mellan det partikulära och det generella. Distinktionen upplöses i princip om man vill framställa en plats som är förankrad i de subjektiva och partikulära upplevelsorna men som dikt har en ambition av allmängiltighet och objektivitet. Distinktionen är funktionell men besvärlig eftersom en plats alltid har rumsliga dimensioner och ett avgränsat stycke rum alltid är präglad av ett specifikt perspektiv som markerar, definierar och mäter upp. Det rationella begreppet rum framstår som särskilt snävt om man t.ex. talar om en känsla för rymd. I princip är "rummet" hos Carpelan alltid en "plats", om än ofta en plats med utpräglat rumsliga dimensioner.

Begreppet "plats" aktualiserades på 1970-talet inom den s.k. humangeografin som en motreaktion mot begreppet "rum". Arturo Escobar har konstaterat att den västerländska filosofin – ofta med hjälp av teologin och fysiken – allt sedan Platon upphöjt "rummet" till ett absolut, oändligt och universellt begrepp och undanträngt "platsen" till det partikulära, begränsade, lokala och slutna.⁵³ Begreppet rum hade tilltalat vetenskapens generaliserande impuls och lämpat sig för att generalisera och konstruera vetenskapliga och tillämpbara lagar som inte bara gällde en specifik region. Till skillnad från rummet hade platsbegreppet i regel enbart ansetts syfta på en särskild lokalitet, en punkt i det mer omfattande rummet. Medan rummet hade visat sig vara ett användbart begrepp i en abstrakt, ekonomisk och rationell diskussion visade sig platsbegreppet användbart då det gällde diskussioner om upplevelser, värden och tillhörighet.⁵⁴

Ur en fenomenologisk synvinkel grundar sig uppfattningen av en plats på varseblivningen. Edward S. Casey betonar att vi bara kan känna och varsebli en plats genom att befinna oss i en position där det är möjligt att varsebli den.⁵⁵ Det är via kroppen och sinnena vi registrerar oss själva och vår omgivning och hur vi förhåller oss till saker och ting. Att befinna sig på en plats är en kroppslig upplevelse där sinnesimpulser är närmast omöjliga att skilja åt och där världen visar sig i en rad materiella och rumsliga egenskaper och relationer som nära-långt borta, uppe-nere, inne-ute och tungt-lätt. På ett

teoretiskt plan tangerar platsupplevelsen både George Lakoffs kroppsligt-kognitiva metafor-teori och Maurice Merleau-Pontys kroppsbetonade fenomenologi. Hos både Lakoff och Merleau-Ponty utgår kunskapen om världen från kroppens materiella och rumsliga egenskaper. Casey betonar att platsupplevelsens kroppsliga och sinnliga fundament inte utesluter att även kulturella och sociala faktorer spelar in i uppfattningen av en plats.

Geografen John A. Agnew har särskilt tre aspekter av vad som konstituerar en meningsfull plats, det är: Läget i geografin, platsens fysiska form och egenskaper och den subjektiva och emotionella anknytningen till platsen.⁵⁶ Agnews tredelning ger vid handen att en syn på platsen som en särskild punkt belägen i världen enbart är en aspekt av vad en plats är. När vi ställs inför en plats och börjar reda ut vad som gör den betydelseladdad konfronteras vi med en instans som pekar ut en punkt, betonar den och skiljer den från omgivningen genom att förse den med särskilda betydelser som omgivningen saknar. Platsen berättar om den som varseblir och det som blir varseblivet men samtidigt även om den kultur vi lever i och som präglar synen på vad som överlag är värt att notera. En plats är inte bara en punkt eller ett område i geografin utan snarast en relation till ett stycke värld.

Kritiska marxistiskt, feministiskt och poststrukturalistiskt inriktade teoretiker har fr.o.m. slutet av 1980-talet ifrågasatt platsbegreppet genom att visa att det inte är ideologiskt neutralt utan bygger på sociala och kulturella konflikter.⁵⁷ Platser har stått för frågor om ras, klass, kön, sexualitet och övriga sociala relationer. Man har påpekat att platser inte är resultat av sociala processer utan ett redskap i skapandet, upprätthållandet och omformandet av maktförhållanden, förtryck och exploatering.⁵⁸ Medan t.ex. en tidigare generation av framförallt manliga teoretiker hyllat hemmet som tillvarons trygga centrum har t.ex. feministen Gillian Rose kritiserat de humanistiska geografernas bild av hemmet som en konfliktfri, trygg och nästintill mytiskt präglad oas.⁵⁹ Platser har inte naturliga och självklara betydelser utan dessa betydelser skapas genom processer och är både föränderliga och mångfacetterade. Kritiker med konstruktivistisk infallsvinkel brukar poängtera att platsen är en social konstruktion och att den grundar sig på inkludering och exkludering.⁶⁰

Platser vi möter i litteraturen och reella platser vi besöker i vårt dagliga liv existerar i helt olika kontexter och har egenskaper och funktioner som avviker stort från varandra. Att urskilja en plats innebär att peka ut en punkt i geografin. I litteraturen framstår det särskilt tydligt att den handling som pekar ut en plats samtidigt skapar denna plats. Begreppet *topografi* - att skriva plats - bildat av *topos*, plats och *graphein*, att skriva genomsyrar problematiken i avhandlingen.⁶¹ Att skriva plats är framförallt att benämna, beskriva och betona en miljö och att framkalla den för en läsare. Markörer som t.ex. "öknen", "den slingriga vägen", "mannen i sittbadkaret", "Torneå" och "Lissabon" ger upphov till rumsliga associationer. Vi bygger ut en värld genom associationer och konnotationer. En författare behöver inte beskriva varje detalj för att vi ska uppfatta en plats.

Med ett begrepp från retoriken och den interartiella forskningen kring förhållandet mellan text och bild kan man säga att en författare som önskar få en läsare att föreställa sig en plats måste använda sig av den retoriska tekniken *enargeia*, med Hans Lunds formulering "tekniken att beskriva ett objekt på ett sådant sätt att lyssnaren eller läsaren får intryck av att ha det beskrivna föremålet framför ögonen."⁶² Det här visar att framställningar av rum och platser tenderar att vara vinklade för synsinnets. Hur världen framställs och vinklas hänger ihop med hur världen överhuvudtaget är funtad. I litteratur visar sig platsframställningen samtidigt vara en social-retorisk handling präglad av förhållandet mellan att visa och att se, d.v.s. mellan framställning och föreställning. Eleanor Winsor Leach och Ann Vasaly påpekar att topografisk framställning ofta bygger

på en retorik varigenom läsaren uppmanas att föreställa sig någonting och därigenom även på försök att övertyga, väcka känslor och styra läsarens förhållningssätt till ett visst ämne.⁶³

I ljuset av den diskussion som inom geografin förts om begreppet plats fr.o.m. 1970-talet finns det några aspekter som jag vill lyfta fram som teoretiska utgångspunkter för avhandlingens problematik. Det är dels distinktionen mellan det objektiva och det subjektiva, dels att platser har en fenomenologisk grund, ett kroppsligt och sinnligt fundament (de går att varsebli), dels att platser inte bara syftar på observerbara objekt (t.ex. järnvägsstationen i Helsingfors) utan samtidigt uttrycker särskilda värderingar och sätt att se på saker och ting (ontologi). Betydelserna och funktionerna hos platser går att se som konstruktioner uppbyggda genom inkluderingar och exkluderingar. En plats – vare sig den är framställd i litteraturen eller pekats ut inför våra ögon – är inte objektiv utan betonad, utvald och emotionellt-värdepärligt färgad. I förhållande till geografen John A. Agnews tredelning av vad som utmärker en plats som jag tog upp tidigare kan man säga att det som utmärker platsframställningar vi ställs inför i litteraturen är att de dels saknar läge i geografin och dels saknar rent fysiska och materiella egenskaper. Hypotetiskt innebär det här att en författare som önskar framställa en plats i litteraturen på ett eller annat sätt borde betona sinnlighet och materialitet.

En utpräglad betoning av det konkreta och rumsliga i litteratur åskådliggör ett försök att etablera ett samband mellan texten och den omgivande påtagliga och rumsliga världen. Då en författare skapar text som påminner läsaren om den byggda världen och börjar formge sin dikt enligt den omgivande världens påtagliga och rumsliga former uppstår möjligheten att frilägga såväl begränsningar som möjligheter hos litteraturen. Litteratur är språk, tecken, kombinationer av tecken och mellanrum och skiljetecken mellan tecken tryckta på papper. I litteraturen kommer det rumsliga framförallt till uttryck som representationer, scheman och strukturer. Det rumsliga i litteraturen håller sig inom ramarna för ordkonsten, men sträcker sig samtidigt ut mot andra kategorier, framförallt bilden men överlag det igenkännliga större konkreta och rumsliga sammanhang där också läsaren hör hemma. Även om litteraturen kan vara uppbyggd kring rumsliga scheman och även om den kan representera byggnader, gator och landskap är den inte primärt en rumslig konst. Denna "brist" hos litteraturen skapar ett interartiellt utgångsläge. De mer utpräglade rumsliga konsterna som teaterkonsten, filmen, bildkonsten och bildhuggeriet utgör då en potentiell lockelse.

Forskningsområdet

Denna avhandling aktualiserar två forskningsområden: För det första Bo Carpelans författarskap och för det andra rumslighet i litteratur.

Den föreliggande Carpelanforskningen är anspråkslös med tanke på att författarskapet redan inleddes år 1946 med diktsamlingen *Som en dunkel värme*. Författarskapet omfattar inte bara ett stort antal verk inom flera genrer utan är också relativt framgångsrikt beträffande receptionen. Förutom Kerstin Tuomolins pro gradu-avhandling från 1985 om några linjer i Carpelans 1960-tals diktning är det främst fr.o.m. 1990-talet som författarskapet gett upphov till ytterligare pro gradu-avhandlingar.⁶⁴ Framom dessa är en studie av särskild vikt. Det är Anna Hollstens doktorsavhandling *ei kattoa, ei seinii. Näkökulmia Bo Carpelanin runouskäsitukseen* (2004). Den intar en särskild position i.o.m. att Hollsten reder ut grundragen i Carpelans poetik och visar att det hon kallar öppenhetens poetik genomsyrar hans författarskap. Två andra relevanta om än essäistiska studier är Roger Holmströms *Vindfartsvägar. Strövtåg i Bo Carpelans Urwind* (1998) och

festskriften *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning* (2006). Förutom dessa intar Pauli Tapani Karjalainens försök att belysa geografien utgående från litteraturen och särskilt Carpelans roman *Urwind* en särskild, om än perifer position i denna avhandling.⁶⁵

Anna Hollstens avhandling är grundläggande i det resonemang som löper genom min avhandling trots att hon bara tangerar rumsligheten sporadiskt. De skribenter som tagit upp frågan om rumsligheten i Carpelans författarskap är överens om att det finns rikligt med rumsliga bilder och mönster i Carpelans författarskap och att "rum" syftande på rymd eller en interiör eller rumslighet i en mer övergripande betydelse utgör ett centralt drag i författarskapet. Ingen har fört ett mer ingående resonemang om vad detta rumsliga drag egentligen innebär.

*

Beträffande forskningen om rumslighet i litteratur går det att skönja generella linjer men forskningsområdet är svåröverskådligt av två anledningar. Dels är begreppet rumslighet som jag redan påpekat så genreöverskridande och mångbottnat att det är svårt att avgränsa och dels ligger för mycket av det som gjorts inom området alltför nära i tid.

I dagens läge produceras det ständigt så mycket forskning, artiklar, antologier, avhandlingar och monografier att det är närmast omöjligt att få kännedom om vad som gjorts och vad som finns att göra inom ett forskningsområde. Att forskningsområden dessutom är ytterst trendkänsliga märks tydligt i frågan om rumslighet i litteratur. Precis som inom humaniora överlag går det inom litteraturen och litteraturforskningen att upptäcka spår av en "rummets epok" fr.o.m. 1990-talet. Generella teoretiska skolbildningar har satt sin prägel på forskningsområdet. Inom kognitivt orienterade grenar inom litteraturforskningen har fokus varit lagt på obemärkta men konstituerande rumsliga scheman och strukturer där tänkandet och litteraturen förenas. Den rumsliga betoningen märks även i cultural studies och marxistiskt, feministiskt, poststrukturalistiskt och postkolonialistiskt färgade teoribildningar som t.ex. synliggjort ideologiska aspekter av miljöframställningar som man inte tidigare fäst uppmärksamhet vid. Den senaste grenen inom detta område är den s.k. ekokritiken inom vilken förhållandet mellan människan, miljön och naturen i litteratur står i fokus. Vid sidan av begreppet rum har ofta begreppet plats använts. Begrepp som "rum", "plats", och "hem" åskådliggör ofta ideologiska och genusfärgade tankegångar. I enlighet med Foucaults filosofi ligger en betoning ofta på frågan om makt.

Denna rummets eller snarare platsens epok syns tydligt i diskussionen om "platsens poesi" som inom det svenska språkområdet framförallt manifesterats i Göran Printz-Påhlsons essä "Platsens poesi, satsens poesi" (1990).⁶⁶ Uttrycket *sense of place* har förekommit i diskussionen, ibland förknippat med relaterade begrepp som tillhörighet, identitet, resande, mobilitet, rotlöshet och hemlöshet. *Sense of place* brukar förknippas med irländaren Seamus Heaney.⁶⁷ Att begrepp som rum, plats, hem, region, uppbrott och återkomst brukas flitigt i litteraturen och diskussionen om litteraturen visar att litteraturen och konsten ständigt, om än mycket svårförklarligt interagerar med vad som sker i den omgivande världen.

I ett historiskt perspektiv är det ingen självklarhet att rumsliga aspekter av ett litterärt verk är värda att ägnas intresse. Det har överlag funnits och finns delvis fortfarande en allmän uppfattning om att rumsliga aspekter är av underordnad betydelse i ett litterärt verk. Bedömningen beror givetvis till en del på att t.ex. miljöframställningen ofta fungerar som ett slags kuliss och är av underordnad betydelse i ett litterärt verk. När exempelvis

Aristoteles rangordnar grundelementen i en tragedi lägger han ingen tonvikt vid rumsligheten. Grundelementen i diktkonsten är följande:

1. Händelseförlopp
2. Karaktär
3. Tankeinhåll
4. Språklig utformning
5. Musik
6. Yttre utsmyckning

Om man alls kan påstå att Aristoteles tar rumsliga aspekter i betraktande går de högst antagligen att finna i kategorin yttre utsmyckning. Det är den kategorin som med hans egen formulering "har minst med diktkonsten att göra".⁶⁸ I Aristoteles rangordning står de fyra första kategorierna i en grupp för sig. De är de väsentliga elementen i diktkonsten. De övriga två - musik och yttre utsmyckning - är ett slags dekorativa och förskönande komplement.

Denna fokusering på andra aspekter än rumsligheten uttrycker i princip miljöns historiska undanskymdhet. Att miljön i ett historiskt perspektiv visar sig vara en undanskymd, t.o.m. undanträngd och delvis oupptäckt kategori gör att en betoning och uppgradering av miljön sker utgående från en särskild underordnad position. Man har fokuserat mer på tid än rum och mer på rum än plats. Förskjutningen mot platsbegreppet under de senaste åren går att se som en kritik mot den skenbara objektiviteten i begreppet "rum" och i en mer omfattande teoretisk vändning mot det subjektiva, partikulära, lokala, sinnliga och kroppsliga.

För den som intresserar sig för miljöframställningar i litteratur erbjuds inga motsvarande generella teorier som det finns om motiv, tema, genrer eller som det inom narratologin finns om personer, berättare, händelseförlopp eller inom retoriken om dominanta troper som metaforen eller metonymin. Inom litteraturforskningen har miljöframställningar tangerats i enskilda studier i enskilda författarskap, stilriktningar och epoker. J. Hillis Miller konstaterar att endast några teoretiska publikationer har ägnats platsframställningar i litteratur.⁶⁹

Miljöframställningarnas dynamik framgår tydligt av det enkla faktum att titeln på J. Hillis Millers studie kring plats och litteratur, *Topographies* (1995) står i pluralis. Alla kapitel tar upp olika aspekter av ämnesområdet. Vad som särskilt intresserar Miller är fall där topografin har funktioner utöver att enbart fungera som bakgrund för ett egentligt skeende. Eftersom definitioner av plats oftast härrör sig ur studier i enskilda verk och författarskap inringas i regel enbart specifika aspekter som färgar av sig på hela forskningsfältet och får det att framstå som mycket heterogent och splittrat. Denna heterogenitet är å andra sidan karaktäristisk för varje diskussion som arbetar med vilket abstrakt och dynamiskt begrepp som helst, inte minst så mångbottnade begrepp som "tid" och "rum".

Det finns specifika författarskap, genrer och perioder som aktualiserar rumsliga frågeställningar och som även gett upphov till forskning. Den genre som förkroppsligar ämnesområdet miljö-litteratur mer än någon annan genre är reseskildringen som jag inte berör i min avhandling. Reseskildringen är otänkbar utan detaljerade platsframställningar. De ideologiskt laddade konstruktioner av platser som reseskildringar uttrycker har bl.a. rönt intresse inom postkoloniala teoribildningar. Det visar att problematiken aktualiserar frågor om makt och ideologi, liksom frågor om normer och avvikelser från normer och överlag möten med den Andre och det annorlunda. En hel del av den forskning som gjorts på sistone har sina rötter i marxistiskt, feministiskt och poststrukturalistiskt orienterad kritisk teori. Frågan om hur och vilken

ideologisk instans som konstruerar platser i litteratur har stått i fokus. Edward W. Saids *Orientalism* (1978) står som ett centralt verk i denna tradition genom beskrivningen av hur västerlandet konstruerat en schablonmässig bild av orienten.

Det finns inga övergripande teorier om miljöframställningar i litteratur men det finns en hel del undersökningar som anknyter till enskilda författarskap, epoker, genrer eller problemställningar. Exempelvis finns det en platsbetonad forskning kring elegen, idyllen och pastoralen företrädd redan på 1960-talet av Renate Böschenstein-Schäfer och 1970-talet av bl.a. Ellen Zetzel Lambert, och Tore Wretö.⁷⁰ I dessa studier står idyllens landskap och tradition från Theokritos framåt i fokus. Förutom inom denna gren har topografiska frågor exempelvis tangerats i forskningen kring barn- och ungdomslitteraturen, fantasy och science fiction, den gotiska bildvärlden, romantikens landskap och vardagsrealismen under 1960-talet. Även i forskningen kring barndomsskildringar har miljöframställningar ägnats uppmärksamhet. Att det forskats kring framställningar av hem i litteraturen på sistone beror delvis på att ämnet väcker frågor om ideologi, kön, klass och ras.

En annan kategori av forskning i förhållandet mellan rumslighet i litteratur gäller studier kring enskilda tidsperioder, exempelvis barockens, romantikens och modernitetens topografier. I forskningen kring miljöframställningar och modernitet utgörs materialet ofta av t.ex. Walter Benjamins, James Joyces, Marcel Prousts och Virginia Woolfs författarskap, på finlandssvenskt håll av modernisterna, inte minst Henry Parland. I dessa studier hänvisar man ofta till Marshall Bermans *All That Is Solid Melts into Air* (1982, sv. *Allt som är fast förflyktigas*) (1987).⁷¹ Det finns talrika antologier som i högre eller lägre grad anknyter modernismen till frågan om miljöframställningar, bara för att nämna ett exempel, t.ex. *Geographies of Modernism. Literatures, cultures, spaces* (2005).⁷² Vill man ange en plats som närmast kanoniserats och blivit ett modernistiskt topos inom denna forskningsgren så är det den kommersiella stadskärnan där flanören rör sig.

I nära anknytning till frågan om modernitet och miljöframställning har det uppstått en tradition där utgångspunkten ligger i begreppen form, tid och rum och där framförallt romanens form står i fokus. Det är en tradition som även den har sina rötter hos typiska företrädare för modernismen som Joyce, Proust och Woolf. Joseph Frank gav ut "Spatial Form in Modern Literature" (1945). Frank lyfter, som jag redan nämnt, fram frågan om rumslighet i romaner som avviker från det konventionella lineära schemat där händelseförloppet presenteras kronologiskt. Frank aktualiserar en diskussion om tid och rum i litteratur som gett upphov till en egen marginell forskningstradition med tillhörande antologier där en rad forskare fokuserar på enskilda aspekter av problematiken. En sådan antologi är t.ex. *The Spatiality of the Novel* (1978), en i sammanhanget ofta citerad artikel som jag redan tagit upp är W.J.T. Mitchells försök att reda ut förhållandet mellan tid och rum i litteratur: "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory" i *The Language of Images* (1980).⁷³

När det gäller frågan om tid och rum finns det även en nära relaterad men ändå separat tradition som anknyter till Michail Bachtins ofta citerade artikel "Kronotopen" (1937–1938) där han liksom Joseph Frank åskådliggör hur litterära former sammanlänkar tid och rum.⁷⁴ Frågan om tid, rum och plats aktualiseras även i Frances A. Yates *The Art of Memory* (1966) där hon beskriver den långa mnemotekniska loci-metoden där platser, särskilt byggnader använts för att stöda minnet.⁷⁵ Yates verk tangeras ofta i diskussioner om litteratur, miljö och minne. Jag tar upp Yates i den tredje delen av avhandlingen där romanbygget och minneshuset *Urwind* står i fokus.

Det finns endast ett fåtal verk som har förhållandet litteratur-arkitektur i fokus. Det är framförallt Gaston Bachelards *La Poétique de l'espace*, Ellen Eve Franks *Literary Architecture* (1979), och Philippe Hamons *Expositions: Littérature et architecture au XIXe siècle* (1989) och på svenskt håll Jöran Mjöbergers *Arkitektur i litteratur* (1999). Marilyn R. Chandlers *Dwelling in the Text. Houses in American Fiction* (1991) låter sig även inordnas här. I inledningen till

sin bok *Arkitektur i litteratur* konstaterar Jöran Mjöberg att internationell forskning kring relationerna mellan arkitektur och litteratur är mycket begränsad. Det finns enskilda verk som belyser ämnet ur mera snäva synvinklar, med inriktning på enskilda författare men det existerar inte några egentliga översikter över ämnet av mer principiell natur.⁷⁶ Dels beror det här på att det är ovanligt att författare på ett mer genomgripande sätt arbetar med analogin arkitektur-litteratur, dels beror det också på att det arkitektoniska är en underkategori inom forskningsfältet miljöframställningar i litteratur.

Vad sammanflätningen av arkitektur och litteratur genomgående uttrycker är ett analogitänkande. I *Literary Architecture* (1979) skiljer Ellen Eve Frank åt fyra analogiska traditioner där arkitekturen medverkat genom tiderna.⁷⁷ De är: 1) arkitektur-kropp, d.v.s. att kroppen beskrivs som en byggnad eller byggnaden som en kropp, 2) arkitektur-psyke (mind), exempelvis i psykoanalytiskt bildspråk där det undermedvetna framställs som en källare, 3) arkitektur-minne, det är t.ex. bilder av minnet som ett lager eller magasin och 4) arkitektur-litteratur.⁷⁸ Trots att man kan ställa sig kritisk till Ellen Eve Franks indelning har hon lyckats särskilja fyra områden inom vilka bruket av en arkitektonisk metaforik skapat konventioner och vilka ända fram till romantiken är relativt lätta att hålla i sär.

Ämnesområdet litteratur-arkitektur aktualiserar utpräglat scenografiska och rumsliga konstarter såsom film, teater och bildhuggeri. Det är konstarter som bygger upp en hel värld eller stycken av en värld inför en betraktare, som bottnar i sinnliga framställningar och som uppmanar betraktaren att uppleva. Vad som ger en värdefull inblick i ämnesområdet och överlag den problematik som denna avhandling kretsar kring är det faktum att det intermediala förhållandet film-arkitektur rönt ett särskilt intresse. Två verk som aktualiserar detta förhållande är Giuliana Brunos *Atlas of Emotion* (2002) och på finskt håll arkitekten Juhani Pallasmaas *The Architecture of Image* (2001).⁷⁹ Det intermediala förhållandet mellan film och arkitektur åskådliggör att frågan om det arkitektoniska bl.a. handlar om en visualitet med rumsliga dimensioner, om komposition, perspektiv, synvinklar och djup.

*

Mot bakgrund av de ovanskisserade grenarna inom forskningsområdet rumslighet i litteratur framstår ett behov av ett översiktsverk där de olika forskningstraditionerna inom ämnesområdet beskrivs. Därutöver har i varje fall jag i min forskning saknat verk där frågan om plats, retorik och läsarreception behandlas utförligt. Det förefaller mig som om en av de grundläggande frågorna inom forskningsområdet handlar om hur miljön beskrivs och framställs för läsaren och vilken roll dessa miljöframställningar egentligen spelar i etableringen av ett förhållande till läsaren. I ljuset av miljöframställningar som förekommer i litteratur, filmer och bildkonst är min uppfattning att dessa påverkar oss mycket mer än vi tror genom sin dolda retorik. En central fråga, som jag ställvis tangerar i avhandlingen, gäller litteraturens, det enskilda verkets, läsaktens och läsarens rumslighet. Frågan är exempelvis om inte ett intensivt möte mellan en text och en läsare kan ge upphov till en platsliknande zon där läsaren för en stund kan uppleva sig liksom förflyttad in i den framställda världen.

I ljuset av vad man gjort inom forskningen kring rumslighet och litteratur gör Diana Fuss i sin studie *The Sense of an Interior* (2001) en viktig iakttagelse då hon lyfter fram en problematisk vana hos litteraturforskare.⁸⁰ Hon konstaterar att litteraturforskare tenderar att bortse från att en byggnad också är en byggnad i sin egen rätt och inte bara en metafor för någonting annat. Den ständiga vanan att tolka och associera till något annat hos litteraturforskare gör att platsen och världens konkretion och rumslighet lätt ignoreras.⁸¹ På ett motsvarande sätt tenderar arkitekturhistoriker att behandla byggnader och platser

som funktionell arkitektur utan att ta i betraktande metaforiska betydelser som de är laddade med.

Svårigheten att se det enkla och konkreta anger en utgångspunkt för det resonemang som tar vid här.

I

Den rumsliga dikten formas – 1950- och 1960-talet

Dikten härstammar [...] ur ett slags intensiva lokaliseringsbehov: var står jag i förhållande till rummet, tingen, människorna, landskapet, världen? Kanske minns ni hur ni som barn skrev ert namn, sedan adressen, stadsdelen, staden, landet, sedan Skandinavien, Europa, Jordan, Världen, Universum – det var kanske inte för att ni ville lokalisera er enbart geografiskt, utan för att finna er själv, närma er ert eget rum, just då, i det ögonblicket. I poesin är ögonblicket evigt och evigheten ett ögonblick, tiden ett rum, i ena ögonblicket orörligt, i andra ögonblicket expanderande, aktivt.

Bo Carpelan, "Lyriskt mellanboks slut" (1979)

Bo Carpelan debuterade tidigt, 19 år gammal, år 1946 med diktsamlingen *Som en dunkel värme*. Det finns ett opublicerat vaxdukshäfte från tiden före debuten, daterat den "27.1.45". Häftet är av allt att döma tänkt som en bok med den abstrakta och rumsliga titeln "Periferi och medelpunkt". I essän "Lyriskt mellanboks slut" från 1979 berättar Carpelan följande om detta häfte:

Från 1945 härstammar [...] – jag var då redan ute ur skolan – ett svart vaxdukshäfte med den bålstora och abstrakta titeln "Periferi och medelpunkt", fylld av skäligen perifera rimmade dikter lite i Ferlins stil, om främlingskap, ensamhet, tomhet, spegelbilder där jaget inte hittar någon medelpunkt men där det i några enstaka orimmade dikter finns en fläkt av Södergran.⁸²

Den inledande dikten i "Periferi och medelpunkt" har följande ordalydelse:

Jag är en man utan framtid
mina drömmar vill ingen ha.
Och ändå ropar min samtid
att jag kunde ha det bra.

Så går jag mot alla frågor
och svarar: Min medelpunkt
hittar ni kanske bland vågor
som sorlar i natten tungt.

Jag hoppas att ingen den finner.
Den är utan en periferi
inom vilken man allting vinner
inom vilken man allting kan bli.⁸³

I denna tidiga, aningen knaggliga och så uppriktiga ungdomsdikt använder Carpelan det rumsliga begreppsparet periferi/medelpunkt som ett metaforiskt tankeredskap. Begreppsschemat är på inget sätt originellt. I dikten framställs en upplevelse av osäkerhet och en mycket ambivalent önskan om att personlighetens och skapandets ömtåliga medelpunkt ska förbli dold. Framställningen har karaktären av en bekännelse. Den samtidigt beskyddande och hindrande gränslinjen mellan jaget och världen är en vacklande gränsszon eftersom den både konstitueras av en önskan om ett överskridande och en rädsla för att gränsen skulle upplösas.

Många av Carpelans fiktiva huvudpersoner, exempelvis Axel Carpelan i romanen *Axel* (1986) och Daniel Urwind i romanen *Urwind* är präglade av denna för det konstnärliga skapandet konstituerande ambivalens. Det är en vacklande subjektsposition som kommer till uttryck i ett jag som å ena sidan önskar göra sig osynligt men å andra sidan ibland mödosamt och t.o.m. triumfatoriskt träder fram och fullbordar sin innersta längtan.

Carpelan utvecklar en rad strategier för att gestalta denna gränsproblematik. Dels sammanflätar han sina subjekt med tingen och rummet, dels ställer han sina diktjag som betraktare i osynliga positioner som sakliga registrerare av sinnesintryck. Därutöver återkommer han gång på gång till framställningar av maskering, rollspel och alter egon. Denna vacklan mellan det dolda och hemliga och det synliga och offentliga genererar också en rad uttryck för gränsöverskridningar, öppningar, genomskådningar och förlösningar. Med Gaston Bachelards uttryck kan man säga att människan, liksom hela det Carpelanska universumet är "en tillvaro på glänt".⁸⁴

Fr.o.m. 1950-talet börjar Carpelan ta avstånd från abstrakta scheman som periferi och medelpunkt och dras mot tinget och bilden, den konkreta omvärlden, naturen och arkitekturen. Om man senare i författarskapet stöter på en text där Carpelan gestaltar samma problematik som i "Periferi och medelpunkt" är det gjort med andra, betydligt mer diskreta och indirekta ofta bildcenterade medel som han utvecklar under 1950- och 1960-talet. I följande dikt ur diktsamlingen *I det sedda* (1995) har Carpelan framställt gränsproblematiken mellan det inre osynliga jaget och den yttre omvärlden utgående från en bild:

Som ett barn med armar böjda,
benen krökta in mot kroppen
ligger i ett halvskumt rum
främlingen i dig och drömmer
om det rum du lever i,
skåpet, bordet, stolen
och tysta, tomma gator.⁸⁵

Dikten är uppbyggd på basis av bilden av en moderskropp. Både den okända främlingen i fosterställning och "modern" är delar av en och samma varelse. Varelsen är förankrad i två världar, dels i det okända, osynliga och oförlösta, dels i det närallgande, synliga och bekanta. Båda världarna är delar av en och samma verklighet.

Vi tenderar att tala rumsligt om människan som om hon hade ett innersta rum, ett centrum eller en kärna. På grund av att rumsliga tankescheman är så vanliga är det svårt att hävda att Carpelan till sin läggning vore ovanligt benägen att gestalta företeelser rumsligt. Den inledningsvis citerade dikten visar att den rumslighet man finner i Carpelans tidiga författarskap är av ett mer konventionellt slag än den mer medvetna och

arkitektoniska framställningskonst och rumsliga medvetenhet som gradvis växer fram i hans författarskap. Det här gäller oavsett man talar om rumslig metaforik eller Carpelans tidiga topografiska framställningskonst. Vill man emellertid peka på ett drag som kännetecknar Carpelans topografier omedelbart fr.o.m. debuten är det en djup, drömlig och musikalisk sammanflätning av jaget och hennes omvärld.

Avhandlingens första del är indelad i tre kapitel. Syftet i dessa kapitel att visa hur å ena sidan en rumsbetoning gradvis växer fram under 1950- och 1960-talet och å andra sidan beskriva hur denna rumsbetoning gradvis får mer och mer arkitektoniska drag. Betoningen av rumsligheten framträder mot slutet av 1960-talet och blir särskilt iögonenfallande under 1990-talet. Bror Rönnholm har i en recension av urvalsvolymen *Novembercredo* (1996) föreställt sig ett utvecklingsförlopp i Carpelans författarskap där rumsbetoningen finns med från början och att den gradvis växer till sig i betydelse och explicit betoning. Rönnholm skriver:

Ett slags kulmination når den i 'Gården' (1969), en samling där dikterna tar sin utgångspunkt i barndomens rum. Det är en bok som har en säregen styrka och sin egen markanta profil i Carpelans produktion. När man läser urvalsvolymen framstår 'Gården' också som ett slags brytningspunkt i BC:s lyriska författarskap.⁸⁶

Rönnholms iakttagelse om rumsbetoningens framväxt motsvarar den uppfattning jag vill föra fram. Det går att se hur rumsbetoningen gradvis formas och framträder på ett relativt genomarbetat sätt i diktsamlingen *Gården* år 1969. På basis av det galleri av arkitektoniska markörer Carpelan skapar och använder sig av fr.o.m. *Gården* kan man börja läsa hans dikt Konst i vad Ellen Eve Frank kallar den litterära arkitekturens tradition som utmärks av ett utpräglat bruk av analogin litteratur-arkitektur.⁸⁷

Philippe Hamon har konstaterat att accentueringen av arkitektur i ett verk tenderar att äga rum vid tider då förväntningarna på mimesis eller verklighetsframställning är i förändring.⁸⁸ Hamon betonar att arkitekturen garanterar en viss realistisk effekt (*effet de réel*) åt vilket litterärt verk eftersom den förser fiktionen med ett igenkännbart ramverk, ett tillförlitligt ankare eller en bakgrund som ger verket en prägel av sannolikhet och t.o.m. sanning. Av denna anledning är det fullt följdriktigt att arkitekturen, vare sig det är frågan om en praktik, en metafor eller en referenspunkt aktualiserats i tider då tanken om mimesis eller verklighetsframställning antingen uppmuntrats eller misströts i västerländskt tänkande.⁸⁹

I ljuset av Hamons antagande kan man med skäl påstå att det finns mimetiska förväntningar under den tidsperiod då betoningen av rumsligheten i Carpelans diktning formas. Dessa förväntningar och krav leder förenklat sagt till två mimetiska justeringar – förstärkningar av *effet de réel* i hans diktning. Den första justeringen sker under 1950-talet och gäller en förskjutning från det abstrakta till det konkreta, från ordet till tinget. Den andra förskjutningen gäller en rörelse från ord till bild och från en högre ornamenterad stil till en sakligare och mer vardagsrealistisk stil i slutet av 1960-talet. Genom den första justeringen införlivas "tinget" i Carpelans diktning och genom den andra justeringen fördjupas den realistiska effekten och "rummet" framträder. De mimetiska förväntningarna som råder under såväl 1950- som 1960-talet sporrar framväxten av en dikt med mera realistiska effekter och en rumslig idiolekt hos Carpelan. Dessa justeringar visar samtidigt att den enskilda dikten alltid kommer till i ett kulturellt och idéhistoriskt sammanhang och präglas av tendenser i sin samtid. Med en kartografisk liknelse kan man säga att Carpelan under 1950- och 1960-talet försöker justera kartan så att den bättre ska motsvara verkligheten.

Tinget – byggsten i den öppna dikten

En infallsvinkel på betoningen av rumsligheten ger de metapoetiska texter från 1950- och 1960-talet där Carpelan formulerar sin syn på vad dikt är, hur dikt fungerar och hur diktaren, d.v.s. han själv borde skriva. Flera texter från 1950-talet visar att Carpelan i tidstypisk och kritisk anda begrunder diktens möjligheter och begränsningar. Framförallt är han nu, och även i sina senare texter utpräglat optimistisk och intresserad av diktens möjligheter.

Carpelan söker ett eget språk som samtidigt är både subjektivt och objektivt, personligt och allmängiltigt och framförallt förankrat i en påtaglig och sinnligt upplevbar jordmån. Av avgörande vikt för förståelsen av Carpelans ambition att förankra dikten i det han kallar "verkligheten" är artikeln "Dikt och verklighet" (1955) och hans *lectio praecursoria* "Om diktens öppenhet" (1960). Utan att reda ut grunderna i poetiken är det svårt att få grepp om den rumsliga betoningen. Det beror på att poetiken i högsta grad är en ontologi som åskådliggör hur tillvaron är beskaffad och överlag var tonvikten ligger i Carpelans diktkonst.

Det finns givetvis alltid ett glapp mellan poetik och praktik, mellan vad en författare säger sig göra, önskar sig göra och vad han egentligen gör. Ett resonemang där dikt och poetik pusslas ihop ger en alltför logisk bild av dikten, särskilt om poetiken används för att förklara dikten. Hos Carpelan är glappet mellan poetik och praktik ställvis stort. Han berättar framförallt om *hur* han skriver snarare än *vad* han skriver om. Trots detta genomgripande förbehåll kan Carpelans tidiga metapoetiska texter belysa den rumsliga idiolektens framväxt från 1950-talet fram till 1960-talets slut. Trots att det finns ett glapp mellan poetik och praktik går det nämligen även att skönja fundamentala beröringspunkter mellan Carpelans diktning och hans poetik. Bland annat löper frågan om diktens förhållande till den omgivande påtagliga och samtidigt mångbottnade omgivningen som en röd tråd såväl genom Carpelans diktning som hans texter i poetik. Man kan med skäl hävda att Carpelans dikt på flera punkter – inte minst beträffande rumsligheten – exemplifierar de strävanden han formulerar i sin poetik. Den världsbild Carpelan lägger fram i sina texter är långt den samma både i hans skönlitterära texter och i hans poetik.

I en intervju 1970 säger Carpelan att han strävar till enkelhet och klarhet, bort från "abstrakta uttryck som används otroligt löst."⁹⁰ I en intervju i *Svenska Dagbladet* 1984 ställer Theodor Kallifatides frågan "Varför är det så viktigt med det konkreta?"⁹¹ Carpelan svarar: "Därför att världen är konkret! Och därför att det finns så många som vill göra den abstrakt." Ett motsvarande uttalande år 1998 lyder: "Jag har alltid tyckt om konkreta ting i dikter, att sakerna och människorna i en dikt ska bidra till att göra det hela mindre abstrakt. Men det är svårt att finna den rätta balansen."⁹² Om man läser sådana konstateranden utan att känna till Carpelans 1950-talspoetik framgår det inte att hans författarskap har en dold och implicit sida där en kamp förs mellan det abstrakta och entydiga och det konkreta och mångtydiga.

Det ontologiska idékomplex som jag beskriver i detta kapitel förblir under åren mer eller mindre oförändrat. Anna Hollstens konstaterande om att poetiken utvecklas men samtidigt i grunden förblir oförändrad är träffande.⁹³ Hollstens synpunkt gäller poetiken men samma förhållande mellan kontinuitet och dynamik gäller även författarskapet i stort. Som författartyp är Carpelan en idisslare som gång på gång utviner näring ur det redan använda. Carpelan upplöser aldrig den grundläggande stilistiska, motiviska, tematiska och topografiska enhetlighet som ända från början präglar hans diktning och ger den ett närmast orubbligt fundament. I den alltmer ikoniska diktkonst som gradvis formas hos Carpelan är förhållandet mellan texten och läsaren centralt. Om Carpelans

dikt har en dörr så finns den mellan texten och läsaren. Denna dörr står samtidigt för det obemärkta förhållandet mellan människan och tinget.

Från ord till ting

Av allt att döma upptäcker Carpelan i början av 1950-talet en klyfta, ett glapp mellan ordet och tinget, mellan jaget och världen, mellan dikten, konsten och livet. Man kan se världen och skriva om världen, man kan måla en akvarell av ett landskap, men världen framträder alltid på distans, den vägrar att motsvara orden. Liksom så många andra språkdrömmare föreställer sig Carpelan ett slags Adams eller Babels språk där ordet och tinget motsvarar varandra och en universell harmoni och genomskinlighet råder mellan människan och hennes omgivning. Carpelan formulerar en önskan om "öppenhet", om att dikten och jaget, ögat och sinnena borde öppnas inför världen. Drömmen bottnar i en upplevelse av att människan står fjärrad från det sammanhang där hon egentligen hör hemma.

I diktsamlingen *Landskapets förvandlingar* (1957) ingår följande dikt som åskådliggör drömmen om en samgång mellan ord och ting på ett klagande sätt:

Frånvaro

Beröringen med tinget är tinget
och ordet "blå" det blå som ryms

i vattnets väsen, fördolt av havet.
Vid havet den susande lampan,

vid ditt öga reflexen av ett mörker.
Slutligen ordet som är ordets frånvaro.⁹⁴

Ordets och språkets upplösning är tingets och världens födelse. Idealet är genomskinlighet, transparens, en djupare samstämmighet och sanningsenlighet mellan ord och ting. I en opublicerad poetik med titeln "Anteckningar i poetik" (1964) återfinns en besläktad reflektion med anknytning till Cézanne, en av Carpelans centrala impulsgivare:

Cézanne: "Jag har färger, de blir föremål utan att jag tänker på det". Kan ord på samma sätt bli föremål? På samma sätt som snickaren prövar trä, fogar, ser till att inga fogar syns, med målet att göra en stol som fyller både en praktisk och en estetisk funktion (d.v.s. förenar dem) objektiverar diktaren sitt språk. Hur mycket som är personliga tecken, hur mycket som är ting är svårt att avgöra. Craftmanship - och 'tanklöshet'.⁹⁵

Carpelan närmar sig tinget och använder begreppet "objektivera" både i betydelsen att göra det subjektiva mer objektivt, d.v.s. allmängiltigt eller universellt och i betydelsen att få ordet/dikten att bli mer som ett objekt, ett konkret ting. Huvudtendensen består i en strävan att överbrygga en klyfta mellan språk och värld, mellan dikt och värld och framförallt mellan jag och värld. Som en konsekvens av detta kommer språket att framstå som ett kroppsligt material som kan formas som skulptur eller arkitektur. Samtidigt framstår diktaren som en hantverkare, arkitekt eller skulptör.

I en essä om vad som är nytt i den nya lyriken år 1958 konstaterar Kai Laitinen att diktaren inte längre är en romantisk skapare, en benämad övermänniska utan helt enkelt

och anspråkslöst en människa som gör konst, en hantverkare, en *fattor*.⁹⁶ Föreställningen om en *fattor* tangerar en klassisk syn på diktaren. Etymologin hos ordet poet går till grekiskans *poiētēs*, en som gör dikter, eller egentligen *melōn*, sånger och/eller *epōn*, episka dikter.⁹⁷ Verbet är *poein*, *poiein*, d.v.s. att göra eller skapa vilket är besläktat med sanskrits *cinoti*, att konstruera, sammanställa.⁹⁸

Jag vill lyfta fram dessa etymologiska samband i Carpelans fall eftersom hans författarskap har denna professionella sida. Då man studerar Carpelans reflektioner kring skrivandets hantverk, vikten av hantverkskunnandet och hans föreställningar om idealdikten som en bra stol eller ett bra hus framstår diktaren som en representant för ett mer omfattande och mycket traditionsbundet hantverkarskrå med bl.a. skomakare, snickare, arkitekter; läromästare och gesäller.

I ljuset av hantverkarmetaforiken framstår skrivandet som en angelägenhet mellan författaren och hans alster. Det är ett precisionsarbete som äger rum i ensamhet men som exponeras då alstret publiceras och förevisas i offentligheten. Hantverkarliknelsen överbryggjar den konventionella klyftan mellan dekorativa konstarter och tillämpade konstarter. Genom att materialisera dikten och normalisera och professionalisera diktandet tas alstret och dess skapare ner på jorden. Genom att ty sig till hantverkarens och arkitektens professioner blir diktarens profession mer legitim. Diktaren framstår som en nödvändig, respektabel och framförallt erfaren och skicklig arbetare framom en impulsiv, spontan, omedvetet arbetande och t.o.m. världsfrånvärd konstnär. Det här visar att Carpelans diktning på ett samhälleligt plan representerar en art av borgerlig konst. Men när dikten framstår som brukskonst uppstår ett problem: beteckningen saknar grund om inte dikten verkligen har en pragmatisk dimension.

Carpelans liknelser konkretiserar både skapandet och dikten. I liknelserna föreligger främst en betoning på kunnandet, men även en betoning på diktens form och material. Men Carpelans författarskap har även en diametralt motsatt sida till denna formmedvetna hantverkare som slipar och fogar. Om hantverkarmetaforiken och strävan efter noggrannhet pekar på vad man kunde kalla en apollinsk sida i Carpelans diktning så pekar det spontana, det omedvetna, det tanklösa, clowneriet, det fantastiska och surrealistiska och de kvicka infallen och komiken på en lika ofrånkomlig dionysisk sida.

Carpelans författarskap uttrycker en ständig dialektisk pendling mellan eftertänksamhet, form, klarhet och precision och improvisation, lekfullhet och spontant skapande. Pendlingen uttrycker ett ideal: en dynamisk och öppen men samtidigt exakt ordning. Det är en ordning som aldrig riktigt formar sig efter de färdiga scheman som står till buds inom konventionernas ramar. Om ordning och förklaring går hand i hand så markerar Carpelans behov av öppna former att tillvaron inte går att fånga. Det innebär också att dikten har en essäistisk karaktär. Varje dikt är ett försök. Dikten måste ständigt skrivas på nytt eftersom den aldrig kan lyckas fullborda sin grundläggande ambition.

Som en konsekvens av en jämförelse mellan dikt och hantverk eller arkitektur händer något med dikten. Den framstår som innehållslös. Den framstår enbart som en medvetet strukturerad och noggrant utstuderad, praktisk och estetisk form – som en vacker tavla, ett stycke musik eller en sko för en fot, ett hus för en människa, en byggnadsställning, ett tomt rum. Detta är typiskt för Carpelans poetik. Han talar om hur han vill skriva, men inte vad han skriver om. Det här innebär emellertid inte att hans dikt inte skulle handla om någonting. Tvärtom: snarare pekar det på att form och innehåll är oskiljaktiga.

I *Literary Architecture* ställer Ellen Eve Frank vid ett tillfälle frågan: "[W]hat may be accomplished when writers select architecture as art analogue for literature?"⁹⁹ Hon svarar: "Writers who select architecture as their art analogue dematerialize the more material art, architecture, that they may materialize the more immaterial art, literature."¹⁰⁰ Svaret bottenar i arkitekturens och litteraturens väsensskilda materialitet. Arkitekturen – den mer konkreta, påtagliga och plastiska materialiserar och konkretiserar den mer

immateriella litteraturen. Ellen Eve Franks iakttagelse om materialiteten hos arkitekten belyser Carpelans ambition att materialisera ordet och föra det närmare tinget. På ett mer omfattande plan synliggör materialiseringsakten inte minst aspekter av tillvaron som tenderar att framstå som osynliga. Det är aspekter av människans själsliv, d.v.s. drömmar, fantasier, visioner och minnen. Dikten framstår som ett formgivning- och fångstredskap vid gränsen mellan det inre och det yttre, mellan det dolda och det synliga.

Den människobild som utkristalliseras genom drömmen om enheten mellan ord och ting är att människan lever i ett alienerat tillstånd. Hon är avskuren från naturen som är hennes grundläggande sammanhang. Genom att få det immateriella, abstrakta ordet att bli mer påtagligt och konkret kan detta tillstånd upphävas. Hos Carpelan tar sig alienationen uttryck i en livslång strävan att närma sig den synliga, sinnliga, påtagliga och konkreta omgivningen och försöka framställa en dikt som är framsprungen ur det sedda och upplevda. En anledning till att detta är så viktigt är att naturen, berget, trädet, vattnet representerar det allmängiltiga och objektiva, någonting bestående, tidlöst, evigt och pålitligt som i princip funnits i alla tider och överallt.

Den ordets upplösning och tingets födelse som Carpelan drömmer om låter sig förstås mot bakgrund av J. Hillis Millers grundläggande tes i *Poets of Reality* om topografins förvandling från romantisk dikt till modernistisk dikt.¹⁰¹ Hillis Miller utgår från att mycken romantisk litteratur baserar sig på ett antagande om att tillvaron är uppdelad i två sfärer, ett *här* och ett *bortom* – himlen och jorden, övernaturligt och naturligt, den "verkliga" världen och en annan, sekundär värld.¹⁰² Trots att en del romantiker framställer visioner av apokalyptiska föreningar mellan subjekt och objekt och himmel och jord, framstår tillvaron i allmänhet som dualistisk. Hos romantiska diktare finns vanligen en tro på att en översinnlig kraft genomsyrar naturen. De försöker nå det översinnliga genom att föra samman subjekt och objekt i sin poesi. Och att nå Gud genom tinget förutsätter Guds närvaro i eller bortom tinget.

Enligt Miller sker en grundläggande förvandling av topografien när tron på en andlig kraft bortom det vi har framför ögonen upphör.¹⁰³ Ett nihilistiskt tvivel upplöser topografins *bortom*. Uppmärksamheten flyttas på det närvarande: på tinget och på förhållandet mellan människan och tinget. Om det finns en andlig kraft i den modernistiska topografien finns den *i* ting, *i* människor eller *mellan* dem, men inte *bortom* dem. Enligt J. Hillis Millers resonemang kan nihilismen undvikas – och meningen med tillvaron räddas – genom att människan, med Wallace Stevens uttryck, stiger "barfotad in i verkligheten".¹⁰⁴

Men hur ska man stiga barfotad in i verkligheten? Vilka är de "skor" man måste ta av sig för att kunna nå verkligheten? Att stiga barfotad in i verkligheten innebär att avstå från sitt medvetna och ambitiösa jag. I stället för att göra allting till ett objekt för sig själv borde jaget underordna sig verkligheten eller gå upp i och upplösas i en omvärlds större sammanhang. J. Hillis Miller konstaterar att detta är den svåraste handlingen för en människa. Den strider mot alla grundböjelser i vår kultur och påminner närmast om ett zen-buddhistiskt förhållningssätt till tillvaron. Endast genom att man avstår från sina ambitioner och sin vilja att regera över tingen kan tingen börja visa sig som de är, i sina självständiga uppenbarelser. Proportionerna justeras. När människan underordnar sig tillvaron och låter tingen vara uppenbarar de sig i en rymd som inte längre fungerar som objekt i förhållande till ett subjekt. Genom denna akt av jagutplåning kan en ny närvaro, en intim sammanflätning mellan tingen, medvetandet och orden uppstå. Vad som sker är en topografisk omkastning av roller. Tingen och omvärlden förvandlas till subjekt.

J. Hillis Miller tar upp följande ofta citerade dikt av William Carlos Williams som exempel på resonemanget:¹⁰⁵

So much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.¹⁰⁶

De alldagligaste tingen, förda fram i ljuset, formar sig till fragment av varat. I dikten förs ett stycke tillvaro fram genom att diktaren namnger och illuminerar några enkla ting som de framstår i ett laddat ögonblick. Miller kommenterar dikten genom att alludera Wallace Stevens: "The poem is 'not ideas about the thing but the thing itself,' part of the world and not about it."¹⁰⁷ Dikten är inte uppbyggd av idéer och begrepp om världen och dess ting. Den uttrycker rentav en implicit misstro mot idéer. Snarare är den – eller uttrycker åtminstone en vilja att vara – ett ting och en del av världen.

Man kan betrakta följande dikt av Carpelan ur *73 dikter* (1966) som en motsvarighet till William Carlos Williams ovanciterade dikt:

Trädet,
det förgrenade
ljuset¹⁰⁸

Såväl Carpelans som William Carlos Williams dikt uttrycker ett anspråk att lyfta fram det enkla tinget och att överlåta kommunikationen – sin röst, sitt jag – åt världen. Dikten avslutas inte med punkt – den bildar en öppen topografisk och semantisk rymd. Samtidigt kan man se hur både Williams och Carpelan använder sig av liknande medel i sina dikter. Å ena sidan konstituerar synsinnen båda dikterna, å andra sidan innefattar de båda ett internt kontrasterande kraftfält. Medan William Carlos Williams kontrasterar rött och vitt kontrasterar Carpelan ljus och mörker.

Såväl synsinnets dominans (bilden) som bruket av kontrasterande element för att skapa ett vävliknande spänningsfält är typiska drag i denna tids poetik. I sin essä om vad som är nytt i den nya lyriken år 1958 drar Kai Laitinen en parallell mellan detta diktdrag och samtiden. Han konstaterar att den moderna dikten liksom den moderna människan är en komplicerad organism hos vilken olika sidor och olika skikt är i konstant växelverkan och vilken endast kan förstås som en dynamisk, inte statisk helhet. I denna bemärkelse är dikten såväl en bild av människan som sin samtid.¹⁰⁹ Det interna spänningsfältet avslöjar att dikterna uttrycker en poetik som samtidigt ter sig som en ontologi. Det finns ett samband mellan hur världen är framställd och hur den är funtad. Dikten framstår som ett slagfält för världens spänningar och konflikter. Enligt denna poetik kommer man åt världen genom att *se*. Poetiken är alltså starkt syncentrerad.

Enligt J. Hillis Millers resonemang framträder den nya, mer världsliga topografien – eller åtminstone tendenser till en sådan – redan hos Joseph Conrad, W.B. Yeats, T.S. Eliot, Dylan Thomas, Wallace Stevens och William Carlos Williams.¹¹⁰ Den framträder hos såväl en bildkonstnär som Mark Rothko och en romanförfattare som Alain Robbe-Grillet. Den framträder hos Martin Heidegger och andra fenomenologer, i Ludwig Wittgenstein lingvistiska analyser, hos poeter som René Char och Charles Olson och hos tematiska kritiker som Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard och Marcel Raymond.¹¹¹

För Carpelan liksom för många andra diktare i Norden var Paul la Cours *Fragments of a diary* (1948) en viktig inspirationskälla under 1950-talet. I inledningen till sin dagbok skriver la Cour i svensk översättning:

Nej, jag blir aldrig befriad från mitt sökande, aldrig duglig. Ju äldre jag blir, desto osäkrare blir jag, desto mera letar jag i öst och väst, famlar mig fram från föreställning till föreställning. Ingen av de konventionella formerna tillfredsställer mig längre. De har förlorat en inre sanning som de förut har ägt, men som aldrig helt har varit min. Det jag har på tungan kan inte få realitet genom dem, vilket är det enda säkra kriterium vi har. *Är det för att jag drömmer om en annan poesi, en som kan överge alla former och gå naken och försvarslös ut i världen, en barnslig poesi* (min kurs.) som inte äregirigt fantiserar om att bryta ner de förfärliga tankevanor i vilka vi håller på att upplösas, därför att den föddes före dem, föddes före ångesten. Det starkaste vi kan resa till skydd mot den.¹¹²

Den kursiverade formuleringen är nästan identisk med Wallace Stevens' "att stiga barfotad in i verkligheten". Paul la Cours sökande efter ett meningsfullt sammanhang låter sig läsas som en problematik som både gäller moderniteten och efterkrigstiden. Under andra världskriget hade människan uppvisat sina "förfärliga tankevanor" och sina mest destruktiva sidor. Vad skulle man tro på i den nya världen? Fanns det någonting pålitligt i en värld som förlorat tilltron till en Gud och som lagt fram sina optimistiska framtidsmanifest och ändå lyckats få allting att kollapsa i två världskrig?

La Cour förevisar en väg: Det gäller att återvända till det enkla och naiva. Paul la Cour, Bo Carpelan och många andra författare framställer topografier som saknar ett bortom och en djupdimension bortom tinget. I deras topografier ligger fokus mer på en sinnligt upplevbar verklighet och en enhet mellan jag och ting som kan fångas in i ett ögonblick. Reträtten från det oklara och opålitliga sker till det enkla och pålitliga – det man själv ser inför sina ögon. Misstron mot de andras abstraktioner formar till en rehabilitering av sinnena. Detta följer den skepticisms logik Jean Starobinski ringar in i inledningen till sin bok om Montaigne: "Rehabiliteringen av fenomenen ('fenomenismen'), det extrema värde som tillskrivs ögonblicket och förlitan på den sinnliga erfarenheten är tre välkända följder av det skeptiska tvivlet."¹¹³

Om man inte riktigt kan lita på vad de andra säger måste man återvända till sig själv och sina egna iakttagelser och reflektioner. Det är också mot bakgrund av denna misstro mot ett kulturellt klimat där ideologier och andra tanke-system kollapsat som en återvändning till naturen och det naturliga framstår som följdriktig. I ljuset av J. Hillis Millers *Poets of Reality* framstår Bo Carpelan liksom många andra i hans diktargeneration som "verklighetens poeter".

Det litterära verket eller konstverket överlag visar sig som en uppsättning vågskålar där nertoningen av en aspekt leder till framtoningen av en annan aspekt. Försöket att nå verkligheten enligt J. Hillis Millers resonemang i *Poets of Reality* framstår som en balansakt. Att skriva är alltid att betona. Betoningen medför en fråga: Vad tonar Carpelan ner för att få topografien att tona fram?

*

När Carpelan eftersträvar en koncentrerad stil som är uppbyggd kring fragment av en topografisk verklighet händer det någonting med den jagbild dikten för fram. Förväntan man sig att dikt är centrallyrisk och har ett intimt jag i centrum kommer ens förväntan aningen på skam. Det är någonting typiskt 1950-talistiskt i Carpelans strävanden. Rubriken "Poeten dold i bilden" på Eva Liljas kapitel om 1950-talet i *Den svenska*

litteraturen är träffande.¹¹⁴ Läser man följande karaktäristik av Eva Lilja om Lars Forssells diktkonst och ställer den i förhållande till vad Carpelan säger om sitt 1950-tal visar sig ett uppenbart samband:

Han tillhör generationen efter kriget, en ungdom som föddes för sent. Tystnaden inombords växte till en kramp, och diktens uppgift var att förlösa den. Konsten skulle vara objektiv, anonym, full av masker. Så kunde den bli representativ. Diktaren skall vara en 'identifikator', en anonym medlare. Diktandet bör vara hantverk. Diktaren själv bör sträva efter att vara anonym genom att använda olika masker.¹¹⁵

När Carpelan kommenterar tiden kring 1960 i sitt författarskap i essän "Lyriskt mellanbokslut" (1979) konstaterar han:

När Keats säger att poeten är det mest opoetiska som tänkas kan eftersom han alltid fyller någon annans kropp, han är en Ingen, motsvarade det den bild av diktaren jag själv hade, en Transformator, en Objektivare.¹¹⁶

Man kan gott hävda att grunden till Carpelans topografiska framställningskonst ligger i denna typiska 1950-tals betoning av diktaren som en anonym förmedlare, transformator eller objektivare. Denna syn på konstnärens roll florerade brett under den tid Carpelans poetik blir till och den verkar i bakgrunden då Carpelan sporadiskt beskriver diktaren som en fotograf.¹¹⁷

Betoningen av ett osynligt jag finns genomgående med i Carpelans produktion. Man kan t.o.m. hävda att den präglar hans val av teoretisk vinkling i doktorsavhandlingen *Studier i Gunnar Björlings diktning 1922–1933* (1960). I inledningen till sin doktorsavhandling deklarerar Carpelan en nykritiskt orienterad läsning. Han citerar Igor Stravinskij: "Vi dömer trädet efter dess frukter. Döm det då efter frukterna och bråka inte med rötterna."¹¹⁸ Stravinskij-citatet är en markering som även äger giltighet som en implicit replik riktad till Carpelans egna läsare. Det är som recensenten Björn Håkanson skriver om *73 dikter*:

I en mening är denna lyrik extremt subjektiv: det står s a s alltid ett ensamt "jag" som sista rad i varje dikt. Men jaget i dikten biktar sig aldrig: det är inte ett expressionistiskt jag. Snarare får man uppfatta pronominet som en objektivt hållen positionsbestämning: det är ett jag inom den klassicerande tradition, som kan tillåta det personliga att finnas med i poesi endast om det skulle kunna tillhöra vem som helst. Det låter kanske konstigt, men jag uppfattar denna poesi som på en gång oerhört subjektiv och extremt opersonlig. Man kunde också uttrycka det så, att poetjaget faller i ögonen genom sitt osedvanligt kraftiga behov att hålla sig dolt.¹¹⁹

Som jag ser det lyckas Håkanson sätta fingret på en central punkt. Bekantar man sig med andra recensioner som Carpelans verk gett upphov till under åren går det att finna åtskilliga liknande noteringar. Kaj Hedmans och Sven Willners recensioner av *Gården* pekar på samma problematik. Willner använder ord som distans, försiktighet, svalhet, återhållsamhet.¹²⁰ Hedman önskar mer "av blottande i ordets bästa bemärkelse".¹²¹ Det finns en rad recensenter som gjort samma iakttagelse. Anna-Lena Möller skriver exempelvis: "I Carpelans poesi finns barndomens magi och den livserfarnes insiktsfulla mognad - men också en känslomässig återhållsamhet som kan upplevas distanserande."¹²² Denna återhållsamhet manifesteras i poetiken men visar sig också innebära en gränsdragning mellan det privata och det offentliga. Carpelan är alltid mån om det privata.

Trots att olika läsare kan uppleva Carpelans författarskap på de mest varierande sätt vill jag hävda att det finns ett drag av gardering i hans författarskap. Den allmängiltiga stilen gör att det personliga är assimilerat och framgår indirekt. Jaget gör sig till en saklig röst, ett öga, en hand, en uppsättning sinnen. Dikten tenderar att bli en distanserad projektion där poeten döljer sig i bilden och topografin. Diktaren projicerar och framstår i sista hand själv som ett osynligt väsen, ett öga, ett öra, en uppsättning sinnen. Givetvis är detta en paradox eftersom Carpelans lyrik med Björn Håkansons formulering på en och samma gång är "oerhört subjektiv och extremt opersonlig".¹²³ Denna gränsszon där det ömtåligaste framträder i mask anger en av de fundamentala gränserna för Carpelans litterära universum. Det är samtidigt denna gränsdragning som gör att fokus ställs in på världen och dess ting. Världen framstår som en mask och hela tillvaron som en tillvaro på glänt.

*

Den dialektik som jag beskrivit i det föregående där spänningarna äger rum mellan ord och ting och jag och ting utgör en aspekt av Carpelans poetik som Anna Hollsten kallat "Öppenhetens poetik" ("avonaisuuden poetiikka").¹²⁴ Den går att spåra till artikeln "Dikt och verklighet" och framförallt till hans lectio praecursoria "Om diktens öppenhet". Carpelan höll sin disputation föreläsning och lade fram sin doktorsavhandling *Studier i Gunnar Björklings diktning 1922–1933* lördagen den 26 mars 1960 vid Helsingfors universitet. Texten publicerades i *Hufvudstadsbladet* dagen därpå.

Anna Hollsten konstaterar att öppenheten visar sig vara ett både omfattande och mångtydigt begrepp som utvidgas då även andra och senare texter av Carpelan analyseras.¹²⁵ Trots att öppenheten är ett dynamiskt begrepp lyckas Anna Hollsten lyfta fram följande sex punkter som centrala i poetiken:¹²⁶

- 1) Betoningen av den negativa förmågan
- 2) Betoningen av diktarens jaglöshet
- 3) Betoningen av skapelseprocessen framom det färdiga alstret
- 4) Upplösningen av givna kategorier såsom motsatser
- 5) Betoningen av en omedelbar och konkret naivitet inför världen
- 6) Betoningen av diktens samlande karaktär

Trots att Anna Hollsten särskiljer dessa aspekter av "öppenhet" hos Carpelan lyckas hon inte riktigt se dem som aspekter av en och samma grundproblematik.¹²⁷ Det är en problematik där en kritik av entydighet, abstraktion och uppspjälkning av verkligheten ständigt samspekar med en tro på tinget, det konkreta och det mångtydiga. Det som alltså inte framgår ur dessa aspekter är att poetiken bär på en kunskapskritik, en misstro mot generalisering och förklaring och av allt att döma också en personligare misstro, inte bara mot entydig och uppspjälkande begreppslik kunskap utan även mot den "vetenskapliga" diskursen och institutionen överlag. Från och med "Om diktens öppenhet" är det nämligen svårt, om inte rentav omöjligt att finna positiva omdömen om den vetenskapliga diskursen eller akademiska världen överlag hos Carpelan.¹²⁸

Föreläsningen "Om diktens öppenhet" och Carpelans därefter kontinuerligt kritiska inställning till inte bara universitetet utan även till skolan och till det mesta som representerar abstraktion, entydighet, hierarki och regelverk pekar på att det sker ett centralt vägval i författarskapet ungefär år 1960. Carpelan kommenterar det också själv, i essän "Lyriskt mellanbokslut" där han skriver: "Det var vid den här tiden jag definitivt förstod att Alma Mater inte var *min* moder – jag ogillade hela atmosfären och hade dessutom föga till övers för källforskning."¹²⁹ Det finns en dikt som heter "Brutet

mönster" i *Den svala dagen* (1961) som inleds med frågan "Var har du varit, du som var välbekant?" och fortsätter med svaret "- I ett mörker, / abstrakt, vansinnigt."¹³⁰ Det är ett svar som kan läsas som en kommentar till den syntes och uppgörelse som äger rum i Carpelans författarskap i slutet av 1950-talet och som kommer till uttryck i en förstärkt tro på det konkreta tingets möjligheter och i en genomgripande betoning av att tillvaron är oförklarlig. Carpelan gör ett försök inom vetenskapen med sin doktorsavhandling men markerar därefter en distans. Denna distans kommer på olika sätt till uttryck i hans författarskap.

Ett exceptionellt seende

Artikeln "Dikt och verklighet" som Carpelan publicerade i *Nya Argus* år 1955 kan betraktas som en formulering av hans poetik anno 1955. Ur den framgår det tydligt att han tagit intryck av 1940-och 1950-talets stora anglosaxiska litteraturteoretiska nyhet, nämligen nykritiken (New Criticism) då han liksom i sin doktorsavhandling fem år senare pläderar för en mer textcenterad än biografiskt inriktad syn på dikten. Under 1950-talet har Carpelan en fot i den akademiska världen vilket framförallt syns i doktorsavhandlingen. Anna Hollsten lyfter fram det faktum att avhandlingen kommer till i en tid då den anglosaxiska nykritiken just börjar få fotfäste i den finländska litteraturforskningen.¹³¹ Carpelan har också själv betonat nykritikens betydelse för sin verksamhet under 1950-talet.¹³² Den angloamerikanska poesins liksom nykritikens betydelse för Carpelan kommer tydligt till uttryck i betoningen av tinget, diktens interna spänningsfält och i några av de retoriska figurer (inte minst paradoxen) som är kännetecknande för hans diktkonst.

Nykritikens teoretiska utgångspunkter ger i princip ett löfte om hur man kan skriva storartad och rentav objektiv dikt utan att skriva alltför personligt och blotta sig själv. Vid sidan av de nykritiska tankegångarna handlar artikeln, som titeln "Dikt och verklighet" anger framförallt - om förhållandet mellan dikt och verklighet. Carpelan skriver:

Jag skall först bidra med ett personligt principuttalande: jag tror att dikten alltid uppstår ur en kontakt med verkligheten. Dikten är ett resultat av erfarenhet, av konkret seende och reflexion, av iakttagelse utöver det vanliga. Diktaren är inte drömmaren, han är den som ser. Där en rastlös tid skyndar förbi vardagens skönhetsupplevelser för att mellan 7 och 9 på kvällen söka kompensation i biosalongens dunkel är diktaren den aktiva och livstrogna. För honom spelar delarna i den helhet verkligheten erbjuder en viktig roll som representanter eller symboler för hela denna verklighet.¹³³

Därefter fortsätter han:

De enklaste ting blir för diktaren betydelsefulla och tar plats i hans dikt som konungar. Van Goghs skor får i hans egen återgivning all den betydelse som en avtrubbad verklighetsuppfattning nekar dem. Ordet "ting" har blivit praktiskt taget meningslöst i vårt moderna språkbruk; det är bara diktaren som - tillsammans med barnet och den primitiva vilden - ser tinget som en yttring av liv, av verklighet. Det bortglömda tinget finner alltså en fristad i dikten, erhåller en ny funktion och bidrar att slå en bro mellan konkret och abstrakt, mellan verkligheten och dikten, mellan det personliga och det universella.¹³⁴

I och med detta tingliga "manifest" ger Carpelan sig tre uppgifter: att börja införliva enkla ting i dikten, att börja synliggöra dolda sidor av verkligheten och att börja bygga broar mellan en rad dikotomiska sfärer som tenderar att isoleras från varandra:

konkret	abstrakt
verklighet	dikt
personligt	universellt

Diktarens uppgift blir att rubba den moderna människans vardagsblindhet genom att betona och illuminera det elementära som ligger människan närmast så att hon inte bara ser tingen utan livet i dess helhet. En liknande syn på tingets illuminerande och vanebrytande funktion för Carpelan även fram vid senare tillfällen, exempelvis i artikeln "Språket som hem" (1973) där det heter: "Dikten ser vad vi ofta går förbi: regnvattnet i bergsskrevan, "grannens husvägg för första gången" (Gunnar Björling)."¹³⁵ I samma artikel konstaterar Carpelan i följande mer arkitektoniska formulering:

Diktaren rör sig i sitt språk med det sedda som golv. Han ser miraklet i det vardagliga tinget och upptäcker med Pasternak att 'det är åter vår' - alltid. Han är ständigt engagerad, om också i grässtrået som, även det, är ett livets tecken - och kan brytas.¹³⁶

Det ligger ett starkt engagemang i dessa uppmaningar. Fr.o.m. år 1955 och artikeln "Dikt och verklighet" kan man säga att "Diktaren" hos Carpelan har en viktig uppgift: *att lära sig se*. Det här innebär att diktskrivandet framstår som en skola i varseblivningens konst. Det är genom denna livslånga uppmaning och upptäcktsfärd in i verkligheten Carpelan gradvis upptäcker nya sidor av verkligheten och även får syn på den skenbara tomheten, rummet, rymden som omger människan.

Carpelans ambition att illuminera ett alldagligt stycke verklighet så att läsaren vaknar ur sin rutinmässiga tillvaro är besläktad med den ryska formalisten Viktor Sklovskijs föreställning om konstens funktion i essän "Konsten som grepp" från 1917. Sklovskij konstaterar bl.a. att "det är just för att återställa förnimmelsen av livet, för att känna tingen, för att visa att stenen är en sten, som det finns detta som kallas konst."¹³⁷ Det är en konstsyn som går tillbaka till romantiken, bl.a. till Shelley.¹³⁸ Hos Carpelan kommer denna sida av poetiken till uttryck i hans ambition att finna de alldagliga och obemärkta ögonblicken i tillvaron och i ambitionen att framställa sinnesintryck med extrem precision. Med Sklovskijs terminologi *fördröjer* Carpelan upplevelser. Han försöker lära sig att visa att stenen är sten genom ett språkarbete där ordet förs närmare tinget och blicken riktas mot det mest elementära. Carpelan försöker inte chockera med sina ting, han illuminerar definitivt inte dem enligt reklamens och det moderna konsumtionssamhällets manér, han lyfter fram dem varsamt, mer eller mindre intensivt, enskilt och tillsammans i små lågmälda kompositioner.

Det är inte en slump att Carpelan uttryckligen nämner van Goghs skor som exempel på ett enkelt ting som har förmågan att rubba varablindheten och avslöja livet i sin helhet. Det finns nämligen en diskussion där "van Goghs skor" närmast blivit en symbol för en bredare modernistisk tingfokusering och för frågan om förhållandet mellan konst och sanning.¹³⁹ Diskussionen går tillbaka till ett föredrag som Heidegger höll år 1936 där han tog upp van Goghs skor som ett exempel på ett konstverk som inte bara väcker frågan om sanning utan även skapar en möjlighet att nå den. I en passage skriver Heidegger:

Vad sker här? Vad är i verket i verket? Van Goghs målning är öppnandet av det som donet, detta par bondskor, i sanning *är*. Det varande träder ut i sitt varas oförborgadhet. Grekerna kallade det varandes oförborgadhet för *aletheia*. Vi säger sanning och tänker inte särskilt mycket med detta ord. I verket är, om det här sker ett öppnande av det varande med avseende på vad och hur det är, ett sanningens skeende i verket.¹⁴⁰

Förhållandet mellan van Goghs skor och sanningen har diskuterats av bl.a. Frederic Jameson, Meyer Schapiro och Jacques Derrida.¹⁴¹ Jag ska inte här gå in på diskussionen utan enbart konstatera att den syn på tinget som Carpelan för fram i sin poetik utan tvekan bär på en föreställning om att det är värt att lära sig se tinget eftersom tinget bär på, om inte sanningen, så i varje fall *någoting som är sannare än någoting annat*.

Intresset för tinget förkroppsligar en empirisk poesi och en vitt utbredd tendens inom västerländskt tänkande under 1800- och 1900-talet. Det visar inte minst J. Hillis Millers *Poets of Reality* där han målar fram en utvecklingslinje från romantikerna till Wallace Stevens. Faktum är att William Carlos Williams uttryck "No ideas, but in things" inte var en isolerad appell utan ett uttryck för en betydligt mer omfattande tendens.¹⁴² Det som äger rum under 1950-talet och 1960-talet hos Carpelan är att han, liksom många andra dras till författare och konstnärer som delar denna 1900-tals "dröm om den konkreta verkligheten" som Bengt Kristensson Uggle kallar den.¹⁴³ I *Solid Objects* (1998) konstaterar Douglas Mao:

This feeling of regard for the physical object as object – as not-self, as not-subject, as most helpless and will-less of entities, but also as fragment of Being, as solidity, as otherness in its most resilient opacity – seems a peculiarly twentieth-century malady or revelation, [...]¹⁴⁴

Hos Carpelan är tinget definitivt vad Douglas Mao kallar ett fragment av varat. "Tinget" framstår som en tillförlitlig orienteringspunkt och ett ankare i en värld av vilseledande föreställningar, förändringar och osäkerhet. Tinget förkroppsligar ett sökande efter fasta och tillförlitliga hållpunkter i moderniteten. Om tillvaron för övrigt upplevs som abstrakt och diffus, svår att få grepp om och t.o.m. hotfull och opålitlig står tinget för det bestående och näraliggande. Att ty sig till tinget är att ty sig till "verkligheten". På ett litteraturhistoriskt plan innebära detta att ett nytt och världsligt ämnesområde införlivas i litteraturens ontologi. Men det finns ett stort hinder som gör det skenbart enkla svårt: tinget och den närmaste och mest självklara verkligheten är svår att få syn på och t.o.m. osynlig.¹⁴⁵

I "Dikt och verklighet" konstaterar Carpelan att dikten är resultat av "en iakttagelse utöver det vanliga". Att seendet på ett eller annat sätt måste överskrida ett ordinärt seende är fullt förståeligt om det ska ha förmågan att återställa förnimmelsen av livet. Ställer man den ambitionsdeklaration av Joseph Conrad som jag redan berört indirekt via W.J.T. Mitchell i förhållande till den ambition Carpelan deklarerar i artikeln "Dikt och verklighet" visar sig ett uppenbart samband. Joseph Conrads ambitionsdeklaration i företalet till *The Nigger of the "Narcissus"* (1897) har följande ordalydelse:

My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you *see!* That – and no more: and it is everything! If I succeed, you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm – all you demand; and, perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask.¹⁴⁶

Betoningen av seendet blir allt tydligare i Carpelans dikt under 1960-talet då han försöker få sin dikt att fungera som bild. Då utvecklar Carpelan en diktkonst som är riktad till läsarens föreställningsförmåga. I *I ljuset av Conrads ambitionsdeklaration* visar sig en släktskap med Carpelans bruk av ett uttryck som "den seende läsaren".¹⁴⁷ Det är även mot bakgrund av detta man kan förstå varför prosadiktssamlingen *Namnet på tavlan Klee målade* (1999) har ett motto som "Konsten avbildar inte det synliga, utan gör synligt" av Paul Klee.¹⁴⁸ Faktum är att "tinget" i Carpelans 1950-tals poetik samtidigt bär på en betydligt mer omfattande problematik än detta.

Paul la Cour formulerar beroendet av tingen utgående från en föreställning om språkets kris som samtidigt är den moderna människans kris. När språket börjar röra sig mot en ständigt stegrad abstraktion och förlorar navelsträngen som binder det vid tingen upplöses tillvaron. La Cour skriver:

Världen går mot sin upplösning när den saknar konkretioner. Ingen vågar längre tro språket på dess ord. När det förlorade sitt samband med tingen sprängdes dess länkar, och det är inte språket utan du själv som går under i dess förfärande frihet. Ingenting tvingar det längre att tala sanning. Språket blev motsatsen till liv och sanning, till känslomässigt erkännande: ett propagandaredskap, blottat på all blygsel. Det blev omänskligt.¹⁴⁹

Vad den moderna dikten med dess betoning på det konkreta tingen vill göra är inget mindre än återupprätta en jämvikt och människans värdighet. La Cour skriver: "Den gör åter jorden grön under dina fötter."¹⁵⁰

Carpelan betonar vid olika tillfällen att dikten *synliggör* och *skapar verklighet* och att den är verklighetsskapande.¹⁵¹ Carpelan utgår implicit från att verkligheten är mer omfattande och mer mångbottnad och mer fantastisk, mer nyanserad och detaljerad än vad den allmänna och slentrianmässiga uppfattningen ger vid handen. Problemet är alltså inte verkligheten utan verklighetsuppfattningen. Den rådande uppfattningen är alltför snäv och motsvarar inte den mer omfattande verklighetsuppfattning Carpelan vill föra fram. Det finns mycket osynligt. Denna diskrepans gör att diktaren blir en skapare, upptäcktsresande och kartograf vars *terra incognita* är allt det osynliga och ordlösa som finns i och omkring människan men som hon inte uppmärksammar eftersom hon lever i sina begränsande vanor och vaneföreställningar.

Carpelan betonar och laddar tingen med betydelser så att de blir mångtydiga. Han reducerar också betydelseskikt tills tingen bara framstår som enkla och stumma ting.¹⁵² Det finns en medvetenhet hos Carpelan om att människorna och tingen som omger oss, naturen och dess förvandlingar, årets och livets gång utgör ett slags språk som det är möjligt att lära sig förstå. En central utmaning är att skriva sådant som aldrig setts eller med Hugo von Hofmannsthal's formulering "Att läsa det som aldrig skrivits".¹⁵³ Walter Benjamin tar i en essä om språket och människans "mimetiska förmåga" fasta på von Hofmannsthal's formulering. Han konstaterar: "Den sortens läsande är det äldsta: ett läsande före varje språk, ur inälvor, stjärnor eller danser."¹⁵⁴

I *I ljuset av detta läsande av världen* formar sig Carpelans utmaning att lära sig se till en övning i att lära sig läsa den bok som inte har skrivits. Den bok som inte skrivits är världen. Det gäller inte bara att förnimma tingen *en gång* utan att anta en livslång utmaning och lära sig förnimma tingen om och om igen. Det innebär att ha ett aktivt och intensivt förhållande till tillvaron. Diktens uppgift blir inte bara att expandera människans verklighetsuppfattning utan även förmedla denna sinnliga kunskap, denna *seendets kunskap*. Hos Carpelan formar sig utmaningen att rubba den allmänna verklighetsuppfattningen till en vilja att lära sig tyda, avläsa tingen, rummet, stunder, skiftningar och växlingar och förvandla dem till tecken och dikter. Så framstår Carpelan

med tiden som en kartograf och hans dikter som försök att kartlägga det som finns utanför *terra cognita* – den kända världen. Det är inte för inte det i en passage i *Urwind* heter:

Kartograf, det skulle jag ha velat bli. Jag har några gamla kartor som din pappa sålde mig, billigt. En ängel som ritar in nya land.¹⁵⁵

Med tiden visar sig i dessa dikter mönster och regelbundenheter och ett universum vars naturlagar är relativt konstanta, enkla men samtidigt mångbottnade. Men Carpelan bevarar respekten för det okända. Han eftersträvar inte att förvandla *terra incognita* till *terra cognita*, det okända till det kända. Snarare främmandegör han och betonar att det okända är okänt och att t.o.m. det kända är okänt. Det är en poetik som går tillbaka till romantiken och den ryska formalismen. I en litteraturhistorisk kontext låter denna problematik sig inordnas i en historieskrivning som fokuserar på konsten som ett redskap som används för att synliggöra obemärkta och undertryckta aspekter av verkligheten. Det är en art av litteraturhistoria som bl.a. Sara Danius lyft fram i sina analyser av de konkreta tingen, bilden och varseblivningen hos Flaubert och Proust.¹⁵⁶ Inom en sådan historieskrivning visar sig Carpelans kartografiska ambition ha rötter hos framförallt Flaubert och i konsten att synliggöra saker och ting.

Genom konsten att lära sig läsa den bok som inte skrivits och att bidra till att skriva den boken formas gradvis betoningen av rumsligheten i Carpelans författarskap. Men för att uppnå en exceptionell varseblivningsförmåga behöver diktaren stöd. Den som inte kan se behöver en blindkäpp eller hjälp av någon som kan se. Vem kan lära diktaren att se?

Den negativa förmågan

Tron på det småskaliga, konkreta och handfasta tenderar att bära på en misstro mot de stora systemen, det abstrakta och svårgripbara. I en essä om den finska lyriken under 1950-talet undrar Auli Viikari om inte 1950-talet – oavsett om det gäller historia, sociologi, filosofi eller litteratur – präglas av något slags strukturell samverkan mellan en misstro mot de stora linjerna och en tro på en ny empirism.¹⁵⁷ Viikari anknyter till Wittgenstein som skrev att filosoferna borde återföra orden från deras metafysiska bruk tillbaka till deras vardagliga bruk.¹⁵⁸ Bengt Kristensson Ugglar ringar in en liknande tendens då han konstaterar att de filosofiska nyansatserna inom den västerländska filosofi som hade sitt epicentrum i Europa i början av 1900-talet genomgående präglades av en utpräglad antimetafysisk tendens: "De alltför högtflygande filosofiska spekulationerna i tidigare filosofier födde ett slags verklighetstörst, en längtan efter att etablera en mer påtaglig utgångspunkt för en konkretare filosofi på säkrare grundvalar, en mer verklighetsnära filosofi om man så vill."¹⁵⁹ Som ett träffande exempel på motreaktionen mot det metafysiska fungerar fenomenologen Maurice Merleau-Ponty som skriver:

Vetenskapens tänkande – det tänkande som flyger över världen och försöker fatta den på avstånd, tänkandet om objektet i allmänhet – måste åter ta plats i ett föregående "det finns", i den förnimbara världens och den öppnade världens ängd eller jordmån, sådana som de är i vårt liv, för vår kropp: [...].¹⁶⁰

Är det inte uttryckligen en omfokusering av det här slaget som även författarna under 1950-talet är sysselsatta med? frågar sig Auli Viikari. Vad gör författarna, hurdant blir deras språk då de försöker komma undan "det generellas förtrollning"?¹⁶¹ Frågan är om

inte också Carpelan i sin tro på tinget och implicit i sin arkitektoniska idiolekt för en kamp mot det Auli Viikari kallar "det generellas förtrollning"?

Det går att skönja en kamp mot "det generellas förtrollning" hos Carpelan, men det går också att se hur han lockas av det generella. För att parafrasera Kristensson Ugglan kan man säga att Carpelan i sin 1950-tals poetik längtar efter att etablera en mer påtaglig utgångspunkt för en konkretare poesi på säkrare grundvalar, en mer verklighetsnära poesi. Kristensson Ugglan urskiljer tre dominerande "varianter" av "det konkreta", som var och en inom sitt språkområde präglade 1900-talets filosofi på olika och avgörande, fortfarande aktuella sätt: "positivismens konkreta inom den engelskspråkiga filosofin, fenomenologins konkreta inom den tyskspråkiga filosofin samt existensfilosofins konkreta inom den franska filosofin."¹⁶² Carpelans strävanden efter mer konkretion i dikten ger en fjärde variant av det konkreta: den modernistiska diktens, konstens eller snarare modernismens konkreta. Man kan säga att modernismens konkreta förkroppsligas i van Goghs målning *Ett par skor* (1885-1886). Även T. S. Eliots "objektiva korrelat" åskådliggör hur den modernistiska dikten ofta uttrycker en preferens - det konkreta framom det abstrakta.¹⁶³

Läst mot bakgrund av kampen mellan det abstrakta och konkreta visar sig vändningen mot tinget och den konkreta och upplevda omvärlden som äger rum hos Carpelan under 1950- och 1960-talet som en likartad fenomenologisk vändning som Edmund Husserl formulerade och presenterade i början av 1900-talet med sitt slagord "Zu den Sachen selbst!"¹⁶⁴ Carpelans appell "tingen är diktens konungar" i artikeln "Dikt och verklighet" är utan tvekan en beslätad uppmaning.

Tinget medför en mer omfattande rumslig dimension. Det skrivna tinget är inte totalt lösrückt. Det omfattar ett stycke omgivning. Föreställer man sig ett par skor följer kanske ett stycke golv och t.o.m. ett rum i samma föreställning. Tinget medför ett stycke värld och en upplevelse av världen så som den visar sig för ens sinnen.

*

Det finns ett samband mellan intellektuell och sinnlig öppenhet och en öppen arkitektur i Carpelans diktning. Öppna dörrar, fönster och oavslutade och taklösa byggnader bottenar i en betoning av de möjligheter som uppstår då man inser att tillvaron är fascinerande och oförklarlig. Betoningen av tillvarons oförklarlighet framgår implicit i Bo Carpelans bidrag i antologin *40 år finlandssvensk lyrik* (1955) där han tar upp följande zen-liknelse som återkommer i en rad av hans texter och med tiden blir en ledstjärna för hans strävanden:

För en man som ingenting vet är berg endast berg, vatten endast vatten och träd endast träd. När han studerat och lärt sig litet är berg inte mera berg, vatten inte mera vatten och träd inte mera träd. Men när han helt har förstått är berg åter berg, vatten åter vatten och träd åter träd.¹⁶⁵

Vid senare tillfällen nämner Carpelan ibland att han fann liknelsen i en antologi med namnet *Poet's Camera* (1949).¹⁶⁶ Antologin innehåller 72 svartvita fotografier av en rad fotografer, bl.a. av Ansel Adams, sida vid sida med utvalda dikter av en rad författare. Då Carpelan kommenterar zen-liknelsen i sin *lectio praecursoria* "Om diktens öppenhet" år 1960 har den tydligt befast sin ställning i hans poetik. Carpelan fäster särskild uppmärksamhet vid liknelsens slutliga insikt och ser den som ett eftersträvansvärt mål både för diktaren och hans dikt:

Denna slutliga insikt är en naivitet skild från det första naiva ställningstagandet kanske av ett helt livs strävan, plötsligt uppenbarad i ett öppet ögonblick med en

oförstörbar rot i den barnslighet vi så ofta lämnar bakom oss eller glömmer bort sedan vi blivit vuxna, rationella, sakförståndiga och disputerande människor. [---]. Det är en insikt genom erfarenhet, en intellektualism som övervunnits och återvänt till det konkreta i öppenhetens och det öppna tvivlets tecken. Den för vilken berg inte mera är berg, vatten inte mera vatten och träd inte mera träd *har* ett system; den för vilken berget åter är berg, vattnet åter vatten och trädet åter träd *är* ett system, ett livsmönster, så även hans dikt.¹⁶⁷

Textens tonfall är optimistiskt så till den grad att budskapet närmast får en utopisk prägel. Carpelan för fram möjligheten av total och omedelbar öppenhet. Föreställningen om barnet som en tabula rasa utgör idealet. Det är möjligt, hävdar Carpelan här, att uppehålla ett obefläckat barnasinne om man lyckas göra sig fri från den abstrakta rationalism och intellektualism som studier, vuxenhet och rutintillvaro för med sig. Diktaren och hans dikt ska återupprätta det förlorade förhållandet till världen. Abstraktion och intellektualism inte bara fördärvar ens varseblivningsförmåga utan distanserar en också från verkligheten. Dikten ska växa spontant ur världen och det är "verkligheten" och inget anammat och konstlat system som ska tala genom dikten. Men eftersom verkligheten är omfattande är även bilder och fantasier, visioner och spontana omedvetna infall som dyker upp i det inre och ur det undermedvetna delar av samma odelbara helhet.

*

Sin *lectio praecursoria* "Om diktens öppenhet" inleder Carpelan med en episod som Keats återger i ett brev:

En vinterafton någon vecka före jul år 1817 återvände John Keats tillsammans med sina vänner Brown och Dilke från en julpantomim. I ett brev till sina bröder berättar han om hur han hade "inte en dispyt men en utredning med Dilke om vitt skilda ting". Han fortsätter med att tala om hur det plötsligt slog honom vilken egenskap som framförallt utmärkte den skapande konstnären - en egenskap som enligt Keats Shakespeare i så enormt mått ägde - "jag menar", säger han, "den negativa förmågan, dvs. när en människa förmår vara osäker, frågande, tvivlande, utan någon irriterande strävan efter fakta och orsaker." Keats nämner omedelbart kollegan Coleridge som ett exempel på en man med denna irriterande strävan; men också vännen Dilke var en av dessa ständigt på språng efter det absoluta.¹⁶⁸

Genom att återge denna episod direkt i inledningen till sitt anförande formulerar Carpelan mer än bara en ståndpunkt hos Keats. Här är det frågan om ett credo hos Carpelan. Det går delvis att ringa in genom de dikotomiska begreppen som argumentationen bygger på. Etymologiskt går "sluten" att härleda tillbaka till lågtyskans *sluten*, d.v.s. till verbet att stänga eller avsluta.¹⁶⁹ Etymologin visar alltså att inte bara det slutna utan även det avslutade och stängda är att se som en motsats till öppenheten.

Den rumsliga metaforiken är på inget sätt exceptionell; att inte slutföra någonting heter ju även i vardagsspråket att lämna det öppet. Vad Carpelan poängterar är att han inte tror på det absoluta, avslutade och säkra utan i stället förespråkar processen, sökandet, osäkerheten och det oavslutade. Det säkra är synonymt med det avstannade och avslutade, medan det osäkra är synonymt med det pågående och oavslutade. Verkligheten är dynamisk. Verkligheten är en kraft som inte går att fånga, beskriva och förklara. En fråga är bättre än ett svar. Verkligheten låses fast med absoluta och alltför statiska begrepp. De får livet att framstå som alltför statiskt, t.o.m. dött. Det fråntar

verkligheten dess mångbottnade och dynamiska egenart. För att kunna uppfatta verkligheten måste man alltså göra sig fri från abstrakta begrepp.

I sin föreläsning argumenterar Carpelan för sin ståndpunkt bl.a. med det av Björling hämtade begreppet "glömska". Han anknyter då till Björlings programförklaring i *Poeter om poesi* (1947) där Björling ställer sig kritisk till "det spänt medvetna" och i stället förespråkar "en oavsiktlighet" och en målmedvetenhet som är "glömsk och omedveten".¹⁷⁰ Utgående från en närmast analog föreställning hos Paul la Cour i *Fragmenter af en Dagbog* utvecklar Carpelan en vision om att diktaren inte bara ska ignorera "fakta och orsaker" utan även glömma sig själv, sin självupptagenhet, sitt medvetande och sin dikt då han skapar.¹⁷¹ Glömskan kommer främst till uttryck i en strävan att göra sig fri och nå en tidlös och mer omfattande dimension, med Carpelans ord: "ett större och rikare sammanhang."¹⁷²

Carpelans formuleringar motsvarar J. Hillis Millers uppfattning om att människan måste upphöra att regera över tingen och stiga "barfotad in i verkligheten" för att kunna nå ett nytt och meningsbärande sammanhang. Det är skäl att betona att denna genomgående tro på en sammansmältning med den konkreta verkligheten och det större och rikare sammanhanget ständigt fungerar dialektiskt med en misstro mot sådant som hindrar en från att se. Hos Carpelan visar sig misstron i en sammanvävning av glömskan, öppenheten, den negativa förmågan med en kritik av entydiga begreppsbestämningar. Han skriver bestämt:

Glömskan, vilan i det osäkra förmår genom sin öppenhet samla vad en rationellt inriktad kritik ofta skilt åt i skilda fack: form och innehåll, classicism och romantik, objektivt och subjektivt, tanke och känsla. Vad Keats negativa kapacitet framförallt är negativ emot är de entydiga begreppsbestämningarna.¹⁷³

Kritiken mot uppspjälkande och entydiga begrepp ingår som en implicit kunskapskritisk del i Carpelans poetik. Som en motreaktion mot en diskurs som slår fast och spjälkar upp ska dikten upplösa begrepp, sammanföra världen och implicit övertyga läsaren om hur världen egentligen är beskaffad.

Öppenhetens poetik arbetar mot abstraktion, entydighet och uppspjälkning och handlar alltså i grunden om ett idealiskt eller "öppet" förhållningssätt. Med öppet menas i Carpelans fall ett *intellektuellt öppet* (frågende, tvivlande, sökande) och ett *sinnligt öppet* (att se, att lyssna, att känna) förhållningssätt till världen. Öppenheten är en variant av primitivism och ett lovtal till barnet – till naivitet, fantasi och en exceptionell varseblivning. Barnet har en förmåga, en rikedom. Det är de "öppna" ögonen, d.v.s. tillgången till världen. Öppenheten innebär ett hypotetiskt tillstånd då ens medvetna jag och inlärdas verklighetsuppfattning upplöses och en omedelbar, omedveten och sinnlig, "naiv" och samtidigt oförklarlig enhet med världen uppstår. Det är i visionens ögonblick världen visar sig och rummet med alla dess möjligheter öppnar sig.

Detta anspråk för med sig flera frågeställningar: Är det möjligt att nå ett omedelbart förhållande till världen? Hur ska man samtidigt lyckas fånga denna upplevelse i en dikt? Hur ska man kunna ge dikten en estetisk utformning och samtidigt bevara omedelbarheten i upplevelsen? Finns här en grundläggande motsättning?

*

De föreställningar om öppenhet som ett ideal som bildas under 1950-talet och som blir ett bestående element i författarskapet är ett tidstypiskt drag som i efterhand visar sig ha en utopisk prägel. Liksom surrealismens tro på drömmen och det undermedvetna, föreställningar om att barn, urinvånare i främmande kulturer eller mentalpatienter bär på

en omedelbarhet och autenticitet bygger Carpelans "öppenhet" på det Bengt Kristensson Uggla kallar "myten om omedelbarheten".¹⁷⁴ Det är en vanlig om än fortfarande livaktig föreställning från början av 1900-talet som skärskådats, dekonstruerats och nedmonterats av filosofer under 1900-talets andra hälft.¹⁷⁵

Ett exempel på en text som nedmonterar omedelbarhet är Arne Melbergs essä "Learning to see" (2002).¹⁷⁶ I den skisserar Melberg upp en beskrivning och kritik av en modernistisk tradition som har direkt anknytning till frågan om det konkreta tinget och föreställningen om det exceptionellt öppna seendet hos Carpelan. Melberg konstaterar att såväl Cézanne, Nietzsche och Rilke alla deklarerar en liknande uppmaning. I Nietzsches formulering från 1881 handlar uppmaningen om "att lära sig se tingen som de är". Melberg visar att de alla begrundar frågan om förhållandet mellan subjekt, seende och ting och möjligheten att se tingen omedelbart. Precis som Carpelan.

Enligt Melbergs resonemang anammar fenomenologer som Heidegger, Husserl och Merleau-Ponty detta ideal från Cézanne, Nietzsche, Rilke, och även från Hölderlin. Fenomenologerna gör det utan att ifrågasätta idealet. Både konstnärerna och filosoferna kommer alltså att ta till sig samma grundproblematik: Att se tingen som vi är vana vid att se dem innebär att inte se någonting alls, man måste lära sig se.¹⁷⁷ Det att fenomenologerna anammar föreställningen om ett omedelbart "rent" seende kritiklöst ger upphov till Melbergs kritiska reflektion:

My impression is therefore that the philosophers rather uncritically adopt a figure of thought with a long history: the artist as naively unreflected and therefore, like the child or the creature, closer to an ordinary truth than those thinkers who have been through the fall of reflexion. The philosophers therefore need the poets and the artist as their *others*; they need them to say something about what they themselves are not.¹⁷⁸

Även Carpelan anammar omedelbarhetens ideal utan att åtminstone explicit ifrågasätta det. Även Carpelans poetik inbegriper en föreställning om den Andre, d.ä. personer med en exceptionell öppenhet – barn, livserfarna gamlingar, "primitiva", särlingar, diktare och konstnärer – och att dessa kan synliggöra världen för dem som vill lära sig att se. I *Urwind* där Carpelan på flera plan tematiserar seendet kontrasterar han genomgående olika varseblivningssätt mot varandra. Om man läser dessa kontrasteringar i ljuset av den tidigare citerade zen-liknelsen framgår det att "mannen" som vill lära sig se berget som berg, vattnet som vatten och trädet som träd bl.a. använder sig av "män som ingenting vet" som sina läromästare. Här råder tidstypiska stereotypa föreställningar, särskilt då Carpelan nämner "den primitiva vilden" som läromästare i seendets skola i artikeln "Dikt och verklighet".¹⁷⁹ De som Carpelan nämner som representanter för det öppna åskådliggör en modernitetskritisk ådra i Carpelans diktning. Det finns en idéhistorisk släktskap mellan Carpelans "primitiva vilde" och Rousseaus 1700-tals begrepp *den ädle vilden*. Liksom den lockelse zen-liknelsen om trädet, berget och vattnet utövar på Carpelan representerar "vilden" den Andre, ett alternativ till en rationell västerländsk norm och livsåskådning.

Man kan säga att detta naiva förhållningssätt till världen innebär en föreställning om att det faktiskt är möjligt att uppnå eller inneha ett från kultur och kunskap frigjort, obefläckat och omedelbart förhållningssätt till världen. Idealet är bestående hos Carpelan, exempelvis i *Urwind* över 30 år senare heter det: "Ibland förefaller det mig, som om blott barnen, de galna, de primitiva, kan se in i den öppna naturen."¹⁸⁰ Det är mot bakgrund av detta ideal som också någonting av det taoistiska eller zen-buddhistiska inslaget i Carpelans diktkonst låter sig förstås.

Anna Hollsten lyfter alldeles i slutet av sin doktorsavhandling fram kopplingen mellan Carpelans poetik och både taoismen och zen-buddhismen.¹⁸¹ Det är en koppling som går att se mot bakgrund av andra österländska influenser i finsk och finlandssvensk modernistisk tradition där namn som Rabbe Enckell, Pertti Nieminen, Lassi Nummi, Eeva-Liisa Manner, Mirkka Rekola och Tuomas Anhava figurerar. Det är svårt att ringa in exakta österländska influenser i Carpelans topografiska framställningskonst, men uppenbarligen uppvisar den ett med taoismen och zen-buddhismen besläktat estetiskt och filosofiskt fundament.

Arne Melbergs kritiska läsning av detta modernistiska ideal låter en skönja en praktisk inkonsekvens i den totala öppenhetens ideal hos Carpelan. Eftersom "Diktarens" behandling av förhållandet mellan subjekt och ting inte kan kallas omedelbart är följdriktigt även hans dikt ofrånkomligt sofistikerad och konstnärlig.¹⁸² Det innebär att öppenheten förblir ett för Carpelan viktigt redskap och bestående men ouppnåeligt ideal. Nedmonteringen av idealet gör det inte värdelöst. På ett allmännare plan åskådliggör öppenhetsidealet nämligen framförallt en strävan att finna alternativ till vilken rådande och invand livssyn som helst. Det framstår som en uppmaning att gå tillbaka till det enkla och väsentliga och leva i daglig nyfikenhet och fascination inför världen och dess minsta detaljer.

En värld av motsatser

När man nystar upp Carpelans 1950-talspoetik kan man se hur han försöker göra sig fri från ett system (den abstrakta och slentrianmässiga livsinställningen) och finna och formulera ett alternativ: den organiska, konkreta och oförklarliga livshelheten. Det förefaller mig som om Carpelan under 1950- och 1960-talet framförallt försöker göra sig fri och självständig och formulera ett eget tillförlitligt sätt att se på världen. Vad Carpelan söker och formulerar är en metafysik som utgår från sinnesintrycken. Ett träd, en sten, ett berg, ett hav och ett rum är såväl enskilda och unika som allmängiltiga markörer. Det är i denna gränstrakt mellan det abstrakta och det konkreta, det subjektiva och det objektiva, det unika och det allmängiltiga, det samtida och det tidlösa Carpelan försöker finna och formulera en egen idiolekt och position.

När Carpelan kritiserar "vetenskapen" för att den spjälkar upp tillvaron i isolerade sektorer kan man betrakta hans dikt som ett försök att samla ihop en ny totalitet med element ur ett annat sammanhang. Det andra sammanhanget är framförallt naturen och senare också den byggda miljön. Följande dikt ur diktsamlingen *Objekt för ord* (1954) åskådliggör Carpelans vision:

Den djupaste enhetligheten

Den djupaste enhetligheten, där
landskapet vidgar sig, söker jag
i sommaren, i vilan vid ditt hjärta;
så förenas allt till tystnad,
till världen som är tystnad.¹⁸³

Dikten för fram en för Carpelan central om än oftast implicit föreställning på ett ovanligt explicit och åskådligt sätt. Det är en föreställning om att tillvaron är präglad av en alltgenomsyrande enhetlighet som kan uppenbara sig i ett samtidigt expansivt och koncentrerat ögonblick. Denna större dimension går att se som Carpelans variant av Björklings "det All-Ena" eller helt enkelt mot bakgrund av en monistisk-mystisk

världsåskådning där allting i grunden är ett. Det är samtidigt en för den modernistiska dikten typisk topografi. Paul la Cour formulerar den så här: "Det som förbinder tingen med varandra, det som förbinder dem med dig – det är din djupa verklighet."¹⁸⁴

Uttrycken för den större helhet vari alltings delar ingår har flera namn hos Carpelan. I "Om diktens öppenhet" talar han om "ett större och rikare sammanhang".¹⁸⁵ Han skriver också att öppenheten inte består "i att lättvindigt acceptera svårigheter och motsättningar, men att se dem i ett *helhetssammanhang*."¹⁸⁶ (min kurs.) I "Anteckningar i poetik" heter det: "Dikten väger inte svart mot vitt utan skapar ett mönster av svart och vitt som förutsätter kunskap om *hela färgskalan*."¹⁸⁷ (min kurs.) Och i den ovan citerade dikten heter det "den djupaste enhetligheten". Inget av namnen är explicit religiöst, snarare uttryck för tillvaron betraktad som en dialektisk och mångbottnad totalitet.

I en värld där vetenskapen slår fast vad som är sant och vad som är falskt, vad som är rätt och vad som är fel och vad som är viktigt och mindre viktigt framstår det enkla tinget hos Carpelan som ett försvarstal för den enskilda och mångbottnade, oförklarliga individen. Försvarstalet bottenar i en livsåskådning som återkommer i påpekanden om att livet inte är *entydigt, endimensionellt, begripligt, begränsat, slutet eller avslutat* utan *mångtydigt, mångbottnat, flerdimensionellt, instabilt, oförklarligt, öppet och oavslutat*. Kort uttryckt kan man säga att livet i Carpelans universum är "förtrollat" för att använda ett begrepp som jag kommer att återkomma till i det andra kapitlet i del 2. I och med detta pläderande för det oförklarliga visar sig tinget hos Carpelan tydligt inte blott och bart som ett uttryck för materia utan framförallt som ett metafysiskt fragment av varat. Carpelan använder sig av bilder av rum, träd, berg, vind, luft, vatten, hav, ljus och mörker som, på en och samma gång observerbara realiteter och delar av en större helhet. Ser man på följande passage ur Carpelans tidiga poetik visar sig ett sätt varmed Carpelan poängterar detta:

För en del diktare är poesin konsten att beskriva det osynliga, för andra att beskriva det synliga. Jag tror på ingendera, men på vägen från det synliga till det osynliga. Det gäller att börja med tingen där de är. Det synliga är mängt med osynligt. Att gå till det osynliga utan att ta det synliga i beaktande är mystikerns väg. Diktaren är emellertid realist, d.ä. metafysiker på en helt annan väg. Han kan försöka få en sten att försvinna i sin dikt, men inte göra det osynliga synligt. Stenen finns, rörd av hans hand.¹⁸⁸

Av de dialektiska scheman Carpelan arbetar med i sitt samlande av ett nytt sammanhang, en ny ontologi är relationen synligt-osynligt liksom relationen öppen-sluten två av de mest centrala. Några andra motsvarande oftast på en och samma gång fysiska och ontologiska begreppspar är ljus och mörker, tyngd och lätthet samt värme och svalka. I en recension av diktsamlingen *73 dikter* konstaterar Björn Håkanson att ljuskontraster är viktigare än färgkontraster hos Carpelan. Ljus och mörker, tal och tystnad och liv och död spelas ut mot varandra i en med mystiken besläktad diktning med starka dialektiska spänningar.¹⁸⁹

Roger Holmström tyr sig i *Vindfartsvägar* till Nicolaus Cusanus begrepp *coincidentia oppositorum* – motsatsernas enhet – i sin beskrivning av Carpelans författarskap.¹⁹⁰ Den enhetlighet som präglar Carpelans topografiska universum är besläktad med såväl mystik som försokratisk filosofi och med lyrik överhuvudtaget eftersom den tenderar att bära på en dimension av *unio mystica*. Carpelan använder sig i olika sammanhang av begrepp som "vardagsmystik", "verklighetsmystik" eller tingens och poesins "naturliga magi" för att beskriva den oförklarliga vardagsupplevelse han önskar framställa.¹⁹¹ Man kan sammanfatta detta hybridtillstånd mellan "verklighet" och "mystik" hos Carpelan med

formuleringen "sekulariserad helighet" som Ulf Linde använt om Wallace Stevens diktning.¹⁹²

Anna Hollsten visar att antitesen och paradoxen vid sidan av metaforen och metonymin tillhör några av de centrala troperna hos Carpelan.¹⁹³ Antitesen och paradoxen, men kanske framförallt oxymoronen och ellipsen framstår som de mest kännetecknande troperna för den livsåskådning som manifesteras i öppenhetens poetik. Detta är p.g.a. att dessa troper i regel förekommer då en författare framställer upplevelser som inte ryms inom logikens och det rationella tänkandets ramar. Troperna markerar en profilering: detta är frågan om konst och inte vetenskap.

Redan på de inledande sidorna i "Anteckningar i poetik" betonar Carpelan att dikten bl.a. både är konkret och abstrakt, klar och dunkel, rationell och irrationell och poetisk och prosaisk.¹⁹⁴ Avslutningen på poetiken utmynnar i en sammanfattning av hela diktläran eller det Carpelan i paradoxens och öppenhetens anda kallar "en poetik baserad på upphävda motsatser".¹⁹⁵ Det är mot bakgrund av detta dialektiskt-syntetiska tänkande man bl.a. kan förstå en titel som *I de mörka rummen, i de ljusa*, en diktsamling av Carpelan från 1976, och inte minst den arkitektoniska strukturen i *Urwind* som jag behandlar i del 3. Carpelan delar motsatstänkandet med flera av sina generationskamrater. I sin avhandling om den svenska fyrtilialismen nämner Jenny Björklund att motsatserna står i centrum hos bl.a. Karl Vennberg, Elsa Grave och Werner Aspenström.¹⁹⁶

I och med att Carpelans poetiska universum har dessa egenskaper framstår det som givet att Anna Hollsten lägger särskild tonvikt vid det hon kallar helhetstänkandet ("kokonaisajattelu") i hans författarskap.¹⁹⁷ Hos Carpelan finner man, som Anna Hollsten påpekar, ett både-och-tänkande framom ett antingen-eller-tänkande.¹⁹⁸ Hollsten konstaterar att antitesen representerar hans vana att dubbelbelysa, d.v.s. att peka på två sidor av en företeelse.¹⁹⁹ I Carpelans topografiska universum är rummen såväl ljusa som mörka. Det går att skönja en dold argumentation i en sådan både och-topografi. Rummet säger: Nej, tillvaron är inte enbart ljus, den är också mörk - tillvaron är inte enbart mörk, den är också ljus. Argumentationen avslöjar att den stora arkitekten bakom detta universum tänker dialektiskt och drömmer om harmoni.

Diktens osynliga konturer

Jag vill avsluta detta inledande kapitel om grunderna i den ontologi man kan skönja i Carpelans poetik och författarskap med att åskådliggöra att den arkitektoniska metaforik Carpelan utvecklar fr.o.m. mitten av 1960-talet bottnar i en likartad syn på tillvarons beskaffenhet. Carpelans dikt uttrycker genomgående en dröm om att vara något mer än blott språk eller i varje fall en dröm om att tänja på språkets ramar. Dikten uttrycker ofta en vilja att vara något mer än ord på papper - konstverk, tavla, fotografi, arkitektur, musik, bild, ting, rum och värld.

I en ambition att göra ordet transparent och konkret hamnar språket, varje ord i ett slags vakuum. Å ena sidan är språket det viktigaste redskapet i denna akt, å andra sidan det största hindret. I en diktkonst som bygger på ett försök att underordna sig tillvaron, att göra sig glömsk och tanklös och låta tillvaron strömma in i en aktualiserad frågan om diktens form på ett särskilt sätt. Kan en sådan upplevelse av omedelbarhet vara formad enligt diktandets konventioner? Upplöses inte omedelbarheten genom att konstnären formulerar en poetik och formger och tar estetisk distans till sin upplevelse? Hur formar sig ett sådant omedvetet flöde på pappret? Som *stream of consciousness*, som automatisk skrift, som spontana essäistiska fragment, kvickheter och ögonblicksbilder?

För Carpelan innebär ambitionen att uppnå ett omedelbart förhållande mellan jaget och världen som en av de yttersta utmaningarna, men han är samtidigt en formmedveten estet som målar och komponerar sina visioner. Men formen eller skönheten borde inte – liksom inte jaget eller ett abstrakt system – läggas som ett överordnande raster på tillvaron. Att uppfatta skönhet är att uppfatta värde och är därför en etisk kategori. Om de konventionella formerna inte motsvarar upplevelsen av vad som är värdefullt måste en justering av såväl motiv som former äga rum.

I den modernistiska diktens, den fria versens och 1900-tals diktens tidevarv kan inte tillvaron fångas i symmetriska och slutna scheman av versmått och rim. En efter en tar diktarna avstånd från "stofs-systemets regelbundna, kvadratiske fästning" ("säkeistöen säännöllinen, neliömäinen linnoitus") för att låna ett uttryck av Vilho Suomi.²⁰⁰ I en modernistisk kontext där en rad förlegade former har kollapsat blir diktarens uppgift att uppfinna och upptäcka nya former och sätt att sammanfoga material. Typiska modernistiska collageartade, fragmentariska, icke-lineära och kubistiska former blir till.

Tillvaron har inte formen av en sonett och den är inte heller lineärt uppbyggd som en sträcka med början och slut. Även formen måste förankras i ett ögonblick och underordna sig tillvaron och härstamma ur landskapet. Formen liksom dikten överlag måste vara transparent, genomskinlig och klar så att man inte lägger märke till dikten. Det här medför en kraftmätning mellan form och formlöshet och mellan hinder och genomskinlighet i Carpelans diktning. I diktsamlingen *Objekt för ord* från 1954 ingår följande dikt – nummerad "5" i en svit – som förkroppsligar denna problematik:

Detta avskar jag:
flykten in i det formlösa.
Kvadratisk reste sig mörkret
ur själens skog.
Detta förtrampade jag:
orden som föddes och dog
i en brand, tyngre än branden.
Ändå återstod du,
hymnklara skönhet.²⁰¹

I dikten framträder ett kubistiskt formspråk. Det kvadratiske och knivskarpe sticker ut men skapar ett slags arkitektonisk potential. I Carpelans spänningsfyllda poetik där spontanitet och improvisation förenas med ett krav på yttersta precision "formar" sig det arkitektoniska rummet – en interör – under 1960-talet till en ändamålsenlig och friktionsfri lösning. Det kvadratiske bildar en enhet med miljön. Den visar också att Carpelan är medveten om att dikten behöver en form. Det arkitektoniska rummet är en geometriskt exakt form – en kvadrat, en rektangel, en kub – som man kan finna i den byggda miljön och som passar utmärkt i en dikt som vill vara som världen.

*

Det finns en ofta citerad dikt som mer än någon annan text hos Carpelan under åren fått fungera som ett exempel på rumsbetoningen, öppenhetens poetik och förhållandet mellan diktkonst och arkitektur. Det är följande dikt ur *73 dikter*:

Inget tak.
Inga väggar.
Det noga
uppmätta golvet

Anna Hollsten tar i titeln på sin doktorsavhandling fasta på diktens två första rader. I svensk översättning skulle hennes avhandling heta "Inget tak, inga väggar. Synpunkter på Bo Carpelans poetik". Trots att öppenheten är ytterst central i Carpelans skapande ger utslutningen av noggrannheten en missvisande helhetsbild. Tonvikten i dikten är tudelad. Formlöshet och form, öppenhet och precision har placerats invid varandra i samma bild. Bilden har förmågan att förena egenskaper som möjligtvis är omöjliga att förena.

Det här är en dikt som Carpelan själv har kommenterat vid en rad tillfällen. För att ringa in hans sätt att tala om sin diktkonst med hjälp av ett arkitektoniskt bildspråk ska jag lyfta fram tre av dessa kommentarer. De härstammar alla ur Carpelans egna essäer, den första ur "Lyriskt mellanboksut" (1979), den följande ur "Några anteckningar om rum och poesi" (1980) och den tredje ur "I poesins rum" (1991).

1. Med andra ord: diktaren bör veta var han står, vad som är hans bas, vad hans egen röst: då bär den, i de mest skiftande riktningar. Golvet - livstemat och det hantverksmässiga kunnandet - kan då vara stort eller litet: det är inte det som är viktigt. Viktigt är den rörelsefrihet, den mångtydighet, den aktivitet som denna bas ger.²⁰²
2. Naturligtvis är ett sådant rum bara en av många lösningar. En dikt kan kräva större frihet än en annan. Tak och väggar är ibland nödvändiga. Vad jag har velat säga är, att kunnandet är fundamentalt viktigt. Hantverk - och fritt skapande; arbete och vision; teknik - och befrielse från teknik; kunnande - och livgivande glömska: detta gäller lika väl för dikten som för andra konstarter. Jag antar att arkitekturens rumsskapande med iakttagande av rytm och ljusförhållanden och dess strävan att förena funktionella och estetiska element i sin arbetsprocess inte behöver vara så olik diktandets noggranna balansering av kontrasterande element, dess rytm, dess ljus- och mörkerförhållanden.²⁰³
3. Så försökte jag i 73 dikter formulera ett rumsprogram för poesin och menade med de fyra raderna att om man väl har - genom studier, läsning, seende, erfarenhet - lärt sig det hantverksmässiga i diktskrivandet, då finns där också en möjlighet att bygga vidare.²⁰⁴

Carpelan kopplar samman "livstemat och det hantverksmässiga kunnandet" i en bild av basen eller golvet. Här, liksom i de andra likartade uttalandena är fokus riktat på diktaren. Han bör både ha erfarenhet och hantverksmässigt kunnande för att kunna skapa en dikt som är "som ett stabilt hus" eller som en text med "golv" eller "bas". Vid skapandet av en god dikt ska spontanitet och erfarenhet bilda en gemensam kraft. Carpelan använder sig av en arkitektonisk metaforik för att beskriva sin syn på konsten att skapa en god dikt. Det visar att såväl dikten som språket om dikten ska vara bundna till samma konkreta och tingliga jordmån.

Flera uttryck i Carpelans kommentarer pekar på öppenhetens poetik, t.ex. "rörelsefrihet", "mångtydighet", "aktivitet", "frihet", "vision", "befrielse", "livgivande glömska", "balansering av kontrasterande element" och "en möjlighet att bygga vidare". Trots att Carpelan betonar olika aspekter av sin syn på dikten är det uppenbart att dikten "Inget tak. / Inga väggar." uppmanar en att läsa den i förhållande till öppenhetens poetik. Det är också vad Carpelan tar fasta på närmare slutet av "Några anteckningar om rum och poesi" där han skriver:

Jag har i olika sammanhang pläderat för en 'öppen' dikt, en rörlig, dynamisk rumsupplevelse, en spontan, erfarenhetspräglad naivitet. Det är naturligt, att jag har svårt med den betong-glas-lådarkitektur som jag upplever som missförstådd funktionalism. Poesins arkitektur erbjuder rumslösningar där läsaren kan röra sig fritt och kan använda sina fem sinnen – och sitt sjätte.²⁰⁵

Carpelans bruk av den arkitektoniska analogin är konventionellt. Bland andra har den japanske litteraturvetaren Kojin Karatani konstaterat att en lång rad filosofer och tänkare alltsedan Platon om och om igen använt sig av arkitektoniska figurer och metaforer för att grundlägga och stabilisera sina annars instabila filosofiska system.²⁰⁶ Förutom Platon nämner Karatani Descartes, Hegel och Kierkegaard som användare av arkitektonisk metaforik och mot bakgrund av denna långa bildspråkliga tradition ser han det som en logisk konsekvens att det mot slutet av 1900-talet kan uppstå en kritisk motrörelse som går under namnet dekonstruktion. I de arkitektoniska metaforernas värld kan det som monterats upp också monteras ner.

Den arkitektoniska metaforsfären uppstår och fungerar i ett slags förvandlande fält mellan *form* och *formlöshet*. Då arkitektonisk metaforik används är dess främsta och vanligaste funktion att ordna, konkretisera och åskådliggöra någonting som förutan liknelsen vore formlost och svårbegripligt. Arkitekturen framstår som såväl ett språk som ett redskap, ett sätt att tala om världen med hjälp av världen. Fotfästet i det sedda och upplevda gör att arkitekturen medför en realistisk effekt. Vad som utmärker Carpelans handlande är både-och tänkandet. Han önskar stabilisera och skapa ordning men aldrig till den grad att tillvaron framstår som sluten och entydig.

Dessa föreställningar om diktens arkitektur åskådliggör ett slags lyrisk nykterhet hos Carpelan. Carpelan talar i liknelser och förlorar inte, trots de metaforiska glidningarna och expanderingskontakten till diktens språklighet. Oavsett att han använder sig av bilden av ett rum utan tak och väggar försöker han inte vända upp och ner på det arkitektoniska utan betonar ständigt stabilitet, erfarenhet och trygghet. På ett mycket elementärt plan framstår dikten som formgivet material. Men det stabila materialet borde vara präglad av kontraster och spänningar. Ett genomgående ideal är en dikt som förenar "craftmanship och tanklöshet".²⁰⁷

Horace Engdahls karaktäristik av Carpelan som en "drömarkitekt" fångar på ett träffande sätt denna balansgång och samverkan mellan å ena sidan form och precision och å andra sidan spontanitet och fritt skapande.²⁰⁸ Medan drömmen rör sig fritt och associativt och kombinerar material enligt sin egen fantastiska logik framstår språket som ett precisions- och formgivningsredskap varmed drömmen och dikten kan fås att bilda en harmonisk enhet. Dikten får inte tygla drömmen och drömmen får inte upplösa dikten. Det här är en dikt som ständigt närmar sig det ordlösa.

I själva verket finns här en stor och inte alls konfliktfri motsägelse. I ett universum där drömmen och verkligheten är oskiljbara blir diktarens uppgift att också få dikten och sig själv att gå samman i en större helhet. I denna helhet som Carpelan i sin diktning om och om igen försöker framställa går det att skönja en fundamental samhörighet mellan de konkreta, påtagliga och synliga tingen och de osynliga, vindlika drömmarna, fantasierna, visionerna och minnena. I drömmen och i skapandet vävs det innersta och osynliga och det mest konkreta och handgripliga samman. Det är i denna vision om en allomfattande samhörighet det jag kallar det osynligas arkitektur kommer till uttryck.

Bilden - stilförändringar under 1960-talet

Varseblivningen blir med tiden ett allt viktigare medel i Carpelans författarskap. Det är med hjälp av en skärpt varseblivning han bl.a. försöker förnimma de minsta nyanserna och skiftningarna och komma åt tillvarons osynliga metafysik. Denna fenomenologiska väg visar sig även vara grundläggande då Carpelan mot slutet av 1960-talet närmar sig sin egen barndom och staden och den byggda och arkitektoniska miljön. Den arkitektoniska platsens bildspråk inkluderande dörrar, fönster, ljusa rum och mörka rum, öppna rum och slutna rum, tak, väggar och golv växer gradvis fram som en urban överbyggnad på det poetiska fundamentet Carpelan utvecklat under 1950-talet. Tingets attraktion kommer under 1960-talet allt tydligare till uttryck i hans ambition att föra ordet närmare bilden och arkitekturen. Då preciseras "tinget" och överskrider gränsen mellan natur och artefakt. Tinget blir byggnader, rum, tak och golv, stolar, bord och gardiner.

Det finns ett intresse för arkitektur hos Carpelan som börjar komma till uttryck i hans författarskap under 1960-talet. I en intervju i samband med att ha tilldelats *Svenska Dagbladets* litteraturpris 1961 då Carpelan råkar befinna sig i New York som stipendiat heter det att han är en "ung man med klockarkärlek till modern arkitektur."²⁰⁹ Det står vidare att han har förälskat sig i modern amerikansk arkitektur. I en intervju år 2006 berättar han:

En gång som ung, kanske påverkad av trista tvårummare och kök som jag hade bott i, hade jag en dröm om ett eget hus. Det skulle vara ritat av en egendomlig blandning av Richard Neutra och någon dansk arkitekt. Jag hade köpt en bok som hette *Danska småboliger*, den innehöll en oändlig rad små hus byggda av tegel och trä. [...] Jag minns att jag beundrade två hus när jag var ung. Det ena var Frank Lloyd Wrights Falling Water och det andra var en ökenbostad i Arizona, en mycket enkel glasartad kub av Richard Neutra.²¹⁰

Det finns en såväl estetisk som ontologisk likhet mellan Lloyd Wrights och Neutras arkitektur och Carpelans diktning. Samtidigt som dessa eftersträvar rena, klara, geometriska linjer och transparens försöker de alla förankra sitt alster i en organisk enhet med naturen. Resultatet är ett alster som lägger sig i gränslandet mellan det abstrakta och det konkreta, mellan kultur och natur och teknik och natur. Det är frågan om artefakter som uttrycker orienteringsförsök mellan modernitet och natur och mellan tradition och uppbrott.

Liksom en arkitekt försöker även Carpelan skapa en diktkonst som upplöser gränsen mellan dikt och värld och dikt och liv genom att förankra sin modernistiska artefakt i en plats. En sådan dikt framstår liksom en byggnad som en metonymi för en människa som försöker finna ett harmoniskt förhållningssätt mellan moderniteten och naturen. Möjligtvis härstammar Carpelans arkitektoniska synsätt på dikten från arkitekten Louis Sullivan som han kommenterar i följande fragment i "Anteckningar i poetik":

Det är symptomatiskt, att en arkitekt som Louis Sullivan har kunnat skriva så förnuftigt om konst och dikt. För honom ligger problemen kring dikten inte utanför dikten; "den skapande impulsen" - "subjektiv i sitt ursprung, fullföljande sitt ursprung i objektiva realiteter" - fungerar, d.v.s. är för honom erfarenhetsskapande. Att se dikten som en byggnad är inte heller någon dålig utgångspunkt för diktförståelse.²¹¹

Sammanflätningen mellan jag och ting ger upphov till ett konkret men samtidigt svårgripbart topografiskt gränsland i Carpelans diktning.

När dikten framstår som en byggnad och byggnaden som en dikt är det svårt att ange gränser. Svårigheten gäller inte enbart analogier. Även gränsen mellan exempelvis det sedda tinget och det drömda tinget är omöjlig att dra, liksom vakenhet och sömn är svåra att skilja åt. I en tidig karaktäristik av Carpelans diktkonst konstaterar Werner Aspenström:

Naturligtvis strävar han (liksom alla andra diktare utanför den surrealistiska sekten) efter en förtätning av verkligheten; han vill sammanfatta och åskådliggöra någonting med sin dikt, men det han vill åskådliggöra är just det överkliga, de svävande landskapen mellan dröm och vaka, tiden och det tidlösa. Dessa tystnadens sånger måste med nödvändighet få en viss abstrakt prägel, de skulle inte tåla en realistisk belastning. Vindlöshetens tillstånd kan inte tecknas med alltför skarpa konturer och färger.²¹²

1960-talet aktualiserar frågor som Carpelan måste ta ställning till med sin dikt: Går det att väva in samtidsmarkörer i den decorum och stil Carpelan utvecklat i sin diktkonst? Hur konkret och världstillvänd är Carpelans diktkonst egentligen i ljuset av det höga värde han tillmäter det alldagliga och konkreta tinget? Är det alls möjligt att öka den "realistiska belastningen" i denna stil?

Den höga stil Carpelan odlar fram i sin diktkonst är paradoxalt relativt smal trots tidlöshets- och universalitetsanspråket. Under 1960-talet måste Carpelan precisera sitt svar på frågan om vad han egentligen vill med sin dikt och även justera sin diktkonst. Om han under 1950-talet fritt fått bygga upp sin poetik och poesi som ett ungt löfte möter han under 1960-talet en hel del friktion. Skillnaden mellan Carpelans sätt att framställa verklighet mellan 1950-talet och slutet av 1960-talet är stor. I detta kapitel står denna skillnad i fokus. Skillnaden åskådliggör bl.a. hur Carpelans dikt under 1960-talet blir mer bildlik, börjar "flytta inomhus", närmare hemmet som miljö och samtidigt genomgår avgörande stilistiska förändringar.

Från ord till bild

Vägen till den utpräglade rumsbetoningen hos Carpelan går både via tinget och via bilden. Bakom *ut architectura poesis* (analogin arkitektur-dikt) skymtar *ut pictura poesis* (analogin bild-dikt). Det här visar att formgivningen av dikten som rum hos Carpelan ofta handlar om att formge texten som en bild. Beträffande det arkitektoniska kan bildkonsten inte förbises som en interartiell påverkningsgrund. Anna Hollsten har konstaterat att Carpelan är en utpräglad "ögats poet".²¹³ Han är en bildkonstnär eller bilddrömmare som i stället för palett och pensel eller kamera använder sig av ord för att framställa scener och situationer ur både det drömda och det sinnligt upplevda livet.

Carpelan försöker tydligt att, med Sixten Ringboms begrepp "ikonisera" sin dikt, d.v.s. att göra den mer bildlik.²¹⁴ Han försöker transformera sin diktkonst enligt bildens sätt att fånga upp stycken av ögats verklighet, av konkret, uttrycksfull men samtidigt stum materia. Ögats verklighet är tyst. Enligt Simonides bevingade uttryck heter det att bilden är stum poesi och poesin talande bild.²¹⁵ Bilden för med sig en särskild stumhet och tystnad i.o.m. att en bild framförallt talar till synsinnet. Snarare än att läsas som ett lineärt och progressivt skeende med början framstår en bildbetonad dikt som en sedd och simultan helhet.

Den rumsliga betoningen koncentreras i en särskild bild som Carpelan återkommer till gång på gång. Det är bilden av "rummet" eller interiören. Bilden är såtillvida egenartad att den bär på en specifik form – en kvadratisk, konturskarp, samtidigt öppen och perspektiverad form. Som Carpelans läromästare i interiörmåleriets skola fungerar det flamländska illusionsmåleriet, verk av Jan van Eyck och framförallt Jan Vermeer (senare även interiörer av Vilhelm Hammershøi och den amerikanske fotografen Walker Evans).²¹⁶ Genom sin fascination för den flamländska konsten ansluter sig Carpelan till en skara 1900-tals författare, bl.a. Marcel Proust och Tomas Tranströmer som tilltalats av Vermeer.

Vermeers interiörer attraherar Carpelan som en själs- och motivsläktskap, å ena sidan för att de är små till storleken och lågmälda och å andra sidan för att de framstår som gåtfulla fragment, frusna och konturskarpa, tysta ögonblick, fragment av mer omfattande berättelser. Liksom i Carpelans dikt finns det i Vermeers målningar ett starkt elliptiskt eller metonymiskt moment som präglar konstverkets kommunikation. Spänningen uppstår mellan det som visas och det som lämnas öppet. Konsten att skriva en god dikt framstår som konsten att inte säga rakt ut utan att antyda, inte minst för att diktaren själv står inför en tillvaro som framstår som en fråga utan svar.

Carpelans flamländska intresse har sin utgångspunkt i en resa som han gör till Paris i början av 1950-talet. Den resulterar bl.a. i en entusiastisk artikel med titeln "Paris på ett dygn. En resehandbok i miniatyr av Bo Carpelan".²¹⁷ I en passage i artikeln uppmanar han läsaren att besöka Louvren för att se Mona Lisa. Ur ett efterhandsperspektiv är det emellertid inte Mona Lisa utan framförallt bekantskapen med impressionisterna och den flamländska målarkonsten på Louvren som kommer att påverka hans diktning. I en intervju med Märten Westö år 1998 berättar han följande om Parisresan:

Kring dessa tider gjorde också måleriet sitt intåg i mitt skrivande. Jag minns vilket intryck impressionisterna gjorde på mig under min Parisresa i början av femtiotalet. På Louvren var det framför allt holländarna – och bland dem Vermeer – som grep mig starkast. I "Objekt för ord" ingår en liten svit – "Vid betraktandet av några gamla flamländska mästare" – som är baserad på dessa intryck. Från och med den boken blev måleriet också den stora inspirationskällan för mitt skrivande.²¹⁸

Dikten "Vid betraktandet av några gamla flamländska mästare" ur samlingen *Objekt för ord* har följande utformning:

1

Perspektivet är bekant. Vi vandrar genom rummet.
Landskapet är omformat, endast en del av livet.
Vi förnimmar det, osett; därför överskuggar det oss.
Vårt blod rättar sig därefter, rör sig helt stilla
fullbordande vårt yttre seende i en inre verklighet.

2

Hon är medveten om de lidanden hon skall möta.
I sitt vita halskrås bevarar hon dock sitt lugn.
Även de barnsliga händerna vilar, berör oss därför
där vi döljer oss i detaljer, erinrar oss om
vår barndom, om framtiden, liksom mästaren, okänd.

Det enda och enda behövliga tecknet på kärlek:
 närheten mellan hustruns hand och mannens. Däremellan
 blomvasen med sin spegling från ett osynligt fönster,
 och den grå bakgrunden, livets tapet: bakgrunden
 för våra återkomster dem de stilla betraktar
 med sina följsamma ögon.

Aftonen stillnar, från fåglar. Bortvänd
 inåt sitt rum upptar han våra steg
 som redan dödas, snubblande över hans gård:
 en förvirring, främmande för de sparsamma färgerna
 i hans hand.²¹⁹

I diktsamlingen är diktens fyra strofer tryckta på separata sidor. Varje sida framstår som en självständig rumstablå och samtidigt som en del i sviten. Utan att specificera diktens ekfrastiska underlag går det att sluta sig till att den bygger på flamländska s.k. genrebilder i vilka man under 1600-talet försökte fånga typiska situationer ur vardagsverkligheten. I den flamländska bildkonsten använde man sig ofta av arkitektoniska illusionseffekter för att överbygga gränsen mellan det två- och det tredimensionella. I interiörfremställningarna från denna tidsperiod används dörrar, korridorer, osynliga fönster, och spegeleffekter samt konstellationer av ljus och mörker för att skapa utstuderade rumsliga effekter, illusioner och upplevelser av perspektiv och djup. När den flamländska rumskonsten fungerar som bäst bedrar den ögat som en *trompe l'œil* och öppnar i princip upp ett rum i det rum där betraktaren befinner sig. En vägg saknas, rummet står öppet. Betraktaren blir delaktig i ett skeende genom att förvandlas till en voyeur, ett vittne.

Betraktarpositionen i dikten åskådliggör Walter Benjamins konstaterande om att interiören inte bara är ett universum i miniatyr utan även den privata personens etui.²²⁰ Så framstår interiören som en särskild plats: hemmet. Denna diktning framstår överlag som ett slag av borgerlig intimism med släktskaper hos bl.a. de svenska borgerliga intimisterna Karl Asplund, Sten Selander och Gunnar Mascoll Silfverstolpe. Man kan säga att den finlandssvenska litteraturen som Bo Carpelan och t.ex. Solveig von Schoultz och Ulla Olin ur samma generation representerar har en stark ådra av borgerlig intimism. I det borgerliga hemmet och dess värderingar koncentreras särskilda teman som bl.a. bottnar i den ambivalens som ett inrutat och välorganiserat hem kan medföra i fråga om trygghet och behov av spänning.²²¹

”Vid betraktandet av några flamländska mästare” visar att Carpelan redan 1954 är rumsligt orienterad. Den ekfrastiska dikten formar sig till en rätt komplex rumslig svit.²²² På ett typiskt ekfrastiskt sätt aktiveras och vitaliseras målningarna. Förhållandet mellan yttre och inre rumslighet, mellan dröm, minne och realitet, mellan konstverk och verklighet luckras upp. Carpelan låter de olika rumsliga planen glida in i varandra. I dikten framställs relationer mellan betraktaren och konstverket, liksom mellan de i tavlorna avbildade personerna. Personerna får liv och fungerar som reflektionsgrund för de resonemang som byggs upp i dikten. Resonemangen rör sig genomgående i en dialog mellan konstverken och betraktaren. Diktsviten har ett universalitetsanspråk som framförallt kommer till uttryck i diktens allomfattande vi-form, men även i den härledning av insikter om livet i allmänhet som konstverken ger upphov till.

Den implicita inuit in i målningarnas tredimensionella interiörer som Carpelan låter sig ryckas med av och tar fasta på är relevant. Målningarna lockar till ett inlevelsefullt fantiserande. Genom inlevelsen i relationen mellan betraktaren och det betraktade kan bildens liksom diktens arkitektoniska universum öppnas. I "Vid betraktandet av några flamländska mästare" ligger fokus nästan genomgående på en rad rumsliga iakttagelser, på perspektiv, det inre, det yttre, närhet och distans.

Bland alla de recensenter som under åren läst och kommenterat Carpelans diktning framstår Rabbe Enckell i särskilt ljus eftersom det råder en samstämmighet mellan hans egen poetik och Carpelans. Denna samstämmighet ger upphov till ett träffsäkert gehör. Angående *Den svala dagen* kom ut 1961 gör Rabbe Enckell följande notering:

Hans lyrik har skänkt finlandssvensk dikt en ny ton av vibrerande fjärrklang: symbol och verklighetsfragment, den inre och den yttre världen är flätade till en samtonande uttrycksskala utan särskiljande register. Hans lyrik rör sig med centrala symboler, såsom träd, afton, svalka, gryning, över huvud med sådant som betecknar avstånd eller närhet. De centrala orden mäter nästan alltid upp tid och rymd och placerar betraktaren och det betraktade i ett inbördes förhållande till varandra.²²³

Enckell lyfter fram flera aspekter som kännetecknar den rumsliga betoningen. Å ena sidan lyfter han fram det samverkande förhållandet mellan det inre och det yttre, å andra sidan pekar han på att de bilder och symboler som Carpelan tyr sig till är sådana som betecknar "närhet eller avstånd". Bildspråket "mäter nästan alltid upp tid och rymd", skriver Enckell och fortsätter med att peka på att betraktaren och det betraktade placeras i förhållande till varandra i Carpelans diktkonst. Rabbe Enckells karaktäristik åskådliggör även det faktum att det finns rikligt med adverb och särskilt deiktiska markörer - framförallt "här" och "där" - i Carpelans författarskap. Det är med hjälp av deiktiska koordinater Carpelan tenderar att markera distans, glidningar mellan avstånd och närhet - mellan betraktaren och det betraktade, jag och ting, subjekt och objekt, mellan *här* och *nu* och *där* och *då* i sin rumsliga diktkonst. Distansen mellan två punkter skapar rummet, rymden omkring ett skeende och uttrycker ofta den särpräglade känsla för rymd Carpelan odlar i sitt författarskap.

Det måste poängteras att dikter som "Vid betraktandet av några flamländska mästare" där interiören med sina implicita väggar, golv och tak som inramande och konturskapande effekter är mycket ovanliga i Carpelans författarskap ända till slutet av 1960-talet. Framförallt framställer Carpelan nämligen naturlandskap och inte interiörer eller scener ur den byggda miljön i detta skede av sitt författarskap. Det finns även en annan avgörande skillnad mellan bildframställningen i denna dikt och bildframställningen i Carpelans senare diktkonst. I denna dikt är de flamländska mästarna delvis dolda i en implicit kännedom hos diktjaget. Vad Carpelan under 1960-talet börjar ägna mer kraft åt är en klarare och enklare bild framställd med hänsyn till läsaren. Man kan säga att Carpelans dikt blir mer social. Det är egentligen först under 1960-talet Carpelan lär sig bruket av *enargeia* och börjar framställa ting och rum så att läsaren kan få ett intryck av att ha de beskrivna föremålen framför sina ögon.

Mot det enkla och avskalade

Det har varit kutym att betona att Carpelan funnit ett nytt uttryckssätt år 1961. Det nya uttryckssättet har lokaliserats till diktsamlingen *Den svala dagen*. Samlingen utkom efter två genremässiga expansioner i författarskapet, barnboken *Anders på ön* och doktorsavhandlingen om Björlings diktning. Carpelan har också själv påpekat att han

hittade "ett eget språk" i *Den svala dagen*.²²⁴ I en recension av diktsamlingen karakteriserar Rabbe Enckell Carpelans nyutvecklade uttryckssätt "en närmare och mer preciserad upplevelse av verkligheten som bild och stum realitet."²²⁵ En likartad förändring noterar även Ole Torvalds i sin recension av *Den svala dagen*. Torvalds pekar bl.a. på att Carpelan från "det ofta på sitt sätt fruktbara experimenterandet med expressiva ord dragits närmare en innerligt och enkelt (men ingalunda okomplicerat) upplevd verklighet."²²⁶

Den Carpelanska dikten får allt mer ikoniska drag. Efter *Den svala dagen* fortsätter förskjutningen mot det enkla, konkreta och ikoniska hos Carpelan genom ett omvälvande arbete på diktens form. Arbetet på formen visar sig i en intensiv avskalnings- och koncentrationsprocess som kulminerar i den ytterst förtätade diktsamlingen *73 dikter* som kommer ut 1966. Carpelans arbete med sin dikt under 1960-talet åskådliggör ett intermedialt möte mellan ord och bild. Det är två medier som tenderar att behandlas som separata men som på flera plan är oskiljbara. När en författare beskriver utseendet hos någonting och försöker få ordet att bli bild aktualiseras ekfrasproblematiken och frågan om litteraturmediets begränsningar och möjligheter.²²⁷

Gränslandet mellan ord och bild aktualiserar frågan om hur koordinaterna tid och rum är framställda. En stillbild kan vara narrativ till sin karaktär och uttrycka ett förlopp men koordinaterna tid och rum konkretiseras ändå i ett isolerat ögonblick. Carpelan åskådliggör själv hur han ikoniserar en text på ett klargörande sätt i essän "Lyriskt mellanboks slut" år 1979. Genom att han där tar upp två versioner av den första dikten i *Den svala dagen* framgår det tydligt hurdant uttryckssätt han söker under dessa år.²²⁸ Den första versionen av dikten lyder:

En man vandrar genom en mörk sval skog
 en dag då ljuset faller som strålkastare mellan trä-
 dens stammar
 och ensamma människor hemlighetsfullt vandrar
 honom till möte.

Gränslös välver sig hösthimlen över honom.
 Han ämnar sig till kyrkogården
 och ingen följer honom.

Carpelans kommentar:

Förutom de två sista raderna som föreföll klara och möjliga att bibehålla fann jag, att det övriga var belastat med onödigheter – bl.a. adjektiven i första raden, och den patetiska bilden av de ensamma människorna som av någon anledning hemlighetsfullt vandrar mannen till möte – vilket möte, frågar man sig. Kliché är också hösthimlen i sin gränslöshet. Alltså, efter strykningar:

En man vandrar genom skogen
 en dag med växlande ljus.
 Möter få människor,
 stannar, betraktar hösthimlen.
 Han ämnar sig till kyrkogården
 och ingen följer honom.

"Vad jag här försökte göra", konstaterar Carpelan, "var helt enkelt vad jag lovat sex år tidigare, dvs koncentrera till största möjliga universalitet, reducera till allmängiltighet, bort från symbolerna och bilderna, så att dikten själv kunde växa till bild, antytt mångtydig – [---]."²²⁹ Carpelan rör sig närmare ett avskalat, koncentrerat, sakligt och rytmiskt stringent uttryckssätt.²³⁰ Öppenheten och rymden i bilden korresponderar med betoningen på mångtydighet. Mannen som vandrar ensam genom skogen till

kyrkogården är omgiven av en särskild atmosfär. Rumsligt är dikten uppbyggd genom några vertikala och horisontala koordinater: vandringen genom skogen, hösthimlen, kyrkogården. Himlen och jorden ställs i förhållande till varandra. Människan vandrar ensam.

Som Carpelan framställer processen genom detta exempel motsvarar den Rilkes då han rör sig mot tinget, det sakliga och nyktra "sachliches Sagen". Det sker genom en motreaktion mot den emotionellt överdådiga och ornamenterade, romantiskt färgade och konventionella *poésie du coeur*.²³¹ Vad som utmärker den bild Carpelan är ute efter är simultan precision och känsla för rymd. I den ovanciterade dikten förkroppsligas strävan efter det oändliga och klara - rymden - i bilden av himlen. Denna bild samverkar med det syntaktiska planets täthet och luftighet. Bildens relation till den verklighet Carpelan är ute efter är mer direkt än ordets relation till verkligheten. För att nå vattnet, berget, trädet måste ordkonstnären Carpelan be om hjälp av bildkonstnären.

Det som läsaren här kan vittna är ett slags "bildömsning" eller ikonoklasm (bildstrid) varigenom Carpelan gör sig fri från konventionens bilder som inte längre motsvarar den upplevelse han är ute efter att fånga och i stället söker nya, friska och i den personliga fenomenologin förankrade bilder.²³² Med Paul la Cours uttryck kan man säga att Carpelan i stillsamhet "krossar dikten för att frigöra poesin".²³³ De enskilda, noggrant och sakligt framgallrade orden kvarstår då som diktens stöttepelare eller topografiska byggstenar. Vad man kan se här är hur Carpelan tonar ned bruket av symboler, överflödiga adjektiv och överlag genomför en språklig reduktion. Nedtoningen medför en samtidig betoning av det enkla, sakliga och rumsliga. Rummet och den semantiska mångtydigheten uppstår som en följd av reduktionen. Reduktionen och betoningen bygger implicit på ett minimalistiskt ideal där idén är att befria tanken från vardagens oväsentligheter och nå fram till klarsyn.

Kjell Espmark kallar i en passage i *Själen i bild* (1977) 1960-talet för "enkelhetens tid".²³⁴ Rubriken pekar på att inte bara diktkonsten utan det kulturella fältet överlag präglades av enkelhet och minimalism. En genomgripande enkelhet genomsyrade kulturen: litteraturen (imagism, nyenkelhet), bildkonsten och skulptur (minimalism), arkitektur (funktionalism, konstruktivism, minimalism), design (funktionalism) och musiken (minimalism). Det enkla, avskalade, strama och minimalistiska är ett skönhetsideal som såväl präglar det avskalade och enkla bruksföremålet hos en Kaj Franck, Tapio Wirkkala eller Timo Sarpaneva, arkitekturen hos Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, Richard Neutra eller Mies van der Rohe, bildkonsten hos Mark Rothko och Barnett Newman, skulpturen hos Henry Moore och Kain Tapper, musiken hos Steve Reich, liksom den litterära stilen hos en Samuel Beckett, Bo Carpelan eller Tomas Tranströmer. Mies van der Rohes motto "Less is more" kan läsas som en beteckning för ett mer omfattande stilideal. Denna rörelse framstår som en kollektiv ikonoklasm eller estetisk reformation där en hel generation gör upp med det förflutnas symboler och ornament. Ett nytt skönhetsideal föds. Det är präglat av klarhet, renhet och saklighet.

Kai Laitinen betonar att en fundamental förnyelse och förskjutning från bundna och ornamenterade former till fria och enklare strukturer såväl präglar litteraturen som arkitekturen under denna tid.²³⁵ Tidigare skulle grundplanen vara rektangulär, rummens placering var i stora drag klar i förväg och stor tyngd lades vid yttre dekorationer och fasader. När man anlade städer grupperades husen i raka rader med fasaderna ut mot gatan. Så kunde man skilja på den dekorerade "paradsidan" och bakgården. I stället för murliknande husrader utgjordes det nya idealet av öppna formationer där fasadens och bakgårdens ståndsskillnad inte kan förekomma. Fri formgivning och decentralisering var den nya arkitekturens karaktäristiska slagord.

Laitinen poängterar (år 1958) att även diktarna frångått den förutbestämde formen och fasaden. Både diktarna och arkitekterna har övergett konventionella försköningstekniker

och begett sig in på de fria, ändamålsenliga interiörlösningarnas, det ärliga materialbrukets och den naturliga saklighetens väg. En del lyriker är rentav asketer i samma mening som de mest återhållsamma arkitekter: För dem räcker några hållfasta och grundläggande linjer och en ren yta, fri från dekorationer.²³⁶

Carpelan eftersträvar uttryckligen en enkelhet som bygger på några hållfasta och grundläggande linjer och framförallt en ren och okonstlad bild som är fri från dekorationer. Bakom 1960-talets enkelhet döljer sig rötter som går till funktionalism, saklighet, imagism o.s.v. Läser man avskalnings-, ikoniserings- och koncentrationsprocessen i förhållande till imagismens grundprinciper framgår rätt entydiga likheter. Det är alltså inte för inte Anna Hollsten kan visa att det finns samband mellan Carpelans diktkonst och imagismen.²³⁷ Hon visar också att det pågick något av en imagistisk blomstring inom den litterära diskussionen i Finland efter andra världskriget.²³⁸

I de imagistiska grundprinciperna ingår liksom hos Carpelan en misstro mot abstraktion och en alltför detaljerad och utsmyckad ordkonst.²³⁹ I stället betonas bl.a. bilden, närheten mellan ordet och det konkreta tinget, omedelbarheten och klarheten. Trots att Carpelan i sin doktorsavhandling säger sig ta avstånd från Pounds antiromantiska inställning och Hulmes klassiska "hårdhet" visar likheterna mellan Carpelans strävanden och de imagistiska principerna var en del av rötterna till hans poetik och hans sakligt färgade bildtänkande står att finna.²⁴⁰ Det är dessa rötter som ger upphov till en kritik mot Carpelans dikt i mitten av 1960-talet.

Illusionen av ett rum

Under en tid som denna uppvisar konstarnas gemensamma nämnare att en syn på dem som separata inte kan fånga upp det dominerande drag som präglar dem. Liksom tingets centrala roll i modernismen inte enbart begränsar sig till dikten, begränsar sig inte heller den enkelhetens och saklighetens estetik som verkar under 1960-talet enbart till dikten. Frågan om vad som förenar konstater och vad som händer då konstater påverkar varandra aktualiseras i denna avhandling framförallt i mötet mellan text och bild och litteratur och arkitektur. Det arkitektoniska i texten framstår som en osynlig byggnadsställning, en kontur, en dold form i den bild som konstellationen av ord manar fram.

Följande dikt åskådliggör förskjutningen mot bilden men även den topografiska förskjutning från naturliga landskap till arkitektoniska interiörer som äger rum hos Carpelan under 1960-talet. Dikten visar samtidigt att det finns en stark estetisk distansering i Carpelans diktkonst i början av 1960-talet:

Vid bordet din gestalt,
över din hand skuggan av barnets huvud, en frukt,
din blick genom fönstret fäst vid trädens rörelser,
rörelsen speglad i kniven som skär brödet,
tingens bruk och klarhet.²⁴¹

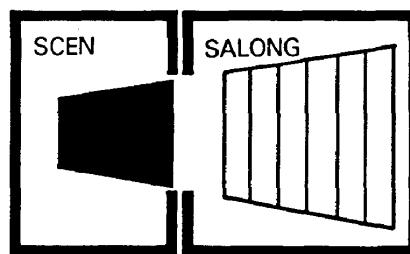
Bilden av ett rum uppstår via en blick som gradvis rör sig från ting till ting. Bilden manas fram genom att tingen benämns. Genom bildens inneboende konstellationer och spegeleffekter uppstår illusionen av ett stycke mycket enkelt och noggrant, nästan med geometrisk precision framställd "verklighet". Stilen (klarhet, enkelhet och precision) och topografien (en interiör) bildar enhet. Bildspråket är paradoxalt på en och samma gång öppet till formen och konturskarpt i de minsta detaljerna. Bildens eller snarare visionens

ögonblick kräver högsta möjliga precision och konkretion hos det språkliga uttrycket. Så går här att skönja ett klarhetens, precisionens och transparensens ideal.

"Vid bordet din gestalt" är ekfrastisk till sin natur och kan med Hans Lunds terminologi karaktäriseras som en *ikonisk projicering*, d.v.s. som "ett begränsat synfält" avläst "ur den yttre konkreta objektvärlden som vore den en bild".²⁴² Dikten bekräftar dessutom Lunds påpekande om att en estetisk distansering är en fundamental förutsättning för en ikonisk projicering.²⁴³ Går man närmare in på diktens sätt att fungera som bild eller snarare tavla visar sig en uppsättning noggranna angivelser och instruktioner. Anvisningarna "vid bordet", "över din hand", "din blick genom fönstret fäst vid trädens rörelser" anger rumsliga koordinater. En knivskarp linje dras mellan ögat och trädet, en annan linje uppstår mellan trädens rörelser och knivseggen som bär på bildens spegeleffekt. Linjerna avslöjar att detta är frågan om en komposition.

Linjerna bär även vittne om att författaren till denna dikt tilltalas av det exakta, av linjen, punkten, nyansen. Det är en precisionens och den "hymnklara skönhetens" estetik.²⁴⁴ Författaren tilltalas även av möjligheten att skapa simultanitet: i bilden sker allt på en gång. Bilden kommunicerar och är samtidigt stum. Tystnaden förstärks av att ingen – förutom rösten som registrerar och instruerar – säger något. En kontrast uppstår mellan bildens stumhet, tystnad och den talande rösten. Men rösten är lågmäld och underordnar sig tingen och gör sig osynlig inför det sedda.

Om man läser dikten ovan utgående från den förenklande distinktion Göran Schildt i sin doktorsavhandling om Cézanne gör mellan "illusionisten" och "den konstnärlige målaren" visar sig ett genomgripande drag i Carpelans författarskap. Schildt konstaterar att illusionisten förvandlar duken till ett genomskinligt fönsterglas medan den konstnärlige målaren accepterar tavelytan såsom en primär realitet, "vilken endast äger att antyda men inte att ersätta den föreställda tredimensionaliteten."²⁴⁵ Om man använder Schildts distinktion för att belysa Carpelans dikt visar det sig att Carpelan framförallt är en illusionist eftersom det i regel inte finns markörer som uppmanar läsaren att fästa uppmärksamhet vid diktens materialitet, boksidan och texten utan tvärtom markörer som har i uppgift att skapa transparens och en spatiovisuell illusion som läsaren kan föreställa sig. Dikten blir som en vision, ett fönster, en dörr, en vy, en syn. När topografin framställs genom markörer som "bord", "fönster", "kniv", "bröd" öppnar sig inför läsaren ett stycke tillvaro liksom i ett illusoriskt tittskåp:²⁴⁶



Genom perspektivet placeras läsaren i salongen. Vad som konstituerar den situation som dikten skapar är insynen från ett rum till ett annat. Bilden av rummet är präglad av perspektivet, det implicita djupet och den dolda inramningen. Här finns en distans mellan

motiv och betraktare. Bilden både möjliggör och skapar distans. Då dikten närmar sig bilden och t.ex. påminner om en scen eller ett fotografi kan relationen mellan scenen och salongen bli mer intimt. Omedelbarheten uttrycker en dröm om transparens, om genomskinlighet mellan "scen" och "salong". Man kunde säga att visionen måste vara så intensiv att den gör ordet osynligt. Å andra sidan kan denna osynlighet kritiseras i ljuset av senare poetik, inte minst den amerikanska L=A=N=G=U=A=G=E-skolan eftersom dikten bedrar och absorberar läsaren utan att på något sätt göra henne medveten om illusionen.

Problematiken relaterar till Ezra Pounds begrepp "mimopoeia" som Karin Nykvist tar upp i sin avhandling om Jesper Svenbros poetik.²⁴⁷ Svenbro behandlar frågan om mimopoeia och en poetik vars syfte är att uppmärksamma diktens språk och uttrycksmedel snarare än det betecknade. Svenbro gör skillnad mellan "mimaren" och "trollkarlen". Mimaren redovisar öppet att tingen han framställer inte finns och drar därmed uppmärksamheten till sin framställningsmetod, sin konst. Trollkarlens konst är av en annan art. Han skapar illusionsnummer genom att dra uppmärksamheten till de framställda tingen och genom att dölja sin metod. Mimopoeia innebär med Svenbros eget uttryck att dra blicken till fingret, och inte mot den måne som fingret pekar på. I mimopoeia är det metoden, härmandet, som är det intressanta och inte primärt det som härmas.

Det vore fel att hävda att diktaren Bo Carpelan i mimetisk bemärkelse helt och hållet vore en "trollkarl". I synnerhet visar hans 1950-tals poetik att han är mycket medveten om att tinget i dikten är ett begrepp snarare än ett ting. Man kan säga att Carpelans poetik uttryckligen bottenar i denna medvetenhet. Poetiken uttrycker en önskan om en omedvetenhet; illusionsdiktaren, "trollkarlen" förkroppsligar denna dröm.²⁴⁸ Samtidigt säger det sig självt att en bild av ett träd inte är ett träd, att en bild av vatten inte är vatten och att en bild av ett berg inte är berg. För att parafrasera Magritte kan man säga att Carpelan framom att avslöja att den bild som föreställer en pipa ("Ceci n'est pas une pipe") inte är en pipa väljer att hävda att bilden av pipan är en pipa.

Bilden har en förmedlande funktion i.o.m. att den sträcker ut sig såväl mot tinget som det representerar och åskådaren som det väddar till. Det öppnar upp ett fönster, en dörr, en synvinkel mellan människan (salongen) och tinget (scenen). Den ikoniska projiceringen visar på en inneboende motsättning i Carpelans diktning. Motsättningen kommer till uttryck i förhållandet mellan drömmen om det omedelbara förhållandet till tinget och det faktum att Carpelan tenderar att framställa verklighet enligt bildkonstens estetiska konventioner. Om man vill spåra konflikter i Carpelans diktning så är denna relation mellan dröm om assimilation och ett bildkonstnärligt intresse central och inte alls konfliktfri.

Närhet grumlar sikten och gör en blind. Alltför lång distans gör objektet osynligt. Lagom distans ger rätt fokus och en klar och rumsligt harmonisk bild. Diktaren framstår som en kamera. En dikt framställd genom denna lins följer genomgående interiörmåleriets och illusionsmåleriets konventioner – den påminner om ett stilleben eller en flamländsk genremålning – och är därför oundvikligen stilsrad. Dikten gestaltar definitivt inget omedelbart och öppet förhållningssätt till "verkligheten", den framställer snarare ett stycke verklighet enligt stilleben- och interiörmåleriets konventioner. Liksom, Yi-Fu Tuan påpekar, tenderar seendet att skapa en distans mellan jaget och tinget.²⁴⁹

I bildkonst liksom i litteratur, i filmer och på vykort framställs stycken av landskap och interiörer inför vårt synsinne som bilder. Begreppet landskap har sina rötter i framväxten av det merkantila renässanssamhället, navigationskonsten, optiken och bildkonsten och förknippas överlag med seendet.²⁵⁰ Tim Cresswell påpekar att vi inte lever i landskap – vi betraktar dem.²⁵¹ Landskapet uttrycker ett fundamentalt problem. Det är utanförskapets, turistens och kamerans problem. Man kan befinna sig på en plats men i förhållande till en

bild står man utanför. Detta utanförskap, denna distans till landskapet och det sedda åskådliggör en grundläggande problematik: Om man som Bo Carpelan vill framställa ett djupt betydelsebärande och sinnligt förhållande mellan en person och hennes omgivning kan omgivningen inte vara framställd blott och bart för synsinnet som ett landskap. I ljuset av konflikten mellan landskap och plats framstår konsten och litteraturen som ambivalent. Ordet och bilden är samtidigt både hinder och hjälpmedel. Befinner man sig mitt i världen är det svårt att göra konst av den, befinner man sig utanför är det svårt att leva i världen. Eftersom litteraturen inte liksom exempelvis arkitekturen, bildhuggeriet, teaterkonsten eller överlag världen vi lever i är utpräglat rumsrig till sin natur formar den sig till ett uttryck för en önskan då den gör anspråk på att vara visuellt föreställbar, djup, konkret och samtidigt rymmig som ett stycke värld.

Ekfrasen är enligt en gängse definition en verbal representation av en visuell representation, förenklat uttryckt exempelvis en dikt där författaren beskriver en målning eller ett fotografi. W.J.T. Mitchell påpekar i en essä om ekfrasen och överlag möjligheten att beskriva någonting som om läsaren hade det inför sina ögon att problematiken handlar om att försöka övervinna litteraturens (och vidare språkets) gränser.²⁵² I ekfrasen möter litteraturen, med Mitchells formulering sin semiotiska Andre, d.v.s. avvikande, annorlunda och rivaliserande konstformer. Det kan t.ex. vara mer utpräglat visuella, grafiska, plastiska eller rumsriga konstarter som bildhuggeriet, filmen, teatern eller arkitekturen. I en bredare kontext åskådliggör ekfrasproblematiken även både litteraturens möjligheter och begränsningar då den försöker närma sig den fysiska, konkreta och rumsriga omvärld vi lever i.

Jag vill lyfta fram ekfrasproblematiken som ett gränsland mellan text och bild och rum eftersom ekfrasen åskådliggör en riktning som texten uttrycker då den formar sig enligt arkitektoniska dimensioner som perspektiv, synvinklar och djup. Ekfrasen anger en utgångspunkt då frågan är hur man gör litteraturen utpräglat rumsrig. En lösning är bruket av ett bredare sinnesregister (syn, hörsel, känsel, lukt) än enbart synsinnet. För att inte bara betona världens konkretion utan även dess rumsrighet måste författaren få världens dimensioner att träda fram.

Ett dilemma med en bild framställd på duk, film eller papper är att underlaget är tvådimensionellt. För att skapa illusionen av dimensionalitet och rymd krävs perspektiv, djup, volym, angivelser av närhet och distans, ljus och skuggningar och liknande rymdskapande effekter. Effekter som dessa visar att en bild har arkitektoniska dimensioner. Författarens måste bege sig in i bilden och be sin läsare följa med. Stråvan att gå in i bilden, att leva sig in i ett stycke värld och t.o.m. ingå i världen anger en ytterlighet, ett slags total *enargeia*: att beskriva någonting på ett sådant sätt att läsaren inte bara har det beskrivna objektet inför sitt synsinne utan runtomkring sig, inför alla sina sinnen. Litteraturen framstår då som ett slags *trompe l'œil* eller panoramaupplevelse. Idealet går ut på att skriva så att läsaren glömmar att hon läser. Problematiken mellan att å ena sidan träda in i och ingå i världen och å andra sidan att stå utanför världen genererar en särskild metaforik där utgångspunkten är bilden av dikten som ett rum.

Stadsmiljö och vardagsrealism

Barnboken *Anders i stan*, den urbana uppföljaren till *Anders på ön* framstår i ett särskilt ljus då man fokuserar på det arkitektoniska. I *Anders i stan* kom ut 1962 och introducerar en ny miljö i Carpelans författarskap. Det är staden som visserligen förekommit, exempelvis i *Minus sju* (1952) men som nu fungerar på ett mer genomgripande sätt. Carpelan upprätthåller ännu i början av 1960-talet en gräns mellan dikten (natur) och det mer

prosaiska uttrycket (staden). Staden införlivas gradvis i Carpelans dikt, men den gör det via andra genrer: prosadikten, barnboken, dramatiken och TV-filmen.

Staden är den modernistiska diktens mest kännetecknande topos, man kan även säga att den är det vänsterorienterade 1960-talets ideologiskt korrekta topos. När Carpelan införlivar staden i sitt författarskap gör han inte det som en Baudelaire och skickar ut sina fiktiva gestalter och flanera i folkvimlet på metropolens boulevarder. Carpelans dikt- eller romangestalter beger sig i princip aldrig in i stadens kärna, de håller sig i utkanterna, på bakgårdarna och i de små lägenheterna. De befinner sig i hemmet, på gården eller i biblioteket snarare än ute i den kommersiella stadskärnan. Ett undantag är Carpelans essä "Mitt Helsingfors" i *Helsinki – Helsingfors* (1979).²⁵³ I den målar han upp en bredare bild av staden.

Anders i stan innefattar inte bara avsnitt där en sensibilitet för arkitektur framträder och avsnitt med en riklig arkitektonisk metaforik utan även kortfattade replikskiften om vad hus är och hurdana hus är. I det första kapitlet där Helsingforsstadsdelen Kronohagen, Anders' hemvist (även Bo Carpelans barndomsmiljö) introduceras undrar Anders bl.a. varför det finns så mycket hus.²⁵⁴ Hans mamma svarar: " – Därför att folk ska ha någonstans att bo[...]". En bit längre fram undrar Anders varför städerna förr var av trä och nu är av sten.²⁵⁵ Hans mamma svarar: " – För att de ska hålla bättre." Vid ett senare tillfälle går Anders och hans kompis Jens ut på upptäcktsfärd för att se på hus och försöka finna det vackraste huset.²⁵⁶ Dessa exempel åskådliggör ingen arkitektonisk komplexitet, frågorna är elementära och svaren likaså. Anmärkningsvärt är å ena sidan att boken vittnar om ett intresse för den byggda omvärlden och å andra sidan att den medför en stadsmiljö i Carpelans diktning.

Anders i stan inbegriper två skapande huvudpersoner, Anders och hans kompis Jens som på varsitt sätt – den ena med såg, den andra med penna – är sysselsatta med att skapa arkitektur. Av dessa två är Anders den lilla filosofen som funderar på husets väsen, medan Jens, som "tänker med sina händer" är den gåtfulla hantverkaren och byggmästaren i verket.²⁵⁷ Jens är en annorlunda pojke. Han skapar ett träslott och arbetar på en hel stad.²⁵⁸ Medan han sågar med sin lövsåg och bygger sin stad, ritar Anders hus. Han plockar ofta fram sina kriterier och ritar sommarstugor och andra hus.²⁵⁹ Vid sidan av en rad ordinära barnteckningar, ritar han också mot slutet av boken en märkligare bild: en pojke som har ett litet fönster mitt på magen. Bilden kan karaktäriseras som surrealistisk. Den påminner om Dalís, de Chiricos och Magrittes bildkonst och exemplifierar det surrealistiska drag som ställvis finns hos Carpelan, inte minst i prosadiktsamlingen *Minus sju*, kortprosasamlingen *Jag minns att jag drömde* (1979) och romanen *Urwind*. Två viktiga influenser bakom denna surrealistiska aspekt av det arkitektoniska i Carpelans författarskap är Winsor McCays serier om Lilla Nemo och Bruno Schultz författarskap som Carpelan sporadiskt nämnt som förebilder.²⁶⁰ Samtidigt förebådar bilden sammansmältning av människa och arkitektur som i synnerhet från och med *Gården* är återkommande i författarskapet.

Om arkitekturen i allmänhet framträder sporadiskt och obemärkt förutom i prosan genom barnboken *Anders i stan* år 1962 måste det hävdas att det är i.o.m. samlingsen 73 *dikter* som det arkitektoniska bildspråket gör sitt genombrott i Carpelans diktkonst. Det framgår tydligt om man gör en arkitektonisk läsning av 73 *dikter* och, helt enkelt, fäster sig vid förekomsten av tingliga och arkitektoniska markörer. Genom frekvensläsningen framträder fragment av en urban och arkitektonisk värld – konkreta markörer som en byggnad, en gård, enstaka väggar, tak, golv, dörrar, fönster, bord, stolar och sängar bildar sammanlagda genom ett *pars pro toto*-mönster en relativt enhetlig platsens enhet.

Betraktar man den avskalnings- och koncentrationsprocess som präglar Carpelans diktkonst fram till 73 *dikter* ur rumslig synvinkel visar det sig att det som kvarstår efter Carpelans ikonoklasm och försök att ta avstånd från det abstrakta (vetenskapens språk,

vardagens vanemässiga språkbruk) och det ornamenterade (den konventionella diktens symbolmättade språk) är en ytterst koncentrerad, p.g.a. dödstemat tung men samtidigt lätt, luftig och skissartad dikt. Det är topografiskt ofta en dikt med urbana inslag. Det är en dikt som exempelvis kan se ut så här:

Staden, diset –
att längta är inte
att längta
till någon plats utanför dig,
utan till dig.²⁶¹

Det första ordet "staden" är diktens enda och samtidigt allomfattande platsmarkör. Markören är mångfacetterad och kan ge upphov till varierande urbana associationer.

Rumsframställningen i de enskilda dikterna i *73 dikter* är minimalistisk, platsframställningen i hela diktsamlingen enhetlig men fragmentarisk. Roman Ingarden påpekar i sin analys av det litterära konstverket att det framställda rummet i ett litterärt verk aldrig är heltäckande utan präglad av obestämda områden, *Unbestimmtheitsstellen* som författaren inte alls beskriver.²⁶² Vi kan i regel uppfatta föreställningen av en plats och vi reagerar knappast ens på allt det som en författare inte beskriver eftersom all uppmärksamhet ägnas enstaka punkter i topografin. När det gäller öppenheten och den känsla för rymd Carpelan utvecklar får dessa obestämda områden i topografin en särskild semantisk laddning. I öppenhetens namn lämnas någonting öppet, obestämt. Den samtidigt sinnliga och intellektuella öppenheten tänjer på topografin och ger den ett slags klart och oändligt himlavalv. Det förefaller som om Carpelan i detta slag av lätta, rumsligt antydande dikter är influerad av Gunnar Björlings diktkonst, särskilt fr.o.m. *Kiri-ra!* (1930).²⁶³ De rymdskapande markörerna och enkla medlen fungerar på ett liknande sätt som i japansk och kinesisk lyrik, t.ex. i haikun.

Att något rumsligt är på gång i Carpelans författarskap under och i synnerhet mot slutet av 1960-talet finns det flera belägg på. Vad som särskilt utmärker dikterna i samlingen *73 dikter* är deras simultana koncentration och öppenhet. Den öppna formen på dikterna har sin motsvarighet i en topografisk öppenhet. Dikterna är som fragment av en större rymd. Det rumsliga tänkandet som är i blivandet hos Carpelan syns även i följande korta avsnitt ur Carpelans efterskrift till *Finlandssvenska lyrikboken* (1967):

Den "finlandssvenska lyrikboken" är resultat av mina subjektiva sympatier; någon strikt "objektiv" syn på diktlandskapets skuggor och dagar är knappast möjlig, och kanske inte heller önskvärd: en antologi är inte en gravsten över de medverkandes strävan, utan bör i görligaste mån *slå upp dörrar till rum, ännu utforskade, fyllda av liv och detaljer att upptäcka för den seende läsaren.* (min kurs.)²⁶⁴

I efterskriften till urvalet tyr sig Carpelan tydligt till ett arkitektoniskt bildspråk i sin beskrivning av dikten. Det betyder också att det är här Carpelan använder arkitekturen enligt den tradition som Ellen Eve Frank kallar *ut architectura poesis*.²⁶⁵ Det som slår en i denna formulering är att det är som om Carpelan talade om sin egen kommande diktsamling *Gården*. Man kan nämligen med rätta hävda att Carpelan i *Gården* slår upp dörrar till rum, "ännu utforskade, fyllda av liv och detaljer att upptäcka för den seende läsaren." Det visar att såväl förskjutningen från ord till ting, från ord till bild som den topografiska förskjutningen från natur till stad och "inomhus" i Carpelans 1960-tals diktning intensifieras mot slutet av decenniet. Stadsmiljön medför förändringar i Carpelans författarskap. Framförallt uppstår en arkitektonisk bildsfär.²⁶⁶

Gården kom ut år 1969. Den är en mångbottnad diktsamling som är svår att artbestämma. Den kan exempelvis betraktas som en självbiografi, som en tendentiös diktsamling med dokumentära inslag, som ett tidsdokument över helsingforsiskt 1930-tal eller mer tematiskt, helt enkelt, som en barndomsskildring. I och med att *Gården* samtidigt är allt detta – i en del dikter mer tendentiös, i andra mer självbiografisk – gör inget perspektiv riktigt rättvisa åt diktsamlingen. Svårigheten att kategorisera den innebär även att det är svårt, om inte rentav omöjligt att genom en enskild läsart sammanfatta den gårdstopografi som genomsyrar samlingen.

Om man inte fokuserar på *Gården* som enbart en barndomsskildring uppvisar den andra sidor. Helt med rätta brukar man lyfta fram *Gården* som ett exempel på ett nytt och mer avspänt uttryckssätt hos Carpelan. Anna Hollsten och Bror Rönnholm har exempelvis påpekat att *Gården* markerar ett brytningsskede och skiljer sig från Carpelans övriga produktion.²⁶⁷ Även Carpelan själv har betonat diktsamlingens särposition då han exempelvis 1979 konstaterar att *Gården* "intar en särställning bland mina diktsamlingar. Den klarade mina förbindelser bakåt, mina rötter i det förgångna och gav med det nya perspektiv och nytt uttryck, ett slags parlando."²⁶⁸

Ställer man det nya, mera berättande, alltså mer prosaiska uttryckssättet i *Gården* mot bakgrund av följande korta översikt av Carpelans 1960-tal skriven av Sven Willner avtecknar sig rätt entydiga samband mellan det Carpelan förväntas göra under 1960-talet och det han gör i *Gården*:

Vad man möjligen kan säga är, att Carpelan länge var så inriktad på det språkliga uttrycket att den eftersträvade noggrannheten kom hotande nära ett slags minutiöst effektsökeri. Den utsökta formuleringskonsten kunde bli en vacker mur, som utestängde världen utanför. Så händer alltså ibland i *Den svala dagen* och *73 dikter*, som ändå innehåller många lyriska fullträffar. Men ju mera Carpelan låter sin dikt förorenas av det som inte är tidlöst utan i stället i högsta grad bundet till individen, tiden och ögonblicket, desto rikare och oroligare och omvärldsnära blir den. Och det är vad som första gången händer i *Gården* och redan i de efterföljande samlingarna *Källan*, *I de mörka rummen*, *i de ljusa* (1976) och *Dagen vänder*.²⁶⁹

Willner fortsätter, rätt kritiskt:

Man kan beklaga, att Carpelan så länge och så effektivt har upprätthållit en så sträng boskillnad i sin diktning, att lyriken så länge förblev i ett sorts finrum, där den tycktes vara på god väg att utvecklas till en preciositetens skönskrift; att det behövdes över tjugo år och åtta diktsamlingar – *Minus sju* medräknad – innan han vågade släppa in vardagen och sitt eget jordiska jag i sin poesi.²⁷⁰

Att Willner tyr sig till begrepp som "förorenas", "omvärldsnära" och "vardagen" berättar såväl om hurdant språket är i *Gården* som om att det skiljer sig från Carpelans tidigare stilistiska och topografiska ideal. Sven Willner använder ordet "finrum" när han talar om Carpelans dikt före *Gården*; det motsvarar Lars Bäckströms ordval "finpoesi" i samband med en recension av *73 dikter*.²⁷¹ Det är Carpelans "modernistiska esteticism" som Bäckström och Willner reagerar på. Såväl beträffande persongalleriet, miljöbeskrivningen, bildspråket och den mer prosaiska stilen kan man säga att Carpelan genomför en justering i stiltivån, en förstärkning av den realistiska effekten och en mimetisk breddning som syns i *Gården*. Ställer man Willners formulering om att Carpelan nu vågar släppa in sitt "jordiska jag i sin poesi" i förhållande till Eva Liljas formulering om 1950-tals generationens "poeten dold i bilden" framgår det tydligt att *Gården* för Carpelans del

markerar en brytning med 1950-talsidealen. Det faktum att denna framflyttning av jaget prisas visar att det finns en utbredd förväntning på en autentisk röst hos den gemene läsaren.

Topografiskt är *Gården* till stor del uppbyggd genom ett slags tittskåpsteater där exteriör- och interiörtablåer växlar och där Carpelan öppnar dörrar till dolda rum i det förgångna. Vad som utmärker dessa besök hos gårdens invånare är att de representerar ett kollektiv, en samhällsgrupp: de fattiga, ensamma och lidande. Det är Carpelans nya engagemang som för med sig en bredd, ett slags dokumentaristisk verifierbarhetsgrund. Carpelan slår upp dörrar till så många anonyma invånare på barndomsgården att en bild av en hel grupp med osynliga och bortglömda människor manas fram. Så sker exempelvis i följande dikt där läsaren erbjuds möjlighet att föreställa sig vad som försiggår hemma hos en ensam och anonym kvinna:

Hon såg sig över axeln där hon stod nedböjd över badkaret
med vattnet droppande från den halvt urvridna skjortan:
var det någon som slog igen en dörr, var hon inte ensam?
Hon måste ha hört fel.
Hon såg plötsligt sina händer röra sig mekaniskt:
långa beniga fingrar, uppsvällda leder som knutar, fläckigt rött
och såpvattnet.
Hon måste sätta sig på träbänken och luta sig mot lavoaren.
Det var som om det för svaga ljuset blivit ännu svagare.²⁷²

Stilistiskt representerar den här dikten en annorlunda stil än Carpelans tidigare diktkonst. Språket är prosaiskt, aningen talspråkligt och sakligt. I dikten framställs en arkitektonisk tittskåpsteater där läsaren erbjuds möjligheten att föreställa sig ett intimt skeende i en interiör. Scenariot äger rum på distans, liksom genom en kameralins. Carpelan lägger ingen fokus vid textens materialitet, snarare riktas all ambition på att skapa ett imaginärt ögonblick att föreställa sig för "den seende läsaren". Det finns ett dokumentaristiskt och fotografiskt anslag i beskrivningen. Man kan också säga att diktens arkitektoniska form följer sig i bilden som en byggnadsställning. Tröskeln befinner sig mellan betraktaren och rummet och utgör en passage mellan två zoner. Om rummet som framställs är ett stycke hem framstår tröskeln som en gräns mellan det privata och det offentliga och det bekanta och det främmande. Fokalisatorn som skildrar interiören intar en osynlig position och överskrider en gräns. Dörren som vanligtvis tillsluter denna zon står öppen.²⁷³

Framställningen av scenen med kvinnan i badrummet är inte förskönande, språket, motivet, liksom också rummet – inget finrum, utan ett badrum – bildar en stilistisk enhet. Dikten inbegriper inte abstraherade "ting" som "stol", "bord", "vägg", "golv" och "dörr" utan mer precist och konkret framställda ting som "badkar", "lavoar" och "träbänk". Diktens form framgår genom rytmen och precisionen men även då man föreställer scenariot och lägger tonvikt vid de exakta angivelserna och vid den arkitektur som ramar in skeendet. Man kan säga att stilen är "smutsigare" än tidigare.

I en intervju år 1970 konstaterar Elin von Kræmer att Carpelan i sin nya diktsamling *Gården* "tagit avstånd från naturnärheten och hämtat motiv inom andra områden. Fåglar och träd har knappats ner och annat kommit i stället."²⁷⁴ Carpelan kommenterar: " – Jag söker människan [...]. Det är de små öderna som fångar mitt intresse." I intervjun citeras dikten ovan varefter följande kommentar av Carpelan följer:

- Jag har svårt att rationellt förklara varför jag just väljer denna bild av en tvättande kvinna i en tid utan automatiska tvättmaskiner, superenzymvänliga tvättmedel och välståndsproblem. Vad dikten försöker skildra är inte bara de yttre konturerna av den förkättrade hemmafrun, som då – under 30-talets svåra första år – hade att stiga upp tidigare än nån annan familjemedlem, tillreda morgonmålet, klä på barnen, följa dem till skolan, återvända, bädda, städa, diska, gå på uppköp, försöka få de snåla pengarna att på något sätt räcka till, tvätta, sy, förbereda middagen, möta barnen vid skolan, skynda hem, hela karusellen till långt in på kvällen – och sen kanske räcka till för att vara älskarinna åt sin äkta man, dessutom. Nej: vad jag har försökt få fram är ett ögonblick av skyddslöshet och rädsla då plötsligt – konkret – de snabbt försvinnande åren och de långa dagarna, den annalkande ålderdomen och känslan av meningslöshet kan gripa en och man stannar upp och ser, kanske sina egna händer eller de mekaniska rörelser, alla de vanor man underordnat sej och blivit ett med, och man grips av ångest och ensamhet. Det är en känsla som inte är bunden vid trettioåret. Jag har försökt konkretisera ett livsöde i en bestämd situation utan didaktiska pekpinnar. Dikten får tala för sig själv.²⁷⁵

Carpelans kommentar ger en inblick i hans sätt att arbeta där den färdiga dikten visar sig ha bottnar som i princip är omöjliga att komma åt. I dikten lyfts inte enbart de osynliga tingen i vår vardagsomgivning fram utan även en anonym och ensam människa. Kvinnans anonymitet åskådliggör både ett universalitetsanspråk som ett nytt engagemang hos Carpelan – kvinnan är framställd för att kunna representera vilken lidande kvinna eller människa som helst. I och med denna betoning signalerar dikten en brytning med Carpelans 1950-tals poetik eftersom den inte framförallt synliggör ting, utan även en specifik plats: en människa i sitt hem.

Jämför man dikten med dikten "Vid bordet din gestalt" från 1961, som jag tagit upp tidigare i detta kapitel, visar det sig att båda dikterna har en i bilden dold arkitektonisk inramning och följer interiörmåleriets konventioner där rummet och dess inredning bidrar till personporträttet. Denna dikt är en ikonisk projicering men har inte en lika blottad estetisk ambition som "Vid bordet din gestalt". Scenariot är inte framställt som en flamländsk genremålning, snarare som en målning av Edvard Hopper eller kanske allra främst, en kort filmsekvens. Carpelan framställer inte enbart stillbilder. I "Reflexioner ur en poetik" (1965) konstaterar han i ett fragment:

Den moderna poesin står närmare filmen än någonsin musiken. Ju djupare samarbetet mellan poesi och film, desto större möjligheterna att i framtiden skapa en konst där vardagen får en ny och meningsfull betydelse och där symboliserandet är övergett för det sakliga poetiska berättandet.²⁷⁶

Flera av *Gårdens* tablåaktiga dikter är skapade utgående från ett fotografiskt seende. Genom kameran återkallas ikoniskt projicerade situationer ur det förflutna. Dikten ovan åskådliggör ett begär hos Carpelan efter en verbal framställning som kan fungera som ett fotografi. En metaforik uppstår vari diktaren förvandlas till fotograf och dikten till fotografi. Ett stycke förgången, försvunnen tid illumineras. Dikten hejdar inte bara tidens gång utan rekonstruerar och räddar ett ögonblick från förgängelse. En tid är försvunnen, men minnesbilden berättar att något finns kvar. Tidens gång visar sig i klyftan mellan två ögonblick, två koordinater – här/nu och där/då. Fotografiet upprättar ett omedelbart förhållande till gården. Yi-Fu Tuan påpekar att fotografiet i all sin enkelhet förvandlar ett stycke tid till ett stycke rum.²⁷⁷ Fotografiet lindrar tvivlet genom sitt dokumentaristiska grepp, det framkallar det förflutna, det bevisar att det fanns, det upplevda ägde verkligen rum. När tidens linearitet kollapsar kan en distans på decennier krympa till den

anakronistiska distansen mellan fotograf och objekt. I en värld som framförallt är rumslig är det nästan möjligt att umgås med de döda.

I *Gården* framställs motiven på ett mer avspänt sätt än tidigare. Detta gör att den estetiska distanseringen inte är lika framträdande som tidigare. Jämför man stiltnivån i *Gården* med en samling som *Den svala dagen* framgår det att verklighetsframställningen i *Gården* omfattar sfärer av verklighet som inte tidigare haft plats i Carpelans diktkonst. Carpelan närmar sig vardagens konkreta situationer, de motsvarar i princip Husserls *Lebenswelt*, d.v.s. livsvärlden, den lokala värld som ständigt omger oss och där vi lever och handlar i vår vardag.²⁷⁸

Inför *Gårdens* vardagsrealism intar Carpelans TV-pjäsa "En gammal mans dag" (1965) en avgörande ställning som riktmärke. Den visar samtidigt hur svårt det är att ange utvecklingslinjer i ett författarskap som rör sig i så många genrer. När SvD:s Helsingforskorrespondent i samband med att Carpelan tilldelats ett pris på 15000 kronor för diktsamlingen *73 dikter* frågar vad författaren har för fortsatta planer svarar han:

- I övrigt skall jag fortsätta med vardagsrealismen. Efter TV-pjäsen "En gammal mans dag", som också gavs i Nordvision, arbetar jag nu på en annan TV-pjäsa. Den skall Carl Mesterton sätta upp och den handlar om ett ungt nygift par. TV fascinerar mig.²⁷⁹

Då Ole Torvalds recenserar *Gården* noterar han ett samband mellan "En gammal mans dag" och diktsamlingen. Sambandet är "vardagsrealism". Torvalds skriver:

Boken är [...] den mest världstillvända och "episka" diktsamling han har skrivit. Den saknar inte släktskap med hans enkelt fina tv-film *En gammal mans dag*, som kanske nu efteråt kan ses som ett slags "förebud".²⁸⁰

I essän "Lyriskt mellanbokslut" konstaterar Carpelan att rummen i *Gården* är "bebodda av de fattiga, slagna, förstummade".²⁸¹ I det Carpelanska persongalleriet representerar de fattiga, slagna och förstummade som framträder i *Gården* en helt ny grupp. Carpelan har inte skrivit om ett sådant kollektiv, än mindre på ett lika tydligt sätt fungerat som språkrör för människor som inte själv kan föra sin talan. Det gäller inte minst barn och särlingar, vilket visar att Carpelan gärna talar för personer som bekräftar och stöder den öppenhetens poetik han utvecklar under 1950-talet. Här finns ett kollektivt engagemang som inte alls på samma sätt går att finna tidigare i författarskapet. I själva verket är det möjligt att läsa diktsamlingen *Gården* som en art av en tidstypisk rapportbok. Den följer i viss mån rapportbokens karaktäristiska schema som Annika Olsson sammanfattat i formeln: "journalist/författare/vetenskapsman reser till icke-central plats för att samla och återge fakta, intryck och röster om och från denna plats".²⁸² Utöver detta använder sig Carpelan i *Gården* av några av rapportbokens centrala tekniker, metonymin, montaget och dokumentaristiska inslag och tekniker. I *Gården* ger Carpelan röst åt en grupp människor som inte själv kan föra sin talan.

Vad har hänt? Varför detta engagemang och detta stilskifte?

Efter modernismdebatten

Fokuseringen på det arkitektoniska låter en skönja en konflikt mellan vad Carpelan sysslar med i mitten av 1960-talet och vad man förväntar sig av en författare vid denna tid. Konflikten förkroppsligas i *ut architectura poesis*, d.v.s. analogin dikt och arkitektur. Analogin handlar trots allt huvudsakligen om struktur, stabilitet och skrivandet som

hantverk, formgivning och balansering av kontrasterande element. Alltför stor tonvikt vid diktens formella utformning och dess tidlösa och metafysiska element var politiskt inkorrekt under den senare hälften av 1960-talet. Man kunde säga att det inte var passande att framstå som ideologilös och inte heller att lägga alltför stor tonvikt vid dikten som hantverk i mitten av 1960-talet. Det fanns ett krav på justering från det tidlösa skönmåleriet till det samtida.

Ungefär vid samma tid som diktsamlingen *73 dikter* kommer till genomgår Carpelans poetik en hård prövning i och med den s.k. "modernismdebatten". Den fördes huvudsakligen i *Vasabladet* men även i *Nya Argus* år 1965. Debatten gick kort sagt ut på att gruppen kring den nystartade litteratur- och samhällspolitiska tidskriften *FBT* ställde de finlandssvenska modernisterna och även Carpelan mot väggen genom att anklaga dem för bl.a. eskapism, esteticism och självcentrering.²⁸³ *FBT*'s anklagelser mot Carpelans "ideologilöshet" växte direkt ur det intensiva politiska klimatet under 1960-talet då den nya vänsterorienterade generationen snart sagt i hela västvärlden ställde krav på konstnären och författaren att ta politisk ställning och engagera sig.²⁸⁴

Trots att Carpelans 1960-tals dikt hade tidstypiska element och på sitt alternativa sätt var engagerad föll hans strävanden efter ett tidlöst och universellt, formellt fulländat uttryck och hans syn på hur diktens engagemang fungerar inte i god jord under 1960-talet. Han hade anammat ideologilöshetens och den "jaglösa" diktens ideal under 1950-talet. Trots idel goda recensioner ansågs Carpelan politiskt sett vara en alltför reaktionär och högersinnad diktare och hans dikt betraktades som förlegad och oengagerad "modernistisk esteticism".²⁸⁵ Följande recension av diktsamlingen *73 dikter*, skriven av Lars Bäckström med rubriken "Carpelan och finpoesin" åskådliggör både den politiska och litterära outsiderposition som man ville placera Carpelan i under 1960-talet. Bäckström skriver:

Carpelan har säkert hämmats av att under många år framstå som den enda större begåvningen bland efterföljarna till den finlandssvenska modernismens heroiska generation från Södergran till Rabbe Enckell. För starkt intryck från en vital tradition som i hans hand har blivit till smal klassicism, för lite stöd från jämnåriga och yngre. Situationen är nu med ett slag förändrad. I det intellektuella Finland som alltmer söker sig vänsterut och allt mindre bryr sig om uppdelningen i "finskt" och "finlandssvenskt" skrivs det en obunden, hämningsfri, socialt och politiskt engagerad poesi som ter sig likartad vare sig den formuleras på finska av Pentti Saarikoski eller på svenska av Claes Andersson. När man läser Claes Andersson kommer man att tänka på andan hos den mest finske mest demokratiske av de finlandssvenska modernistklassikerna, Elmer Diktonius. Det gör man också när man läser den ogenerade och djupt humane Lars Huldén. Huldén har en del av sin styrka i att han är rotad i en folklig, politiskt radikal österbottenstradition i motsats till *den förstockade överklasskultur som Bo Carpelan på en del sätt har visat sig alltför bunden av.* (min kurs.)²⁸⁶

Bäckströms anklagelser mot den Carpelanska "finpoesin" är hårda. Han visar tydligt vilka diktare som ansågs vara acceptabla under 1960-talet. Även om Bäckströms uppfattning av det litterära fältet är förenklad och svartvit pekar han på att Carpelans diktkonst till skillnad från den nya generationen hade rötter i en annan tid. Trots den enkla polariseringen ligger det någonting i detta eftersom den arkitektoniska idiolekten hos Carpelan har starka rötter i bl.a. imagistiska uppfattningar i vilka synen på diktens engagemang var annorlunda än vad som förväntades av en författare under denna tid. Det var bl.a. i synen på tradition och förnyelse som skillnaderna mellan Carpelan och *FBT*-gruppen kom fram.²⁸⁷ Carpelan upplevdes som reaktionär. Även det faktum att

”poeten är dold i bilden” hos Carpelan och att bilden är präglad av estetisk distansering måste ha gett upphov till kritik hos 1960-talsgenerationen.

Att anklagelserna mot modernisterna och dem som tog dem i försvar var hårda visar Anna Hollstens konstaterande att debatten och kulturklimatet under 1960-talet högst antagligen lämnade en bitter smak hos Carpelan.²⁸⁸ Carpelan försvarade sitt och modernisternas författarskap mot det politiska kravet på socialt engagemang och aktivism, inte bara i sina inlägg i *Vasabladet* och *Nya Argus* utan även senare. Ännu år 1979, i essän ”Lyriskt mellanbokslut” går hans försvarsreplikor att förstå mot bakgrund av den konflikt som uppstår mellan hans poetik och tidens förväntningar. Carpelan skriver med ett visst patos:

Den levande dikten går inte i ideologins ledband. Att lita på ideologier leder till abstrakt språkbruk och därifrån till okänslighet, generaliseringar och självrättfärdighet. [---] Det är alltså på tiden att på levande dikt sluta applicera etiketter som ”estetisk”, ”programmatisk”, ”naturdikt” -: dikten är en del av livshelheten och fångas inte med så grova såll. [---] *Det gäller att göra språket stoffligt, tingsligt, levande, tungt och ändå lätt, lugnt och ändå aktivt. Också seendet förefaller att vara ett språk med dess omedelbara färger, former, rörelser och kontraster; när han formar detta språk till dikt kan resultatet där det lyckas med Klees uttryck ses som en ”skapelseliknelse”.* Dikten blir erfarenhetsskapande, den ger oss nya ögon, nya sinnen, och är på det sättet alltid engagerad, både på djupet och på lång sikt. (min kurs.) I denna totala öppenhet ligger diktens djupa radikalism förborgad, en radikalism som inga ideologier kan hejda eller nå upp till. [---] Det gäller att inte låta korrumpas sig: livet är inte endimensionellt, inte en partiangelägenhet, inte en svart/vit dialog. Dikten är svaret på diktens frågor och gör mångtydigheten tydlig genom att ständigt söka något som inte existerar, ett annat, ännu exaktare, ännu mera förborgat, ännu mänskligare språk.²⁸⁹

Om man benar ut det här ideologikritiska avsnittet visar sig den grundrelation mellan misstro mot abstraktion och tro på konkretion, mångtydighet och öppenhet som präglar Carpelans diktning. Carpelans plädering för en ”stofflig, tingslig [sic], levande, tung och ändå lätt, lugn och ändå aktiv dikt” och hans poängtering av diktens förhållande till livshelheten är formulerad i enlighet med det metafysiska fundament som den rumsliga idiolekten vilar på. Det visar samtidigt att det intima förhållandet mellan ordet och tinget inte bara handlar om att skapa transparens mellan dikten och platsen utan även om att ge ordet materiella egenskaper. Hurdant är ett lätt ord? Hurdant är ett tungt ord? Hur skapar man ett lätt ord? Hur ett tungt? Hur skapar man upplevelser av rymd? Och hurdana funktioner kan dessa ord ha i en text?

*

Ett decennium efter Kai Laitinens essä om vad som är nytt i den nya lyriken (1958) kan man säga att diktaren inte längre mot slutet av 1960-talet får vara en anspråkslös hantverkare, en *fattor* som gör sin tidlösa konst i ensamhet.²⁹⁰ Ett paradigmskifte har igen ägt rum. Man kan gott hävda att denna reaktion mot ideologiernas abstraherande språk bottnar i samma fundament som Carpelans motreaktion mot universitetsvärlden och vetenskapens abstraherande språk och hans motreaktion mot den dekorativa och ornamenterade dikten. Dessa diskurskollisioner vittnar om djupare kollisioner i livsåskådning. Vill man leka med tankeschemat dikt och kausalitet kan man förvänta sig att tre saker sker i Carpelans diktkonst om man han lever upp till förväntningarna: Att ”poeten” börjar visa sig lite mera, att ”poeten” blir mer engagerad och att ”poeten” minskar på den estetiska distanseringen.

Anna Hollsten menar å ena sidan att modernismdebatten lämnar tydliga spår i Carpelans författarskap men är å andra sidan även tveksam till hur dess spår kunde se ut i hans skönlitterära texter.²⁹¹ Till skillnad från hennes synpunkt på att Carpelans skönlitterära författarskap inte påverkades av modernismdebatten utan att förändringarna främst går att finna i hans essäistik anser jag att det utan tvekan finns skönlitterära texter av Carpelan skrivna efter debatten som bär spår av ett etiskt engagemang men även av andra konsekvenser. Konsekvenser av modernismdebatten syns inte minst i *Gården*, vilket exempelvis Thomas Warburton noterar.²⁹² Han skriver att *Gården* står långt ifrån skön- och stämningmåleri och att den är klart tendentiös i.o.m. att Carpelan tar ställning för de "bortglömda", de utslagna och de ensamma i ett hårt samhälle. Warburton påpekar att *Gården* är något av ett samhällsdokument både på och mellan sina rader. Jag vill betona att modernismdebatten liksom de politiska och mimetiska förväntningar som ställdes på Carpelan i mitten av 1960-talet för med sig konsekvenser för hans topografiska framställningskonst och rumsliga idiolekt. Angreppen på de modernistiska grundvalarna i Carpelans poetik utsattes för en ibland så kritisk ton att det vore märkligt om inte hans diktkonst på något sätt berördes av dem.

Anna Hollsten har sett essän "Novembercredo. Tankar inför ett landskap" som en apologi, som "ett svar på den kritik som modernisterna blev utsatta för i mitten av 1960-talet".²⁹³ På motsvarande sätt kan man – om man läser *Gården* i förhållande till de förväntningar som låg i tiden – betrakta diktsamlingen som en apologi. Det är delvis genom diktsamlingens apologiska karaktär som det "vardagliga", "förorenade" och "omvärldsnära" liksom det arkitektoniska bildspråket i diktsamlingen får en ovanligt framträdande roll. Att Carpelan sänker stilnivån en aning, skriver mer "förorenat", "omvärldsnära" och "vardagligt" och samtidigt tar in ett helt nytt persongalleri i *Gården* pekar som jag ser det tydligt på ett skifte som beror på förväntningar som låg i luften och krav som ställdes under slutet av 1960-talet. Skiftar visar sig i en justering av poetiken: Dikten måste inte bara öppnas i förhållande till tinget utan även i förhållande till läsaren.

Att hävda detta innebär inte att utesluta andra orsaksförhållanden, inte minst det faktum att Carpelan under 1960-talet skriver en hel del prosa och inte minst är sysselsatt med omfattande platsbeskrivningar i bl.a. sina barnböcker vilket säkerligen även påverkar den topografiska framställningen och stilen i *Gården*. En text som förtjänar att lyftas fram som en övning i miljöframställning, av förvandlingen av topos till topografi är Carpelans 20 sidor långa bidrag "Höst, Finland" i antologin *Året i Norden* (1962).²⁹⁴ Som en följd av den transformation eller snarare transaktion som äger rum mellan ord och bild i hans dikt under decenniet växer bl.a. en helt ny plats- och rumsbetoning fram. Carpelan tänjer på det tvådimensionella och försöker skapa tredimensionalitet och rymd i sina dikter. Hans dikt börjar anta formen av ett rum, ett enskilt arkitektoniskt utrymme, konturskarpt och djupt, enkelt och möjligt att variera. När dikten antar en rumslik form framstår den allt tydligare som ett självständigt ting, ett objekt, en bild, ett fotografi, en tavla eller ett slags skulptur – formgiven rymd.

Bakgården - orienteringspunkt i tid och rum

I ljuset av ett ofta citerat resonemang av Hans Ruin kan man säga att slutet av 1960-talet hos Carpelan motsvarar den sommarvecka som Ruin konstaterar "liknar ingen annan":

Det är veckan kring mitten av juli. Då svänger sig sommaren kring sin axel. Då ändrar sig på några dagar allt. Före den se vi ut längs en rad av dagar, som utan slut tyckas skjuta sig in bakom varandra, i ett långt perspektiv. Efter den ha vi bara en liten frist av dagar kvar. Det är en vecka, som tar ifrån oss mer än någon annan förmår ge.

Men annorlunda är det inte med livet självt. Där ändrar sig också allt på några år. Ännu i går kunde livet tyckas ligga framför oss. Och idag förefaller det mesta passerat.²⁹⁵

Trots att svängningen kring axeln inte är fullt så dramatisk och pessimistisk som Ruins beskrivning går en sådan vändpunkt att lokalisera till perioden 1965-1970 i Carpelans författarskap. En djup dödsmedvetenhet har funnits med i hans diktning från första början. Men om döden tidigare framstått som en föraning fördjupnar dess karaktär under 1960-talet då den framstår som en erfarenhet. Carpelans retrospektiva vändning konkretiseras framförallt i diktsamlingen *Gården* men framgår redan i *73 dikter*.

Det är mot bakgrund av denna vändpunkt Anna Hollstens konstaterande om att "minnet" från och med 1969 blir ett centralt tema i Carpelans produktion går att förstå.²⁹⁶ Insikten om att det finns människor, ting och rum som författaren aldrig kommer att få se igen genomsyrar platsframställningen i diktsamlingen. Spår av det förflutna dyker upp i mötet med barndomens arkitektur. Om det alldagliga tinget tidigare framstod som en frisk ögonöppnare ger tingen, rummen och de levda platserna nu på ett gåtfullt om än smärtsamt sätt påminnelser om en verklighet som inte längre finns. Genom förlusten förvandlas de enskilda tingen till förbindelselänkar till en försvunnen plats och tid. Möjligheten att nå det förflutna gör tinget värefullt. Värdeladdningen motsvarar innebörden i Yi-Fu Tuans konstaterande om att vara fäst vid ting ofta hänger ihop med en vördnad för det förflutna.²⁹⁷

När Carpelan vänder blicken mot det förflutna finner han sitt barndomshem och en utpräglad arkitektonisk plats som han ömsom kallar "gården" och ömsom "bakgården". I *Gården* har Carpelan för första gången framställt en komplett plats som genomsyrar ett helt verk och som framförallt är skapad utgående från en djup, betydelseladdad relation mellan en person och hennes upplevda livsmiljö. Vad Carpelan gör är att han lägger märke till och tar i bruk platsens egenart. Detta medför den särskilda *sense of place* som präglar *Gården*.

När Carpelan återupplivar sin barndomsvärld medför det överlag en särskild betoning på tillvarons rumslighet. Det är denna betoning som står i fokus i detta kapitel. Betraktar man döden och förlusten i *Gården* som ett led i framväxten av en rumslig idiolekt visar den sig skapa liknande uttryck som den språkliga reduktionen som föregick *73 dikter*. Den existentiella "reduktion" som präglar *Gården* leder till att endast det elementära - rum och ting - kvarstår och framträder. Rummen och tingen blir synliga och rentav iögonenfallande eftersom invånarna visserligen visar sig i minnena men egentligen saknas.

Alltings ursprung

Geografen Tim Cresswell påpekar att namngivningen ofta är avgörande då ett stycke rum görs betydelsebärande och förvandlas till en plats.²⁹⁸ En sådan namngivning går att skönja i titeln på diktsamlingen *Gården* som anger namnet på en plats. Genom namnet ställs fokus på en specifik plats, ett perifert och undanskymt mikrokosmos där människorna lever i sina små flervåningslägenheter vid en dunkel bakgård. Periferin är skenbar; subjektivt är bakgården världens centrum.

Är "Gården" ett egennamn eller ett artnamn? Gårdens anonymitet visar att den har en subjektiv erfarenhetsförankrad dimension men är även framställd utgående från ett objektiverings- och ett universalitetsanspråk. I den första dikten i samlingen presenteras platsen genom en rad enskilda ögonblicksbilder:

Den bruna bordduken hängde ned över kanten.
Jag satt där under osedd i doften av kål och värme.

Himlen hängde på rostiga hakar, gårdens kvinnor krympte.
De var de enda blommor sommaren hade.
De bar ämbar till bakgården där ingen sol fanns.

Får läste tidningen, i skrivbordets mittellåda fanns
räkningar, växlar, pantkvitton, hyresboken, allting i ordning.

Bakom hus på hus gungade havet någonstans som en oljefläck,
syntes glimtvis om man sträckte sig ut genom vindsfönstret.
Men klarast minns jag köksbordet, det dukades sällan av.

Livet, det var bottenlöst, det gällde att vara försiktig,
gå ut och in med huden som en blånad att inte röra.
Himlen var alldeles klar invid piskbalkongen.

Det gällde att skaffa pengar, ha råd att leva.
Det gällde att ha ett rum, en säng bakom köket
och spara till ett större.

I gårdsbrunnen fanns ett vatten lika klart som en källas.²⁹⁹

I dikten gör Carpelan bruk av *enargeia*. Han inte bara beskriver utan inviterar läsaren till den plats som genomsyrar diktsamlingen. Dikten består av en rad rumsliga snapshots från olika perspektiv som sammanlagda skapar en uppfattning av livet på denna plats vid denna tid. Platsen består eller kommer till uttryck genom en rad enskilda iakttagelser och reflektioner. Denna samlande funktion betraktar Edward S. Casey som en av platsens grundläggande egenskaper.³⁰⁰ En plats samlar till sig upplevelser, erfarenheter, minnen, historier, språk och tankar. Platsen framstår som ett förråd som öppnas och aktiveras då man besöker den eller erinrar sig den. Återupplivningen av det förflutna via minnena av en plats visar att minnesförmågan är, som Edward S. Casey hävdar, om inte platsorienterad så i varje fall understödd av platsen.³⁰¹ Platsen hjälper en att minnas.

Carpelans gårdsmiljö är såtillvida specifik till sin natur att det inte går att fastslå ett entydigt samband mellan platsframställningen och en fysiskt existerande plats. Gården är av annan art än t.ex. Mårbacka i Selma Lagerlöfs författarskap, Berkhamsted hos Graham Greene, Mossbawn hos Seamus Heaney eller Härligö hos Hans Ruin. Det är nämligen

problematiskt att tala om barndomens bakgård hos Carpelan i singularis eftersom "Gården" är en sammanflätning av tre likartade bakgårdar ur hans förflutna.

I essän "Lyriskt mellanbokslut" berättar han att gården i diktsamlingen *Gården* i själva verket består av tre gårdar där han levde från det han var liten till 1954.³⁰² En noggrannare beskrivning ger han i ett brev skrivet till Kerstin Tuomolin den 18.3.1985: Diktsamlingen beskriver intryck från tre olika gårdar i Helsingfors: "Sjötullsgatan 13, Skepparegatan 39 och Nylandsgatan 14". Han tillägger att det nog är "Sjötullsgatan som lever mest kvar".³⁰³ I *Arbetsbladet* 16.3.1989 påstår Carpelan däremot att han i boken "'Huset' [sic] kopplat ihop flera olika hus och bakgårdar från Helsingfors och Åbo."³⁰⁴ Han påpekar att familjen alltid förr om somrarna bodde i Åbo. I *Hufvudstadsbladets* sommarserie "Mina kvarter" 1985 berättar Carpelan i sitt inlägg "Världen genom bakgårdsfönstret. En inövning i verkligheten" att han bodde på Sjötullsgatan mellan åren 1930 och 1936.³⁰⁵ Fram till kriget bodde familjen därefter på Skepparegatan, varefter de flyttade till Nylandsgatan. I förhållande till Carpelans ålder kan man ungefär anta att han var mellan fyra och tolv år på Sjötullsgatan, mellan tolv och femton på Skepparegatan och att han från sitt femtonde till sitt trettionde levnadsår bodde på Nylandsgatan.

Dessa tre platser flyter ihop hos Carpelan och bildar den bakgårdsvärld som läsaren möter i hans författarskap. Carpelan har löst problemet med de tre likartade gårdarna genom att föra dem samman. Sammanvävningen visar på sätt och vis hur miljöer och företeelser som påminner om varandra tenderar att blandas ihop i minnet. Bakgårdarna existerar och man kan besöka dem men de betydelser Carpelan förknippar med dem visar att gårdsskapelsen är emotionellt och värdemässigt präglad. Gården åskådliggör Edward W. Saids påstående om att minnena alltid är en konstruktion där plats, minne och uppfinning samspekar och skapar en version av det förflutna.³⁰⁶ Saids konstaterande belyser det faktum att Carpelans gårdsvärld har mytiska drag och kan läsas, inte som avbildning av ett stycke konkret och objektiv geografi utan som resultat av en litterär och högst subjektiv *topogenesis*.³⁰⁷ Vad man kan se som skapandet av en personlig ursprungsmyt framgår tydligt i följande passage i artikeln "Världen genom bakgårdsfönstret":

Buffeln, Forellen och Fasanen hette min barndoms och ungdoms kvarter. Tillsammans bildade de nästan en hel stad, och i dess centrum fanns Gården. Buffeln frustade och blängde mörkt och hade placerat en stenbjörn att vakta över bakgården på Sjötullsgatan där jag bodde 1930-36. Forellen blänkte av sol under tre år fram till kriget, adressen var Skepparegatan. Och Fasanen glödde i femton år därefter i mörkret på Nylandsgatan.³⁰⁸

Gården åskådliggör att en plats inte bara är en punkt i geografin utan även ett särskilt sätt att se på saker och ting. Diktsamlingen visar hur den instans som pekar ut och namnger en plats samtidigt skapar denna plats. Geografi blir topografi och samtidigt visar sig rummet och tingen i rummet ur upplevelsens synvinkel. Rum blir plats och plats blir litteratur.

En specifik plats kan förknippas med de mest varierande betydelser. Den kan t.ex. associeras med ekonomiska, historiska, politiska eller sociala betydelser. Carpelans "Gården" bär på en grundläggande och implicit betydelse. Det är en härkomstdeklaration: diktjaget konstaterar att han är den han är för att han växte upp på denna plats. Carpelan tenderar att placera sina fiktiva huvudpersoner i miljöer som ursprungligen är hans egna uppväxtnmiljöer. Det är två slag av miljöer. I en artikel från år 1987 skriver Carpelan:

Mina minnets landskap är uppbyggt, dels av cement och asfalt, dels av grönska och vatten. Över bakgårdarna där de ligger, som fotografiska negativ lagda på varandra, faller regn eller snö. Över sommarlovslandskapen strålar en evig morgonsol. De mörka rummen från bakgårdarna rymmer uppflammande och åter slocknande minnen, som blixtnakt belyser ett bord, en säng, några stolar, två människor i samtal framför ett öppet fönster. Människor och ting får i dessa minnen sin betydelse för att de är få och därför viktiga. Barndomens somrar åter är fyllda av ljusdunkel, frihetsmöjligheter, äventyr. Där, i barndomen, fanns ju kärnan till det som vi blev – eller trodde oss bliva.³⁰⁹

Längre fram i artikeln konstaterar Carpelan: "Bakgård och sommarö: de eviga replipunkterna, finrummen trots allt i mitt ordbygge." Carpelan sammanför barndomen (tiden) och miljöerna (rummet) i en föreställning om ett ursprung.³¹⁰ Trots att de två miljöerna jämsställs spelar bakgården utan tvekan en tydligare roll som ursprung. Det är bakgården som med hans egen formulering fungerar som "kärna till det som vi blev" i hans författarskap. Det är för att det är vardagens och inte semesterns locus i Carpelans diktning: det är vardagen, rutinerna, vanorna – inte de exceptionella och spektakulära händelserna – som formar människan i hans poetiska universum.

Som en vändpunkt i tiden, som ett uttryck för en längtan och en viss ordning aktualiserar *Gården* frågan om ursprung. Diktsamlingen visar att när man begrundar frågan om vem man är och varför man är den man är, d.v.s. frågan om sitt ursprung är det i regel i barndomen man söker svaret. Efter *Gården* kan man finna formuleringar i stil med "Utan rötter lever inget träd" och "Barndomen, det är utgångspunkten" i Carpelans texter.³¹¹ En metaforik med uttryck som syftar på ett ursprung i stil med "rot", "kärna", "källa" och "utgångspunkt" förstärks i slutet av 1960-talet vilket inte minst märks i ett namn som Daniel Urwind och i andra uttryck med förleden "ur". Det är enligt detta mytologiserande mönster Carpelan i essän "I poesins rum" (1991) talar om barndomen som "urrummet" och "urkällan" liksom han i *Urwind* låter Daniel Urwind söka alltings utgångspunkt och hamnar i ett "urrum" som starkt påminner om hans egna barndomsgårdar.³¹²

Läser man denna betoning av platsen och hemmet som ett ursprung utgående från den diskussion om vad platser är och vad som konstituerar platser som pågått sedan 1970-talet framstår liknande värderingar bakom Carpelans "Gården" som hos humangeograferna Edward Relph, Yi-Fu Tuan eller fenomenologen-filosofen Gaston Bachelard. Hos dessa är hemmet platsen framom andra. Relph som grundar sin platsteori på Martin Heideggers platsförankrade filosofi konstaterar att ha rötter i en plats innebär att ha en trygg punkt varifrån man kan betrakta världen.³¹³ En fundamental andlig och psykisk anknytning till ett partikulärt ställe möjliggör en rotfast och trygg jagbild i förhållande till världen och dess saker och ting.³¹⁴ I ljuset av senare platsteorier, t.ex. Tim Cresswells, David Harveys och Doreen Masseys mer kritiska teorier framstår Carpelans gårdsmiljö mer som upplevelsen och konstruktionen av ett ursprung än en bestämd punkt i geografin.

*

"Gården" eller "bakgården" förekommer sporadiskt redan före 1960-talet. Det är som jag redan nämnt i det föregående kapitlet i barnboken *Anders i stan* och i diktsamlingen *73 dikter* den börjar framträda i detalj. Dess centrala position i författarskapet bildas framförallt i *Gården* men diktsamlingen sammanfaller även tidsmässigt med två andra projekt där Carpelan framställer liknande ankomster till sin barndoms gård.

TV-filmen *Paavo* har premiär 1969, samma år som *Gården* utkommer. Filminspelningen ägde rum i Kronohagen i Helsingfors, snett mittemot författarens barndomsgård Sjöfullsgatan 13 och händelserna utspelas 1938, året innan Vinterkriget bryter ut.³¹⁵ Efter *Paavo* behandlar Carpelan också ett likartat material i skådespelet *André* (1970) som uppfördes på Suomen Kansallisteatteri under namnet *Paluu nuoruuteen*. Det skildrar den berömda författaren Johan Levins återkomst till sin barndoms bakgård för inspelningen av ett TV-program om honom.³¹⁶ Inom två år, 1969–1970 sker alltså tre ankomster till barndomens gård, diktsamlingen *Gården*, TV-filmen *Paavo* och teaterpjäsen *André*.

Denna återupplivning av barndomen äger rum då Carpelan – född 1926 – är i medelåldern och börjar blicka bakåt på sitt liv. Högst antagligen fick både modernismdebatten och föräldrarnas död Carpelan att börja begrunda sina utgångspunkter. Carpelan vänder sin uppmärksamhet bakåt och söker autenticiteten hos barn och tryggheten i sitt barndomshem. En styrkemätning äger rum mellan samtidens förväntningar och barndomens återupplivning. Framställningen av en plats från det förflutna har koppling till de anklagelser Carpelan fick ta emot i samband med modernismdebatten. Ställer man den implicita deklARATIONEN om en härkomst från arma förhållanden vid en bakgård i förhållande till exempelvis Lars Bäckströms föreställning om "den förstockade överklasskultur som Bo Carpelan på en del sätt har visat sig alltför bunden av" i recensionen av *73 dikter* år 1966 framstår härkomstdeklarationen i form av en anspråkslös bakgård i *Gården* tre år senare som ett slags motreplik.³¹⁷

I *Gården* tyr Carpelan sig till det egna, närstående och trygga. Den topografiska och arkitektoniska förstärkningen följer idiolektens dialektiska natur. Carpelans dikt tenderar – som jag tidigare visat och som jag även fortsättningsvis kommer att betona – att formas genom en profilering mot någonting. Det kan gälla t.ex. vetenskap, modernitet eller modeflugor. Denna kontrastiva profilering framgår inte minst genom att Carpelan kallar de barndomslandskap han bearbetar i slutet av 1960-talet för sina "replipunkter" d.v.s. baser, stödtpunkter att dra sig tillbaka till.³¹⁸ Det innebär att hans barndomslandskap, d.v.s. "hemmet, "gården" eller "bakgården" på ett motsvarande sätt som "tinget" i hans 1950-tals poetik framstår som ett ankare, en fast och personligt värdefull orienteringspunkt i en värld som för övrigt är svår att få grepp om och t.o.m. hotfull.

Göran Printz-Påhlson har skönjt ett liknande reaktionsmönster bakom det han kallar "platsens poesi", d.v.s. en poesi som betonar förhållandet mellan ett jag och dennes lokala plats i världen.³¹⁹ Printz-Påhlson konstaterar att platsens poesi får sin starkaste stimulans under yttre hot, t.ex. hos de gamla grekerna i perserkrigen, den svenska poesin vid den karolinska erans slut eller under ett kolonialt förtryck som bl.a. hos finnar, irer och mera moderna greker. Platsens poesi förstärks då själva förutsättningen för en kvarlevande och autokton kultur är hotad.³²⁰ Printz-Påhlsens resonemang utgår från att yttre hot stimulerar det lokala, det egna och det ursprungliga. Carpelans författarskap, och alldeles särskilt den rumsliga betoningen, kan på flera plan läsas genom denna mekanism.

Platsen – barndomens form

Trots att Carpelan arbetar med arkitektoniska markörer som rum, dörrar, fönster, tak och golv hör mer utstuderade framställningar av hela byggnader till ovanligheterna i hans författarskap. *Urwind* är ett undantag, men också den är vinklad inifrån. Man kan utan tvekan hävda att Carpelan är mer en "rummets poet" än en "husets poet". I hans sparsmakade arkitektoniska topografier befinner sig personer mer inomhus, i interiörer, i korridorer, i rörelse upp och nedför trappor och bland enkla och alldagliga ting som bord och stolar än utomhus, ställda inför byggnader, fasader och gavlar. I förhållande till de

koncentrerade och komplexa interiörfremställningarna är Carpelans fasadframställningar ovanliga och gjorda i hast, med några enkla penseldrag. I *Urwind* finns en representativ rad som har den enkla ordalydelsen: "Husfasader som ligger i skugga har en speciell blå ton."³²¹

I ljuset av Carpelans intresse för interiören framstår följande dikt ur *Gården* både som sällsynt och karaktäristisk. Den är sällsynt för att Carpelan för ovanlighetens skull framställer en hel flervåningsbyggnad i en dikt och karaktäristisk för att den består av en svit interiörer. För att åskådliggöra diktens arkitektoniska och visuella struktur har jag delat in den i nivåer som jag anger till vänster. Dikten är inte egentligen uppdelad.

Taket:	Mitt eget tak såg jag aldrig. Det var som andra: svarta svängande skorstenar, tegelstenar som levrat blod som sträckte hårda artärer nedåt det susande huset.
Vinden:	Vinden på vinden gled ekande genom ramar av ståltråd. Lukten av gammalt tyg, av bränt - hade det brunnit? - kretsade tyst kring bortglömda möbler, tidningsbuntar, skidor, velocipeder; eller nästan helt tomma bås, det silande ljusets fångelser.
Tredje våningen:	Därunder bodde lektorn med sammetsgardinerna som kunde se havet.
Andra våningen:	Därunder bodde ännu en som ej tålde barn: rödbrusig som en septembermåne rullade han var dag till sin speditiionsfirma från ett skräckslaget hem.
Första våningen:	Därunder bodde Lehtonens med sina sju barn, alla i näringsbranschen. De var som myror.
Bottenvåningen:	Därunder bodde vi, vi var fyra personer, solen sken in mellan elva och tolv i vardagsrummet.
Källaren:	Därunder fanns det mörka hålör som slukade allt levande och där jag stod ibland som om hela huset långsamt fallit våning för våning över mig. Det hade inte förvånat mig om trossbotten fyllets med människohår, eller om det sprungit blod ur de vindlande vattenrören. ³²²

Dikten/diktjaget/byggnaden framstår som en sammanhängande kropp. Gaston Bachelards anmärkning i *La poétique de l'espace* om att huset på en och samma gång förser oss med ett splitter av bilder och med en sammanhållen gestalt av bilder manifesteras tydligt i denna dikt.³²³ Dikten är formgiven som en genomskärning av den byggnad där diktjaget i *Gården* bor. Framställningen är gjord i preteritum, som en rad hågkomster av invånarna i huset. Samtidigt som läsaren tillåts insyn i byggnaden och dess privata utrymmen ger diktjaget sig till känna. Obehaget i framställningen uppstår genom antropomorfiseringen och markörer som "hårda artärer", "levrat blod", "det silande ljusets fångelser", "skräckslaget hem", "mörka hålör" och inte minst slutets människohår i trossbotten och blod i vattenrören. I diktens topografi har människokroppen och arkitekturen flätats samman i enlighet med ett analogiskt-organiskt tänkande.

Om man tar fasta på byggnadens/diktens våningar/strofer visar sig ett förhållande mellan det refererade objektet (en byggnad) och diktens struktur. Förhållandet åskådliggör att det ställvis finns drag av ikonicitet i Carpelans alster. Man kan säga att byggnadens arkitektur med dess tak, vind, fyra våningar och källare tillhandahåller diktens struktur. Det italienska ordet "stanza" som betyder "rum" och även används i engelskan i betydelsen strof framträder här i förkroppsligad form: varje "strof" är som ett rum. Precis som i en byggnad är diktens våningar/strofer placerade vertikalt, under varandra. Taket är placerat högst uppe, källaren längst nere och däremellan vistas invånarna i sina lägenheter liksom i ett dockhem. Insynen i varje lägenhet bär på en obemärkt maktaspekt. Perspektivet i den topografiska framställningen bär på likheter med *Panopticon*, filosofen Jeremy Benthams vision av ett fullständigt övervakat fängelse där övervakarna har fullständig insyn i varje cell.

När man ställs inför en dikt som denna framstår arkitekturen inte enbart som en konventionell liknelse för verkets struktur. Genom diktens arkitektoniska inramning framstår helheten, om inte som en figurdikt, så i varje fall som figurativ till sin natur. Förutom diktens musikaliska dimension som förkroppsligas i byggnadens "rytm" och ger den ett slags murbruk mellan tegelstenarna kan dikten lokaliseras i ett intermedialt gränsland mellan ord, bild och arkitektur. Dikten är uppbyggd som ett s.k. ikoniskt diagram som i Max Nännys beskrivning kännetecknas av att de relationer som råder mellan ett teckens delar liknar de relationer som råder mellan referentens delar.³²⁴ Genom den diagrammatiske strukturen kan man frilägga en implicit retorisk vädjan – ett "föreställ dig detta" – som gör att dikten i viss mån blir transparent. Genom de deiktiska markörerna som upprepas genom diktens "Därunder-Därunder-Därunder-Därunder-Därunder" lokaliseras och preciseras detaljerna rumsligt. Det är illusionsdiktaren Carpelan i arbete: Det framställda rummet pekas ut och är föreställbart, orden kan upplösas och bilden av ett hus kan framträda. Dikten är som ett ting lokaliserat i tid och rum. Den påminner om Rilkes "konst-ting" eller imagisternas "image" men likaväl om en figurdikt från barocken. Det visar på en av flera släktskaper mellan den moderna 1900-tals dikten – inte minst konkretismens alster – och barocken.

Peter Hallberg poängterar i *Diktens bildspråk* (1982) att det ofta går att skönja ett samband mellan bildspråk och miljö i lyrik.³²⁵ Bildspråket anpassar sig till den miljö där ett verk utspelas. I Carpelans författarskap är detta samband uppenbart. Den metaforik som Carpelan utvecklar i exempelvis *Gården* kan härledas ur det faktum att barndomen utspelas i en stad. Sambandet mellan miljön och inte bara diktens bildspråk utan även formspråk gör att man i Carpelans fall kunde tala om ett slags *ut locus poesis*-relation, d.v.s. så som platsen så också dikten. I själva verket innebär detta endast en aspekt av ett mer omfattande samband där inte bara dikten utan människan präglas av miljön.

Om man mot bakgrund av den ovancerade dikten frågar sig vilken funktion arkitekturen spelar i Carpelans författarskap så utkristalliseras några svar. Arkitekturen ger en effekt av igenkännbarhet, en realistisk effekt, en förankring i en reell, påtaglig och universell verklighet som läsaren kan identifiera. Arkitekturen ger även bilder och underliggande visuella scheman. Dikten bär inte spår av ett spontant framsprunget associationsflöde utan framstår som en noggrant genomtänkt och formgiven artefakt vari arkitekturen framförallt fungerar som form, som behållare, som struktur. Arkitekturen skärper varseblivningen och ger ordning, struktur, gränser, klarhet och precision. Arkitekturen organiserar, skiljer åt och förenar: Vad finns framför? Vad bakom? Vad innanför? Vad utanför? De arkitektoniska schemana avgränsar rum, ger ingångar, utgångar och öppningar som möjliggör intränganden, överträdelser, arkeologiska undersökningar, avlagringar, avmaskeringar. Och vad arkitekturen härutöver ger – särskilt för en författare som Carpelan som närmast är besatt av kontraster och motsatser – är möjligheten att profilera interiörer och kontrastera dem mot varandra samt att

upplösa och öppna arkitekturens klara och strama linjer och strukturer. Slutligen bidrar arkitekturen till den implicita betoningen av att människan är en varelse som bor i ett rum.

Ett ögonblick berättar inte så mycket men två eller flera ögonblick avslöjar mönster. När Carpelan återupplivar sin barndom i *Gården* visar sig det grundläggande mönstret vara en plats. Det förflutna är inte kronologiskt ordnat, utan format som en plats. Den arkitektoniska ordningen skapar en föreställning av stabilitet i.o.m. att den upplöser det oklara, ovissheten, hur det egentligen var, vem som bodde var, var man kom in och var man gick ut, vad man såg genom fönstret och vad man hörde då man låg i sitt rum.

I Carpelans fall är det uppenbart att gårdsmiljöns arkitektoniska struktur medför en klar och redig ordning, en harmoni. Det är en klarhet som kommer sig av att det oklara och osynliga fästs på pappret där det kan ses och ge insikt. *Gården* innehåller implicita insikter som framförallt gäller livets gång, ensamhet och gemenskap, kommunikation, skapande, trygghet, otrygghet, om tillhörighet och om människonaturen överlag. Platsens arkitektur ordnar upp dessa teman. Invånarna är avskärmade från varandra i sina små och dunkla lägenheter. Gårdsbrunnen är djup och skapar ett särskilt växelspel mellan ljus och skugga som också det flätas samman i diktsamlingens tematiskt-topografiska väv. I ljuset av förhållandet mellan nuet och det förflutna åskådliggör dikten ovan hur det arkitektoniska ordnar upp någonting så osynligt som minnet.

*

Det befolkade huset i *Gården* är en illusion skapad av minnet. När diktaren försöker orientera sig i en värld där somt är bestående och somt föränderligt finner han att det som består är de rum där människor en gång levde. En bild där de människor som en gång levde förefaller att leva är präglad av det Roland Barthes kallar fotografiets *noem*.³²⁶ Detta var en gång, det är inte längre. Bilden åstadkommer ett slags trollkonst med tiden. Personerna på bilden kunde ha hela livet framför sig, men de är också döda. De står "inför en katastrof som redan har ägt rum".³²⁷ Å ena sidan framställs människorna som om de vore levande, å andra sidan bär framställningen på en insikt om att knappt någon ur diktsamlingens persongalleri längre lever.

Diktsamlingen *Gården* avslutas med raderna "ingen hemma, / mera, någonsin" i vilka tematik och topografi sammanstrålar i en enskild bild.³²⁸ Tematiken medför en dialektik mellan närvaro och frånvaro, synligt och osynligt och tid och rum. Platsframställningen i *Gården* är präglad av en tematisk dubbelexponering. Exponeringen kommer till uttryck i bilden av ett till synes tomt rum. I *Gården* återkommer bilden i en rad dikter, bl.a. i följande ytterst avskalade variant:

- jag minns det inte,
bara ett rum där ingen sitter,
där alla är borta.³²⁹

Dikten är avskalad från allt oväsentligt. Reduktionen förstärks genom att dikten dessutom är uppbyggd kring de tre negationerna - "inte", "ingen", "borta". Dikten är inget rum, inte heller en bild, snarare en verbaliserad observation som består av fjorton ord och tre skiljetecken. Den minimalistiska dikten ger upphov till en rad frågor: Vad är närvarande och vad är frånvarande? Vad är synligt och vad är osynligt? Vad är rum och vad är tid i dikten?

Läser man denna ikoniserade framställning av en avgränsad interiör - "bara ett rum" - mot bakgrund av Lessings kanoniserade men senare också hårt kritiserade synpunkt att

tiden och dess gång tillhör diktarens domän medan rummet är målarens domän kunde man säga att Carpelan rör sig bort från sin egen profession och närmare målarens, fotografens eller snarare bildkonstnärens domän.³³⁰ Så enkelt som Lessing skiljer åt dikt som en temporär konstart och måleri som en rumslig konstart är det givetvis inte men man kan säga att det ligger någonting i det Lessing säger. Om inte dikten var – eller snarare fick vara – rumslig eller ikonisk under Lessings tid på 1700-talet så visar Carpelans dikt att konventionerna förändrats och att modernismen luckrat upp Lessings dikotomi. Dikten är som en bild, men har egenskaper som är litterära. Tiden följer sig i rummet och avslöjar ett obemärkt men fundamentalt händelseförlopp.

Eftersom gården saknar det meningsbärande fundament – familjegemenskapen – som en gång i tiden gjorde den till en plats inbegriper topografin en kris. I ljuset av det teoretiska begreppsparet plats (place) och rum (space) hotar denna plats att upplösas i glömska och förvandlas till rum. Att komma ihåg, känna igen och kunna namnge en punkt i geografin gör punkten till en plats. Den betyder någonting. När det sista minnet av barndomshemmet bleknar finns inte platsen längre. I ljuset av denna långsamma upplösning framstår handlingen att skriva en plats som ett försök att rädda en plats från förgängelse. Erinrandet och förvandlandet av ting till tecken framstår som en handling som har i uppgift att behålla meningen med världen. Platsen och dess enskilda rum och ting hjälper diktaren att komma ihåg vad som fanns var, vem som bodde var. Platsen formar sig till ett mnemotekniskt hjälpmedel och ett harmoniskapande redskap framförallt för att det medför en påtaglig och stabil ordning.

Det egna rummets trygghet

Platsframställningen i *Gården* visar att det i Carpelans dragning till konkreta motiv som tinget, artefakten och interiören finns en fundamental fenomenologisk dimension. Den kommer klarast till uttryck i framställningar av subjektiva upplevelser av den handgripliga och konkreta världen. Carpelans dikt besvarar ofta implicit frågor som: Hur känns någonting? Hur kändes det att befinna sig i ett visst rum? Hur kändes det att gå i skolan? Hur kändes det att vara hemma med sina föräldrar? Sådana frågor ger upphov till fenomenologins två fundamentala vändningar, med Jan Bengtssons formulering: "Vändningen mot sakerna är [...] alltid förbunden med en samtidig vändning mot subjektet."³³¹ Genom blicken utåt riktas blicken inåt. Det blir närmast omöjligt att dra gränser mellan varseblivningen av saker och ting och kognitivt-sinnliga och emotionella kategorier som minne, upplevelse, inbillning, farhåga och önskan.

Man kan säga att Carpelan i *Gården* utför vad Gaston Bachelard kallar en *topoanalys* av sin barndoms rum. Bachelards begrepp syftar på en djuplodande subjektiv studie av de rum man vistats i under sitt liv.³³² Hans tanke är att upplevelsen av dessa barndomens och ungdomens rum – alldeles särskilt de rum som är präglade av lyckokänsla – för alltid präglar våra kroppar och vårt själsliv. Man kan med skäl hävda att Carpelan blir en topoanalytiker genom arbetet på *Gården*. Den implicita topoanalysen ger diktsamlingen en ovanligt fenomenologisk och arkitektonisk karaktär. *Gården* genomsyras av rumsupplevelser. Utan att det någonsin uttrycks explicit framställer Carpelan i *Gården* såväl en spaning efter en tid som flytt som en spaning efter händelser och rum som konstituerar ett liv.

I artikeln "Världen genom bakgårdsfönstret" konstaterar Carpelan att det inte finns någon anledning att idealisera bakgårdarna, "de var på 30-talet oftast sollösa, smutsiga och trånga."³³³ Trots ett sådant konstaterande går det inte att komma ifrån det faktum att Carpelans bakgårdsvärld har ett idylliskt hem som centrum. Detta en gång upplevda,

senare förlorade hem är den primära magnetiska pol Carpelan dras till under slutet av 1960-talet och gång på gång även senare. Bakgårdsmiljön hos Carpelan är präglad av vad Gaston Bachelard kallar *topofilia* eller kärlek till en plats.³³⁴ Arkitekturen är komplex och hemmet är präglad av lugn, trygghet och lycka. Denna lycka framgår kanske allra tydligast av det faktum att Carpelan kontinuerligt i sina texter betonar platsens namn, d.v.s. "gården" eller "bakgården".

Då Carpelan skriver om sitt barndomshem, om hemlängtan, hemlöshet, hemkomst eller hem överlag sker det utgående från en föreställning om att "hem" står för någonting positivt. I vad man kan kalla den Carpelanska topomytologin är alltså hemmet, liksom även biblioteket alltid positivt laddade medan skolan och universitetet har negativa förtecken. Anna Hollsten konstaterar att Carpelan inte målar upp någon Barnen i Bullerby-tillvaro i *Gården*.³³⁵ Hon noterar också att Carpelan "avbildar stundvis det förflytna i så mörka valörer att man nästan kan tala om antinostalgia."³³⁶ Som topografisk motpol till de mörka valörerna lyfter hon emellertid fram "gemenskapen med föräldrarna [...] som gör barndomen till en gyllene tid."³³⁷

Förutom det till synes tomma rummet (som jag kommer att behandla utförligt i del 2) som fungerar som en metonymi för det försvunna barndomshemmet finns det två separata rum i Carpelans barndomshem som han återkommer till gång på gång. Jag vill lyfta fram dessa rum som jag här kallar "rummet vid bakgårdsfönstret" och "rummet bakom köket". Dessa specifika platser inom gårdsuniversumet framstår ibland som rum i en och samma lägenhet trots att "rummet vid bakgårdsfönstret" är ett minne från Sjötullsgatan 13 medan "rummet bakom köket" är från Nylandsgatan 14, båda adresser i Helsingfors. Denna rumsliga sammanflätning visar Carpelans inställning till det faktiska. Det faktiska är underordnat upplevelsen och den konstnärliga gestaltningen. Medan en annan författare eftersträvar att nå en faktisk sanning tillåter Carpelan sig att sammanfoga och leka.

Dragningen till de behagliga egna rummen i barndomshemmet visar sig fullt förståeligt då man läser följande ungdomsdikt ur vaxdukshäftet "Periferi och medelpunkt" (1945). Trots att dikten inte direkt skildrar hemmet gestaltar den implicit hemmet genom en känsloladdad vy. Dikten torde vara den tidigaste framställningen av en bakgård i Carpelans författarskap:

Från gården.

Från gårdsfönstret
ser jag skymningen stiga
mellan mjuka kvällshusväggar.
Staden är utanför.
Den begränsade himlen
är dubbelt så djup
dubbelt så underbar³³⁸

Dikten inleds med att en synvinkel presenteras - innanför fönstret, med vy mot gården. I diktens fjärde och mittersta rad fastställs därefter att staden, med de tänkbara konnotationerna det bullriga, det stökiga, det andra, är utanför. Avslutningsvis formuleras en paradox: Den begränsade bit av himlen som syns från gårdsfönstret är inte begränsad, snarare tvärtom - den är *dubbelt* så djup och *dubbelt* så underbar. I dikten framställs ett "sublimt ögonblick". Det är vad Louise Vinge sett som ett kännetecken i idyllens tradition.³³⁹ Man kan använda pastoraltraditionens *locus amoenus*-begrepp för framställningen av hemmet som en fridsam oas eller replipunkt.³⁴⁰ Denna replipunkt koncentreras till det egna rummet. I följande dikter - utvalda av flera motsvarande - återkommer Carpelan till samma vy:

- 1969: Det var hopplöst att hålla fönstret mot bakgården rent.
Kanske var det en fördel att inte se klart,
Tak och skorstenspipor, ja också himlen blev vänliga
sedda ur denna uppgivelse. När det regnade
- bildade vattnet gator av smala droppar, nästan silverfärgade.
Jag betraktade dem noga.
Vilket bruk jag skulle ha för dem visste jag inte.³⁴¹
- 1976: Visste som sagt inte till vilken nytta
denna betraktade regndroppe med sitt pärlband
var för mig, då, i barndomen.
- Och nu? Ser att den liknar ett spår,
ett minne av hur jag stod, då,
och såg på regnet.³⁴²
- 1997: Stolen. Skrivbordet. Fönstret. Bakgården. Molnen. Häftet, pennan, handen.
Morgonen. Tystnaden. Tillvaron. Orden som inte motsvarar tillvaron, livet. Tiden,
osynlig. Det som inte kan sägas men måste sägas. Sorgen. Skulden. Minnet. Bilden
som är minnet som bär med sig skulden och sorgen, det som inte kan sägas men
måste sägas, i tiden: för att livet skall bli synligt och få värde, genom orden.
Tillvaron, tung och lätt. Tystnaden, morgonen, handen som skriver med pennan på
pappret. Jag ser: molnen, bakgården, fönstret. Jag sitter vid skrivbordet, på stolen.
Tingen.³⁴³

Vyn kunde vara den samma, 1945, 1969, 1976 och 1997. Diktjaget, liksom författaren till dessa texter är fäst vid såväl den säregna positionen, mitt i staden men ändå utanför som vid den säregna begränsade vyn från gårdsfönstret. Det är en vy som i och med att den är begränsad synliggör, koncentrerar och fördjupar ett litet och alldagligt stycke värld. Man kunde säga att det är genom bakgårdsfönstret eller en avskärmad plats som är lokaliserad *bakom*, *utanför* och *innanför* som världen överlag framträder och blir synlig i Carpelans författarskap. Positionen är paradoxal för samtidigt som den befinner sig utanför alla sammanhang befinner den sig upplevelsemässigt mitt i världen. Staden är utanför bakgården, bakgården är utanför staden.

*

Det andra rummet jag vill lyfta fram i samband med *Gården* kallar Carpelan vid olika tillfällen "rummet bakom köket", "kamurkan" eller "kabyssen". Namngivningen åskådliggör att det är frågan om en särskild plats. Det finns talrika varianter av "rummet bakom köket" i Carpelans författarskap. Exempler nedan åskådliggör hur Carpelan går till väga då han återanvänder ett och samma grundmaterial. Vad exemplen visar är att det vid sidan av tekniker som konkretisering, visualisering, fokusering, reduktion och tematisering i sista hand är upprepningen och ingen enskild framställning som gör rummet iögonfallande i Carpelans författarskap.

- 1962: Karlotta bodde i ett eget litet rum, som var fullt av bilder av berg och sånt. De var från ett land som hette Schweiz. Anders kallade det alltid tyst för Hejs Svejs. I Hejs Svejs fanns det bara höga berg, och alla hus höll sig fast vid bergen för att inte trilla ned och slå sig.³⁴⁴
- 1989: Det bästa rum jag haft var det som jag innehade mellan åren 1939-1945 i en liten 'kamurka' bakom köket, hemma, som var så liten att endast en stol och en säng rymdes in. Men det var mitt rum och för att få vidgade vyer tapetserade jag väggarna med hundratals fotografier från Schweiz, som jag hade förvarat tidigare i en cigarrlåda. Där kunde jag sedan ligga på min säng och beundra de vackra alplandskapen och läsa böcker.³⁴⁵
- 2003: Julen fyrtio fick han en bildalmanacka som gåva: underbara foton från Schweiz, dalar, blommande träd, lugna sjöar, snö med kristaller som föll från himlen, kantonernas sång, Schwyz, Uri och Unterwalden: - men en kokt potatis limmade han dem tätt i rader på väggen i sänghytten bakom köket. De var fönster mot ett lugn, så vackert som en vindlande stig över helt okända ängar i fridens dal, och snön obesudlad, som en ren hud, en skugglik klarhet. Där fanns en stor förväntan, då, trots alla rädslans dagar, en annan stor tystnad, hög och ändå nära, i fallande snö en främling, böjd tätt intill, en gång ett lyssnande barn.³⁴⁶

Serien framstår som en rad variationer av ett och samma rum. Med detta enskilda exempel ser man hur Carpelan bearbetar och varierar, transformerar och återanvänder ett enskilt rum för att passa in det i varierande sammanhang. Rummet behåller sin grundstruktur från text till text, men dess enskilda detaljer är i förvandling.

*

Vad är det som präglar dessa rumsupplevelser?

Alla de ovancerade rumsupplevelserna har ett gemensamt drag: De uttrycker försök att leva sig in och t.o.m. förflyttas in i enskilda minnen. Minnet av rummen samlar och koncentrerar upplevelser. Rumsupplevelserna är vinklade som om den som beskriver upplevelsen befann sig i det upplevda rummet. Carpelan lever sig in i minnena och försöker inta en position i det förflutna. När sinnena aktiveras i positionen "inne i minnet", inte bara erinras utan återupplivas det förflutna.

På det arkitektoniska planet har rumsupplevelserna en gemensam nämnare i småskaligheten och den omslutande intimiteten. Rummen framstår som koncentrerade och trygga kammare som inte är avskurna från alla sammanhang eftersom de är delar av ett hem - föräldrarna finns i rummet intill. Rummen är rofyllda, trygga, som bon. Det är rum för yttersta avkoppling, kontemplation och dagdrömmeri, tidsfickor. Det är rum som sätter igång ett kravlöst fantiserande. I "rummet vid bakgårdsfönstret" förvandlas den avskalade vyn till en värld i miniatyr och i "rummet bakom köket" förvandlas hela rummet till en kabyss. Rummet med vyn ut mot bakgården framstår som en plats för seendet och varseblivningen medan rummet bakom köket framstår som en plats för dagdrömmeri och trygghet. De är båda rum som sätter i gång den dagdröm som fortsätter i dikten. De är båda rum med en metapoetisk karaktär eftersom de visar hur skapandet

börjar i ensamhet när kroppen känner trygghet, börjar föda bilder och möjliggör för tankarna att klarna och koncentreras.

Att Carpelan i sitt skrivande gång på gång återvänder till dessa tidiga rumsupplevelser framstår som en handling med särskilda syften. Genom återkallandet av rumsupplevelserna uppstår en känsla av trygghet, klarhet och ordning. Att återkalla dessa rum innebär samtidigt att inta en särskild position och ett särskilt perspektiv på den omgivande världen. Analyserar man närmare förhållandet mellan varseblivningen, upplevelsen och rumsligheten i dessa rumsupplevelser visar det sig att kategorierna tid och rum koncentreras i kroppen. Maurice Merleau-Ponty som betonar kroppsligheten i seendet betonar att betraktaren inte bara iakttar världen som den öppnar sig framför honom utan är i sista hand en del av själva rummet.³⁴⁷ Kroppen som varseblir, upplever och minns visar sig vara den instans som sammanför tid och rum och möjliggör återupplivningen av dessa rumsupplevelser.

Det egna rummet intar en särställning i Gaston Bachelards *La poétique de l'espace*. Bachelards resonemang rör sig i drömmens och särskilt dagdrömmeriets rum. Det egna rummet är speciellt viktigt eftersom det möjliggör, eller rentav sätter i gång dagdrömmeriet. Bachelard skriver:

Och alla våra förgångna ensamheters rum, de rum där vi har uthärdat ensamheten, njutit ensamheten, önskat ensamheten, blottställt ensamheten, är outplånliga inom oss. Och mycket riktigt, jaget vill inte utplåna dem. Det vet av instinkt att dessa ensamhetens rum är konstitutiva. Även när dessa rum är uttraderade ur nuet och hädanefter är undandragna alla löften om framtid, även om man inte längre har någon vind, även om man har förlorat sin vindskupa, återstår det fortfarande att man har älskat en vind, att man har bott i en vindskupa. Man vänder tillbaka dit i nattens drömmande.³⁴⁸

Vad Carpelan framställer genom sina rumsliga bilder av avskildhet, beskydd och intimitet är inte bara behagliga utan närmast lyckliga tillstånd. Den lycka som finns förborgad i denna position har inte enbart tematiska dimensioner utan präglar författarskapet på ett allmännare plan, vilket även framgår av följande textavsnitt där Carpelan försvarar sin diktarposition mot angreppen under 1960-talet:

Diktarens närhet till omvärlden och människorna tvingar honom till distans. Det är inte fråga om isolering, utan om strävan till kunskap och överblick. Ingen levande dikt kan leva i isolering; Prousts rum med dess isolerade väggar rymde en värld. Om samhället betraktar detta som illojalitet så kräver diktaren denna illojalitet för att kunna vara lojal, på långsikt.³⁴⁹

Bachelard, som baserar sin *La poétique de l'espace* på byggnadens och rummets beskyddande egenskaper skriver: "Om man [...] frågade oss om husets yppersta företrädare, skulle vi säga: huset ger hägn åt drömmeriet, huset skyddar drömmaren, huset tillåter oss att drömma i fred."³⁵⁰ Vilka är "rummets" yppersta företrädaren hos Carpelan? De är skydd, trygghet, inhägnad för ensamhet och intimitet, kontemplation, drömmeri, fantasi och i sista hand – skapande. Det är exempelvis Daniel Urwinds position i *Urwind*. Han befinner sig i ett tryggt hägn och vad som utmärker detta hägn är en klarsyn som endast är möjlig i ensamhet. Positionen motsvarar de värderingar Yi-Fu Tuan lägger i sitt ofta citerade påpekande: "Place is security, space is freedom: we are attached to the one and long for the other."³⁵¹ Tuans aforistiska formulering bygger på en idealisering av framförallt hemmet.³⁵² Läser man Carpelans framställning av barndomshemmet i ljuset av formuleringen visar det sig att barndomshemmet både förkroppsligar platsens trygghet och rummets frihet.

I enlighet med ontologin i Carpelans poetik är topografin också i *Gården* dialektiskt-syntetisk. Helheten får sin laddning av kontraster och spänningar. Enskilda dikter är bundna till enskilda ögonblick som fungerar i det mer omfattande nätverk som är en barndom. Årstids- och dygnsrytmen konstituerar tillvaron och medför en ontologisk rytm. Det finns en regelbundenhet i växlingen mellan ljus och mörker som även präglar människobeskrivningen och den tematiskt laddade topografin. Som i ett montage skiftar ljus och mörker, gråskala och färg, regelbundenhet och oförutsebarhet, närvaro och frånvaro, lycka och sorg, liv och död, öppna dörrar och slutna dörrar, trygghet och rädsla, ensamhet och gemenskap. Och de såväl tematiska som metapoetiska nivåerna att minnas-att glömma, att tala-att tiga och att skriva – eller ej.

Anna Hollstens notering om att Carpelans tänkande är ett både-och-tänkande framom ett antingen-eller-tänkande håller streck då man analyserar *Gården* topografiskt. Världen är inte alltigenom paradisk. Men framställningen följer idyllens konvention. *Et in Arcadia ego* – även i Arkadien finns döden.³⁵³ Det visar att gårdstopografin är en tematisk topografi med ett ontologiskt fundament. Gården karaktäriseras genom de valörer – ljus, mörker, liv, död, trygghet, otrygghet o.s.v. som är dialektiskt fördelade. Det betyder att gården som helhet kan betraktas som en syntetisk uppsättning teser och antiteser eller snarare som en oxymoron. Det dialektiska draget i Carpelans författarskap gör att man redan i samma stund som man slår fast att förhållandet till gården är präglat av lycka borde kunna tillägga att lyckan för att parafasera Marx "går havande med sin motsats".³⁵⁴ Det är därför viktigt att påpeka att samtidigt som *Gården* åskådliggör ett starkt drag av topofilia och en helt ny topografisk känslighet att den *sense of place* som präglar diktsamlingen härrör sig av formuleringen av en förlust. Det finns en stark längtan och nostalgi dold bakom det osynliga och sakliga ögat som registrerar och framställer dessa dikter om ett hem i det förflutna.

Platsen som förvandlar dig

Platsframställningen i *Gården* bryter i en rad dikter mot den poetik Carpelan formulerar under 1950-talet. Då Carpelan dokumenterar det förflutna i form av bildhärmande dikter tyr han sig frekvent till ikoniska projiceringar. Verkligheten visar sig som om den vore fotograferad eller filmad och det både skapar och uttrycker en dokumentaristisk distans mellan betraktaren och det betraktade. Trots att bilden ger illusionen av omedelbarhet till objektet finns det en distans i det dokumentaristiska anslaget. Distansen är samtidigt tematiskt laddad eftersom distansen mellan lins och objekt uttrycker ett anakronistiskt avstånd mellan nuet och det förflutna.

Men Carpelan framställer också plats i enlighet med den poetik han formulerar under 1950-talet. I ljuset av öppenhetens poetik framstår människan och platsen som delar av ett och samma system. Denna sammanflätning som Carpelan skapar i sin topografiska framställningskonst åskådliggör hur en plats förvandlas till språk. En dikt där en djup sammanflätning råder mellan dels människan och platsens arkitektur och dels tiden och platsen i *Gården* är följande:

Långsamt vidgades huset ut i mörkret med nya rum,
Nya gångar och trappor, en gård bakom gården,
Stängda dörrar där – tyst! – någon ropade klagande,
Eller var det bara inbillning, skuggor, missförstånd?

Långsamt krympte huset samtidigt, väggarna slöts,
De antog hudens färg, de trötta ögonens färg där de såg
Fläckar breda sig ut i taket, som om någon
Blött genom golvet, men inte ett ljud hördes.

Långsamt blev vi äldre och sprang i trappor
Som ekade utan gensvar under heta sommandagar.
Kvällarna mörknade, fylldes med fönster och lampor.³⁵⁵

Liksom i ett pulserande hjärta flätas människokroppen och arkitekturen och tidens gång samman i denna dikt. Platsen och människan är oskiljbara och framstår närmast som två aspekter av ett och samma väsen. Liksom en lins expanderas och dras samman framstår livet som en tillvaro på glänt, som uppsättning dörrar och fönster som ömsom öppnas och ömsom stängs. I analogins namn är människan framställd som en byggnad.

Eftersom tinget har en central ställning i Carpelans författarskap och alldeles särskilt i en så tingspäckad diktsamling som *Gården* är det möjligt att läsa ett stort antal av diktsamlingens enskilda dikter och faktiskt hela "gårdsprojektet" 1969–1970 enligt *Dinggedichtens* insiktsalstrande logik. I en typisk tingdikt är fokus lagt på ett ting. En relation upprättas mellan en betraktare och ett ting. *Gården* innehåller ett stort antal dikter där Carpelans upprättar ett förhållande mellan en betraktare och ett objekt, ett rum eller överlag konkreta detaljer och situationer inom gårdsvärlden. I dessa dikter uppstår en för Carpelans diktkonst kännetecknande spegeleffekt genom vilken interaktionen med ett objekt ger upphov till associationer, känslor, minnen, drömmar, bilder, tankar och slutligen – insikter.³⁵⁶ John Keats "Ode on a Grecian Urn" (1820) är en s.k. tingdikt som konstitueras av ett slags dialog mellan ett jag och ett ting. Dikten avslutas med den aforistiska formuleringen: "Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know."³⁵⁷ En tingdikt tenderar att kulminera i en insikt.

Vilken är den insikt beträffande förhållandet mellan miljö och människa som tingdiktsamlingen *Gården* innefattar? Det är insikten om att platserna där vi tillbringar våra liv, rummen vi upplevt och där vi levt formar oss mer än vi tror. Det är delvis denna insikt som slutligen gör att "rummet" blir en iögonfallande markör eller snarare med Mieke Bals narratologiska begrepp, en aktör i författarskapet efter slutet av 1960-talet. Som jag nämnde i inledningen till avhandlingen gör Mieke Bal en distinktion mellan en plats för handling ("place of action") och en agerande plats ("acting place").³⁵⁸ Vem är huvudaktör i *Gården* – barndomsskildringens anonyma diktjag som erinrar sig det förflutna eller platsen där allting äger rum? Svaret är att platsen framträder som diktsamlingens dolda och konstituerande aktör.

Det är den topoanalytiska spaningen efter barndomsupplevelser som ger upphov till den avgörande insikten om att barndomsmiljön konstituerar minnena, drömmarna och kropparna – våra jag.³⁵⁹ I *Gården* formulerar Carpelan en uppfattning vari tonvikten ligger vid ett starkt konstituerande samband mellan barndom, plats och subjektsuppfattning. J.E. Malpas föreslår att denna platsbundna syn på människan kunde kallas Prousts eller Wordsworths princip.³⁶⁰ Oavsett vem det är som ursprungligen formulerar denna topocentriska människouppfattning kan man även konstatera att Bachelard för fram samma uppfattning i *La poétique de l'espace*.

Det idéhistoriska fundamentet hos denna miljöförankrade syn på människan har rötter i 1800-talet, i romantiken, i diskussionen om *Heimat* och i nationalstaternas uppkomst. Föreställningen om ett samband mellan ett nationallandskap och ett folk är avlägset besläktad med Prousts eller Wordsworths princip. Det här är samtidigt en uppfattning som kommit att kritiseras under de senaste decennierna som präglats av globalisering och ökad mobilitet jorden över. I inledningen till en bok om plats och identitet utgiven 1993

konstateras det exempelvis att platser inte längre är vår identitets självklara byggstenar.³⁶¹ Edward S. Casey slår på ett motsvarande sätt fast att "dromocentrism" (dromo=fart) kommit att ersätta "lococentrism" (loco=plats) under den moderna eran.³⁶² Hos Carpelan, vars topografiska framställningskonst inte utmärker sig för global mobilitet är det konstituerande förhållandet mellan subjekt-plats-barndom emellertid en orubblig och självklar grundprincip i en värld som präglas av mobilitet, fart och förändring. Carpelans världsbild är lococentrisk.

Det som gör att Carpelans insikt om platsens formande roll i subjektstillblivelsen får en påfallande arkitektonisk prägel har att göra med att de barndomsmiljöer – de tre helsingforsiska bakgårdarna – insikten grundar sig på är utpräglad arkitektoniska. Det finns enstaka slagordsaktiga formuleringar bland Carpelans texter där denna insikt framgår tydligt, sådana är bl.a. den redan citerade "Det är inte tiden som förändrar oss, / det är rummet" (1976) och "Präglar människan rummet så måste också rummet präglade människans liv" (1981).³⁶³ Ingenstans bland Carpelans texter torde denna insikt framgå lika tydligt som i följande avsnitt i artikeln "Världen genom bakgårdsfönstret" år 1985:

Hur mycket har inte tre okända arkitekter påverkat mitt liv och mitt kommande författarskap? Huset bakom huset på Sjötullsgatan 13 var ritat av Eskil Hindersson 1890. Yrjö A. Waskinen var fader till Skepparegatan 39 (1929) och självaste Herman Gesellius stod för Nylandsgatan 14 (1910). Jag levde i deras rum, och rum upptar en stor plats i min diktning. Jag levde i de mörka rummen och i de ljusa, jag betraktade världen genom deras fönster [...]³⁶⁴

Efter uppkomsten av denna insikt om arkitekturens (eller egentligen arkitekternas, samhällsplanerarnas, beslutsfattarnas, makthavarnas) roll och makt som jag i detta kapitel lokaliserat till åren 1969-1970 intar det arkitektoniska och miljön överlag en funktion som den inte tidigare haft i författarskapet. Det är denna insikt som – förutom hela den utveckling från 1950-talet fram till 1969 – ligger som grund för den fortsatta framväxten av en rumslik idiolekt. Insikten ger upphov till en rad frågor om detaljerna i det obemärkta skeende då en arkitektonisk miljö formar sin invånare: Hur var rummen ordnade? Hur låg fönstren, vyerna, lägenheterna och husen i förhållande till varandra? Vad såg du genom fönstret? Vad fanns uppe på vinden? Vad i källaren? Var kände du dig trygg? Var upplevde du rädsla? Var tyckte du inte om att gå?

Fr.o.m. slutet av 1960-talet blir Carpelans gård ett språkligt och tematiskt materialförråd eller en matris som tillhandahåller honom en vokabulär där rum, golv, tak, ting, dörrar, fönster, trappor, källare, vindar o.s.v. bildar en uppsättning centrala redskap. Man kan säga att dessa redskap implicit bär på ett värdeomdöme om arkitekturens konstituerande funktion. I och med *Gården* har arkitekturen blivit en central och t.o.m. sporadiskt iögonenfallande aktör i författarskapet. Det innebär även att rummet blivit ett iögonenfallande ord och begrepp och en iögonenfallande bild i författarskapet.

*

Jag vill avsluta detta kapitel och samtidigt den första delen av min avhandling med den dikt som avslutar samlingen *I de mörka rummen, i de ljusa* från år 1976. Dikten går som sådan att läsa som en slutsats eller sammanfattning inte enbart av diktsamlingen utan även av en rums- och tidsproblematik som sysselsatt Carpelan kanske främst fr.o.m. 1960-tals produktionen och i synnerhet fr.o.m. diktsamlingen *Gården* i och med vilken en starkt tillbakablickande fas inleds i författarskapet. Dikten som jag redan citerat i inledningen till avhandlingen har följande ordalydelse.

Det är inte tiden som förändrar oss,
det är rummet: skogen som var låg som ett
mörkt band
om kvällen när vi var barn.
Och vattnet som nådde foten.

Det är vägen som nu är utträtad,
träden, husen, mänskorna samma
seende ut genom fönstren
som är fönster i rum, ej i tid.

Rummet för barnen, rummet för de älskande
där fåglarna flyger in och ut,
rummen för den som sover så lätt
att inte dödens andetag hörs.

Det är samma möbler i rummet,
samma grenverk framför det
som vore rummet din blick
som aldrig sluts.³⁶⁵

Det budskap som Carpelan för fram i dikten är uppbyggt kring begreppsparet tid och rum. Medan både tid och rum tenderar att vara abstrakta begrepp för Carpelan dem i denna dikt ner på ett konkret, sinnligt och livsnära upplevelseplan. Det sker framförallt genom att han lösgör begreppet "rum" ur den metafysiska konstellationen tid och rum. Diktens rumsbegrepp uppstår genom ett tillbakablickande preteritum. Genom minnet visar sig de konkreta rum vi upplevt och vistats i. Budskapet är att varat i grunden är rumsligt. Det som utmärker Carpelans rumsbegrepp är dess dynamik. Å ena sidan innefattar "rum" både landskap och interiörer, å andra sidan är det ett konkretiserat rumsbegrepp.

I den abstrakta konstellationen tid (time) och rum (space) visar sig enbart begreppet rum vara möjligt att konkretisera i.o.m. att det både syftar på rum (space) och en interiör. Rum är såväl abstrakt som konkret medan tid i denna konstellation enbart framstår som ett abstrakt begrepp. Vad som härutöver gör Carpelans bruk av rumsbegreppet intressant i denna dikt är att han gör något som svenskan till skillnad från t.ex. engelskan och tyskan möjliggör. I svenskan kan ordet "rum" både betyda "space" och "room". Även tyskan gör en motsvarande distinktion genom "Raum" och "Zimmer". Det är mångtydigheten hos svenskans ord "rum" som även kan framstå som en brist i svenskan som Carpelan gör bruk av i dikten.

Efter den första och andra strofens erinrade och konkretiserade rum följer en metaforisk utvidgning av begreppet. Utvidgningen sker i raderna "rummet för de älskande / där fåglarna flyger ut och in". Ett metaforiskt plan uppstår där bilden av människan som ett rum åskådliggör de älskandes öppenhet inför varandra. Här efter följer ytterligare två rum som förstärker betoningen av varats rumslighet. Genom det första rummet, i diktens tredje strof - "Rummen för den som sover så lätt / att inte dödens andetag hörs" - upphävs döden. I den därpå följande fjärde strofen sker en konkluderande variation av samma föreställning. Nyckelordet är den sista radens "aldrig":

Det är samma möbler i rummet,
samma grenverk framför det
som vore rummet din blick
som aldrig sluts.

I den avslutande liknelsen förs det konkreta rummet med den öppna vyn mot grenverket samman med bilden av människan som ett rum. En symbios inträffar: Rummets fönster korresponderar med blicken. En hänvisning sker till diktens andra strof där det talas om "samma / seende ut genom fönstren". Genom att det förflutna ställs i förhållande till nuet förstärks bevisningen mot att det är rummet och inte tiden som förändrar oss: Eftersom samma skeende – att sitta i rummet och titta ut genom fönstret – kan inträffa på nytt uppstår upplevelsen av evighet och oändlighet. Återkomsten är av fundamental betydelse i Carpelans poetiska universum, den är ett bevis på att det vid sidan av allt förgängligt och föränderligt finns någonting oföränderligt och bestående, evigt.

Genom den inledande tesen och uppräknigen av de erinrade och skilda rummen, når denna dikt en slutsats som upphäver flera dikotomier, tid och rum, själsliv och sinnevärld, nuet och det förflutna och, liv och död. Här finns en central dialektisk strävan som motsvarar filosofen Raili Kauppi's definition av dialektiken. Dialektiken handlar enligt henne framförallt om frågan om att försöka övervinna en dialektisk konflikt, två motpoler, genom att skapa en ny syntes.³⁶⁶ Carpelans platsframställning i dikten ovan fungerar som en samlande och sammanflätande handling. Edward S. Caseys betonar i ljuset av ett fenomenologiskt perspektiv att platsen fungerar som ett slags dekonstruktiv smältdegel som sammanför kategorier som vi tenderar att betrakta som dikotomier.³⁶⁷ Casey nämner de binära paren subjekt-objekt, jaget-den andre, form-innehåll, kropp-själ, inre-yttre, varseblivning-fantasi (och minne), natur-kultur och tid-rum. Platsen fungerar på ett liknande sätt som andra oxymoroniska bilder i Carpelans författarskap, t.ex. trädet och huset, som han ofta använder för att sammanställa dikotomier.

Carpelans dikt gestaltar uttryckligen ett dekonstruktivt ögonblick då en symbiotisk korrespondens upprättas mellan den inre, mentala verkligheten och den yttre där diktjaget befinner sig. Korrespondensen innebär en upplevelse av alltings enhetlighet och oändlighet. Gränsen mellan själsliv och sinnevärld upphävs, det förflutna och nuet smälter samman, dödens andetag hörs inte och blicken sluts aldrig. Minnets rum motsvarar det faktiska rummet; både skeendet och rummet är det samma som det alltid varit. Jaget är omedelbart förankrat i världen. Drömmen om det omedelbara förhållandet till världen är realiserad.

Carpelans preferens för rum framom tid åskådliggör en grundläggande princip bakom den framväxt av rumsbetoningen som jag beskrivit i avhandlingens första del. Rummet växer fram genom en rad betoningar och nertoningar, inkluderingar och exkluderingar. På ett rent tekniskt plan uppstår betoningen framförallt genom konkretisering, fokusering, reduktion, visualisering, spatialisering, tematisering och upprepning. I avhandlingens första del har jag beskrivit tre avgörande skeden under 1950- och 1960-talet som lett till att en särskild betoning av rummet uppstår i Carpelans författarskap. Förenklat uttryckt: För det första hur ordet närmar sig tinget, därefter hur ordet närmar sig bilden och för det tredje hur ordet närmar sig rummet. Diktsamlingen *Gården* medför en ny dialektik i Carpelans författarskap. Det är en misstro mot tidsbegreppet och en nyfikenhet på tillvarons rumslighet. Frågan är om rummet kan ge en någonting av det tiden ständigt hotar att ta ifrån en?

II

”Diktens skyddsrum” - aspekter av en plats

Hela sitt liv hade han fotograferat. Han tog bilder av allmogliga ting och situationer, av familjen, av rummen de bodde i, av trädgården, av människor på besök, av barnens lekar, av sin älskade hustrus ansikte, av landskap. Men det var vardagens föremål som han helst fotograferade: ett bröd, en kniv, en vas, en fiskhåv på en vägg, en askkopp på ett fönsterbräde, ett par vintervantar i snön. Klara, rediga, lugna bilder. En tillbringare med mjölk, en reflex av sol över golvet, hustrun läsande en bok med huvudet stött i händerna, allt detta var nog för att få honom att småla. Han framkallade bilderna själv. Han visste att de skulle leva kvar sedan han dött, att han fångat något oförklarligt, något unikt. Så var livet. Väntade man sig inte för mycket av det rymde det en oanad rikedom, något människovärdigt och snabbt flyende som fanns där i hans bilder. En dag skulle de betraktas av någon expert som förstod vad han velat säga med dem och genom dem, och han skulle få upprättelse. Kunde han fånga både förgrund och bakgrund med samma klarhet som de gamla klassikerna från 1800-talet så hade bevisat något [sic] – vad, det visste han inte.

Bo Carpelan, *Jag minns att jag drömde* (1979, s. 128f.)

Betoningen av tillvarons och diktens rumslighet i Bo Carpelans författarskap framstår som en enskild – definitivt inte noggrant avgränsad, men urskiljbar – tonvikt i ett polyfont men ändå ytterst enhetligt författarskap. För att använda en hantverkarmetaforik kan man säga att den rumsliga betoningen medför en specifik uppsättning verktyg i en rätt omfångsrik verktygslåda som även innehåller verktyg för andra ändamål. Betonningen ger upphov till en metaforik som bottenar i ett analogitänkande. Både dikten och människan kan framstå som byggnader och rum.

Det som är utmärkande för den rumsliga betoningen i Carpelans författarskap är dess *genererande* karaktär. Enskilda utpräglade rumsliga scheman förvandlas, ger upphov till besläktade scheman och smälter ihop med andra scheman. Det som sker med tiden är att Carpelan genom att generera arkitektoniska bilder skriver in sig i den tradition som Ellen Eve Frank kallat den litterära arkitekturens tradition. De författarskap Ellen Eve Frank inordnar under denna beteckning är Gerald Manley Hopkins, Henry James, Walter Horatio Pater och Marcel Proust. Hon skriver:

Pater coins the term literary architecture; Hopkins uses architectural terms and concepts to describe and make his poetry; Proust constructs *A la recherche du temps perdu* as a Gothic cathedral, and James writes inside and about a house (-space) of fiction. The architecture of these writers is not just an analogue taken-up but a process for generating a whole range of analogues.³⁶⁸

I den litterära arkitektur Carpelan utvecklar spelar interiörmåleriet en central roll. Genom fascinationen för interiörmåleriet utvecklar Carpelan konsten att framställa perspektiv, djup och volym, liksom överlag konsten att skapa och koncentrera rymd. Pappret som dikten är tryckt på framstår som ett slags vit duk varpå obemärkta detaljer och nyanser kan illumineras. Framställningarna är riktade till läsaren som framkallar föreställningar utgående från textens impulser.

Anmärkningsvärt är att Carpelan finner och fastnar för samma motiv hos alla sina tre förebilder i interiörfremställning, fotografen Walker Evans och målarna Vermeer och Hammershøi. Det är ett avskalat och till synes tomt rum som är präglad av en mystisk enhet mellan människan och rummet. Eftersom det är samma motiv Carpelan fäster sig vid kan man tala om det Tamar Yacobi kallar en ekfrastisk modell (ekphrastic model).³⁶⁹ I stället för att referera till specifika bilder betonar en ekfrastisk modell något som kännetecknar flera bilder, t.ex. ett frekvent motiv (t.ex. bebådelsen), en speciell form (t.ex. triptyk), en viss teknik (t.ex. etsning), eller ett framträdande drag i en målares produktion (t.ex. Monets blommor eller Chagalls svävande gestalter).³⁷⁰ Carpelans bruk av det tomma rummets ekfrastiska modell är erfarenhetsförankrad. Modellen har en koppling till diktsamlingen *Gården* i vilken Carpelan för första gången framställer bilden av ett till synes tomt rum där någon levte.

Inför avhandlingens andra del vill jag lyfta fram ett obemärkt kontrastförhållande som verkar i den stillsamma bilden av ett till synes tomt rum. I följande avsnitt ur *Benjamins bok* (1997) förekommer Carpelans alla tre läromästare som representationer av ett och samma rum:

Mot slutet av det skråniga 60-talet råkade vi ut för en ordentlig ekonomisk svacka och jag åtog mig att försöka översätta en politisk historia i två delar som var tung som cement men gav pengar. I andhämtningspauserna försökte jag hylla tystnad genom att sitta alldeles stilla och andas lugnt. Ibland lyckades jag befria mig från det mesta av tankar och det kändes som om rummet där jag satt hade vidgat sig en aning och någonting mycket dyrbart sipprat in i mitt tomma huvud där inga ambitioner för tillfället skapade avsmak i blodet.³⁷¹

Benjamin Trogen försjunkar i ett meditativt tillstånd där han befrias från tankar och ambitioner. Då Benjamin Trogen befrias från sitt medvetna jag och uppgår i sin omgivning, i rummet sker en topografisk aktivering. Upprymdheten utvidgar rummet. Medan hans jag tonas ner aktiveras och vitaliseras rummet. I öppenhetens namn ingår jag och ting ett gåtfullt förbund. Avsnittet fortsätter:

Jag kom att tänka på dedär stunderna i dag, när jag av en slump fick ögonen på en liten bok om Vermeer som jag hade lusläst och beundrat för länge länge sen. Jag slog upp sidan med reproduktionen av flickan som sitter och sover vid bordet med den rikt färgade tunga bordduken, med fruktfatet, kruset, de tysta tingen, stolen, dörren öppen till ett angränsande rum med ljus från ett osynligt fönster. Ljuset, alltid fallande in från vänster. På förgrundsväggen en bit av en karta, förmodar jag. Där är i denna sömn ett stort mysterium, som om flickans drömmar vore rummet där hon sitter. Och jag kommer att tänka på Hammershøi, som har samma tystnad och enhet mellan människa, rum och ting. Där, hos honom, sitter en kvinna med ryggen åt, hon bevarar sin hemlighet, sitt arbete, vad hon gör, och där är också en dörr öppen till rum i bakgrunden, solbelysta. Sedan kan Hammershøi måla rum utan någon gestalt, själva rummet blir då en tyst och levande organism, liksom hos den stora fotografen Walker Evans: ett rum med ett bord, ett krus, knivar och gafflar i en enkel träställning på väggen, i förgrunden en bländvit handduk: fattigdom och renhet, fattigdomens krav på renhet. Jag ligger med slutna ögon, tänker på triviala

ting, färdas längs välkända vägar med stor hastighet. Kom att tänka på att Swann hos Proust flera år höll på med en studie av den härliga Vermeer, den studien blev aldrig avslutad. Han hade en teori som höll honom vid liv: att Maes "Dianas morgontoilet" i själva verket var målad av Vermeer. Och den döende Bergotte släpade sig till en utställning för att granska Vermeers "Utsikt över Delft", han sökte en liten gul muryta "med utskjutande tak", den har jag svårt att finna på mina reproduktioner av tavlan, men de skiftar också alldeles gräsligt. Det är Bergottes sista och intensivaste tanke, den gula murytan. Och Marcel säger själv åt sin Albertine att tavlor av Vermeer är – jag måste slå upp det – "fragment av en och samma värld, att det alltid är samma bord, samma matta, samma kvinna, hur genialt det än må ha skapats på nytt, samma skönhet och ändå ny, en gåta vid denna epok då ingenting liknar den och ingenting förklarar den". Vermeers stillhet.³⁷²

Oavsett hur förlagorna till Carpelans ekfraser ser ut framställer han förhållandet mellan jag och rum som besjälade, gåtfullt och organiskt. Rummet omsluter, utvidgar, ramar in och accentuerar någonting immateriellt. Betoningen i bilden ligger inte på rummets tomhet utan på upplevelsen av en rymd. Strukturellt följer avsnittet en associativ kedja där tanken löper från det skråniga 1960-talet och vardagens bekymmer till behovet av stillhet, tystnad och ensamhet. En rumslig associationskedja inleds i det stillsamma rum där berättaren Benjamin Trogen sitter. Medvetandeströmmen löper från Vermeers rum till Hammershøis rum till Walker Evans rum och därifrån via Proust, Bergotte och Maes igen tillbaka till "Vermeers stillhet".

Som ofta hos Carpelan rör sig associationerna från skrånighet till stillhet. Resultatet är en kedja av närmast analoga rumstablåer. Kedjan för med lätthet tankarna till Roger Holmströms föreställning om en "rumslighetens rapsodi" i Carpelans författarskap där "[V]arje rum blir en del av det föregående och uppgår i det efterföljande som en del av någonting oavslutat och större."³⁷³ Upprepningarna och analogierna aktualiserar den metodologiska frågan om hur man ska närma sig de talrika varianter av i grunden likadana men ändå aningen olika dikter och andra texter i Carpelans författarskap. Jean Rousset har ställt sig kritisk till Prousts tanke, som Carpelan tangerar i avsnittet ovan, om "samma bord, samma matta".³⁷⁴ Roussets kritik utgår från ett antagande: Om man antar att det är frågan om variationer av ett och samma rum ligger fokus inte vid existerande målningar, snarare vid en idealmålning som Vermeer aldrig målat. Denna implicita idealmålning, detta rena uttryck för målarens imaginära värld, denna andliga "essens" hos målaren, betraktas då som mer "Vermeersk" än någon av hans existerande målningar. Rousset konstaterar att man möjligtvis förstår Vermeer bättre, men är inte risken den att man inte längre är förmögen att förstå hans enskilda målningar?³⁷⁵

Att det är en tematisk kritiker som för resonemanget är följdriktigt. I princip är ju tanken om "samma bord, samma matta..." den samma som Jean-Pierre Richards föreställning om "en hemlig släktskap" eller gemensam "rot" som ligger bakom besläktade uttryck i ett författarskap.³⁷⁶ Genom kritiken mot fokuseringen på det latent verket framom det unika verket anger Rousset sin egen metod: Han vill fånga allt – både det latent verket och det unika verket – i en och samma hermeneutiska gest. Prousts och Roussets "lilla kontrovers" skapar insyn i var Carpelans intresse ligger i dessa rumstablåer: Carpelan är utan tvekan mer intresserad av ett latent verk, en gemensam nämnare, än av en enskild tavla. Carpelans spegling av sin egen diktkonst i sina läromästares verk åskådliggör upplevelsen av en själsfrändskap.

*

Problematiken med det latentia verket gäller även forskaren i förhållande till författarskapet. För att komma åt den särskilda rumsbetoningen måste man balansera såväl induktivt som deduktivt mellan det partikulära och det allmänna. Fokus är lagt på en plats som inte existerar, inte ens som litterär skapelse. Den osynliga rymd som Carpelan formger med hjälp av arkitekturen ramar in och förkroppsligar en immateriell och oförklarlig dimension av tillvaron. Carpelans författarskap framstår som en värld i sig, en plats som man besöker i sin fantasi genom att läsa hans dikt. Denna värld – som både påminner om och avviker från den värld där läsaren befinner sig – öppnas genom en retorik som väddar till sinnena och läsarens föreställningsförmåga. Å ena sidan pekar tingen i Carpelans universum ständigt på samma ting som finns i läsarens universum, å andra sidan inrättar de en separat litterär, imaginär och virtuell plats.

Denna plats aktualiserar ett kort och essäistiskt resonemang av Anders Olsson om förhållandet mellan det han kallar "poesins plats" och Michel Foucaults begrepp "heterotop".³⁷⁷ Anders Olsson skriver:

Litteraturen är en märklig plats, som befinner sig lika mycket inuti som utanför den sociala verkligheten. Vi dras till den, just därför att den öppnar upp ett motrum, en ficka där vi ett ögonblick kan försvinna och hämta kraft. Vi tänker alltför sällan på att verkligheten inte är homogen. Den består av en flerdalad rum, som simultant ligger alldeles intill varandra men som är underkastade olika regelsystem. Exempel på sådana från varandra avskilda och absolut olika rum belägna i samma geografiska region är fängelset, sjukhuset, kyrkogården eller parken. Det är, med Michel Foucaults ord, frågan om heterotoper, platser som utövar en särskild makt i kraft av sitt avskilda och antitetiska läge i rummet. Det tycks mig som om litteraturen är en sådan heterotop som följer sina egna lagar. Men till skillnad från Foucaults motrum saknar litteraturen läge i geografien. Den är virtuell och uppstår i mötet med en läsare. Det är en plats i rörelse som ger upphov till oförutsebara händelser.³⁷⁸

Man kan vara av olika åsikter om litteraturen kan fungera som en plats. Jag vill hävda att Carpelans utpräglad rumsbetonade litteratur uttryckligen har drag som påminner om en plats. Jag vill också hävda att denna plats är av heterotopisk natur dels för att Carpelan ofta försöker få sina texter att påminna om platser och dels för att han bygger upp sina platsframställningar genom inkluderingar, exkluderingar, betoningar, nertoningar och dialektiska spänningar och kontraster. Författarskapet ter sig som en specifik och önskad ordning som stöter bort oordning och sådant som inte passar i den. Ordningen drar också till sig sådant som fogar sig till den. "Hetero" (från grekiskans *heteros*) i betydelsen "annorlunda" ger i kombination med "topos" (plats) begreppet "heterotop", d.v.s. en annorlunda plats. En fråga inställer sig: I förhållande till vad är platsen annorlunda?

Det är närmast omöjligt att slå fast när en relation mellan "poesins plats" och den omgivande världen med alla dess dimensioner – privata, samhälleliga, ekonomiska, kulturella, vetenskapliga o.s.v. – är heterotopisk. I Foucaults vision av det heterotopiska samhället spelar maktrelationerna mellan olika platser i samhället en central roll. I detta sammanhang vill jag modifiera begreppet heterotop och använda det för att lokalisera en rad implicita kontraster, spänningar – men även interna kontraster – som jag uppfattar att betoningen av rumsligheten i Carpelans författarskap bygger på. I betydelsen "annorlunda" åskådliggör begreppet "hetero" en poesins plats som profilerar sig, tar avstånd och markerar en aversion mot någonting och samtidigt för fram en tro på någonting annat. Ett författarskap är givetvis inte homogent, det består av olika slag av texter. Föreställningen om en poesins plats framstår därför som ett slags icke-existerande implicit helhet.

De tre föreliggande kapitlen i avhandlingens andra del bär namnen "Det klara rummet", "Det förtrollade rummet" och "Det levda rummet". Del 2 fungerar som en vidareutveckling av del 1. Av denna orsak innehåller resonemanget som löper genom de tre kapitlen vissa upprepningar. Del 2 bär rubriken "'Diktens skyddsrum' - variationer av en plats". Rubriken syftar såväl på särskilda egenskaper hos denna poesins plats och på latent mönster och implicita drag. Vad jag vill markera genom att inbegripa både begreppet "rum" och begreppet "plats" i samma rubrik är att dessa är oskiljbara. Platsen har rumslika egenskaper och rummet har platsrelaterade egenskaper. I del 2 ligger fokus på osynliga ramar, magnetiska poler, attraherande och repellerande fält som formar betoningen av rumsligheten. Vad som framgår är en rumsligt och emotionellt-värdemässigt formad litterär plats som fungerar i förbindelse med det rum där läsaren befinner sig. I slutändan handlar uppmaningen att lära sig se om att lära sig inse.

Det klara rummet

Att stå vid dörröppningen och uppleva en faktisk interiör, att betrakta en bild som föreställer en interiör och att läsa en dikt där författaren framställt en interiör åskådliggör tre grundläggande förhållningssätt till ett faktiskt rum. Carpelans fundamentala ambition att föra ordet närmare tinget visar sig i bilder av närhet och distans och genom att han närmar sig den faktiska interiören via både ordet och bilden. Men vägen till en total upplevelse av rum är bara delvis syncentrerad. För att verkligen kunna träda in i ett rum och uppleva sig vara omgiven av rum måste även människans andra sinnen aktiveras. Det visar att rumslighetens fenomenologi har ett kroppsligt fundament.

Jämför man upplevelsen av en interiör framställd som tavla eller ett fotografi och en dikt finns det en avgörande skillnad. Upplevd via text existerar bilden inte konkret och påtaglig framför ögonen utan uppstår snarare i läsarens medvetande. Seende och fantiserande blir oskiljaktiga. W.J.T. Mitchell påpekar att ekfrasen är en social handling där författaren först förvandlar en visuell representation till en verbal representation och där läsaren därefter förvandlar den verbala representationen till visuell representation i sitt medvetande.³⁷⁹ Diktens bild är okontrollerbar eftersom varje läsare skapar sina egna bilder.

Mitt syfte i detta kapitel är att lyfta fram en av de grundläggande spänningar som är inneboende i Carpelans arkitektoniska topografier. Carpelans öppna, topografiskt inbjudande arkitektur uppstår i ett spänningsfyllt förhållande mellan en strävan efter en tidlös diktkonst och en reservation inför det dagsaktuella och samtida. I ett spänningsfält mellan modernitet, samtid och vad man kan se som ett antagande om den moderna människans blindhet för det mest elementära skapar Carpelan en lågmäld, stillsam och klar, närmast andaktsfull arkitektur där tiden hejdat och en gåtfull ordning råder. Motsatser är delar av samma värld, spänningar och harmonier bygger upp ett universum.

Genom noggrant utmejslade och retoriskt inbjudande topografier bjuder Carpelan in läsaren i en "tidsficka", en tidlös fristad, ett stycke elementär, avskalad och klar verklighet som har sina inbördes spänningar men där den komplexitet som vardagen och samtiden för med sig är frånvarande. Carpelan öppnar upp fönster och dörrar i enlighet med sin poetik där tonvikten ligger i att synliggöra och utvidga verkligheten. Särskilt i sina dikter öppnar Carpelan en specifik dörr mer frekvent än andra dörrar. Det är ingången som leder till ett stillsam och klar plats. Platsen uttrycker ett av de grundläggande reaktionsmönstren inom modernismen. Det är behovet av stillhet och önskan att se klart i en värld som är svårfångad och turbulent.

Från kaos till klarhet

En av de poler som Carpelan driver sin diktning mot är enkelhetens, klarhetens och tidlöshetens pol. Jag ska nedan lyfta fram denna pol i ljuset av relationen mellan oordning och ordning och samtid/modernitet och tidlöshet med hjälp av en dikt ur diktsamlingen *I de mörka rummen, i de ljusa*. Karaktäristiskt för detta möte med modernitet och oordning är att valet av plats fallit på en bensinstation, ett slags *mise en abyme* för modernitet:³⁸⁰

Kör man upp till den nittiosexoktaniga pumpen
är där alltid en annan bil, smutsig, tom,
som står där bara, ägarn gud vete var.
Registernumret visar att han är från trakten.
Vid självbetjäningssumpen: ingen.
Det är smutsigt och kallt, neonljus här också,
och en drillborr som slår lock för öronen
och gräver en grop för en ny cistern.

Samtidigt med räkningen kan man köpa
nougat, kassetter, porrtidskrifter, preventivmedel
och fulltankad, oljebytt, med klar vindruta
köra ut i det mörka landskapet
innan någon från gänget som står och hänger utanför
hinner dra i dörren och med ett ansikte
blekt som papper vacklande skrika något
som man inte uppfattar men är rädd för
eller grips av raseri över, senare
när man är ensam på vägen och radion spelar
den underbara, klara Vivaldi.³⁸¹

Dikten är uppbyggd enligt ett för Carpelan typiskt sätt: en rumslig iscensättning av en konflikt leder genom ett resonerande och konkret bildspråk gradvis fram till en slutsats som har drag av lösning. I denna processliknande struktur ingår en katarsisk rörelse. Dikten utgår nämligen från ett oordnat, "smutsigt", störande och konfliktfyllt tillstånd (upplevelsen av bensinstationen) och arbetar sig gradvis fram mot en slutsats, som är "underbar och klar". En rening och förvandling av kaos till ordning och koncentration äger alltså rum i dikten. Förvandlingen sker även på ett metaplan eftersom all diktskrivning är formgivning och skapande av ordning.

I kollisionen med bensinstationsvärlden accelereras det verbala tempot. Tankningen, oljebyttet, köpanget, betalningen sker i ett ironiskt ultrarapid. En mångbottnad rörelse uppstår: från samhälle till ensamhet, från samtiden till det klassiska, från kaos till ordning, från buller och skrån till harmoni och melodi, från smuts till renhet och från det låga till det höga. Språket rör sig mot ett klassiskt ideal av balans, harmoni och klarhet.

På en plats man betraktar ironiskt är det svårt att göra sig hemmastadd. Med Marshall Bermans grova, men funktionella tredelning bejakande, negativ eller reserverad är det klart att "bensinstationsdikten" uttrycker ett distanstagande till moderniteten: Texten säger *nej* till kaos, buller, konsumtion, fart och ytlighet.³⁸² Den säger nej till allt det som dess motsatta ytterlighet, Marinettis modernitetsbejakande futuristiska manifest dyrkar. På ett rätt endimensionellt sätt säger texten att det moderna är vulgärt. För att låna några uttryck av Carpelans romangestalter skulle accepterandet av det låga/samtida med Axel Carpelans uttryck innebära "en degradering till dumhet" eller med Daniel Urwinds uttryck innebära att sjunka i "dumhetens träsk".³⁸³ "Bensinstationsdikten" åskådliggör

hur Carpelan tenderar att ty sig till ironi och satir då han inbegriper misstro eller kritik i sin diktning. Detta stilskifte markerar en gräns.

Metonymiskt tolkad ger Carpelans bensinstation en bild av den moderna världen som en hektisk, lättsam och vulgär värld som säljer underhållning, onyttiga konsumtionsvaror och som nyanslöst representerar en innehållslös och ytlig livsstil. I *The Homeless Mind* (1974) konstaterar Peter Berger: "[M]odernity is understood by some as *liberating*, and by others as that *from which* liberation is sought."³⁸⁴ Det råder ingen tvekan om att Carpelans dikt uttrycker Bergers senare alternativ: stillheten finns och uppnås på distans från det moderna, eller i en heterotopisk kontrast till det moderna. Klarheten och stillheten och tidlösheten framträder i en distanserad position: ur ensamhet, konst och kontemplation.

I dikten framställs en strävan, en rörelse "[m]ot stillhetens centrum" som det heter i dikten "Stilla kväll" i *Landskapets förvandlingar*.³⁸⁵ Formuleringen äger generell giltighet i författarskapet. En meditativ strävan efter stillhet, lugn och harmoni präglar mycket av det Carpelan skrivit. Stillhetens centrum framstår som skapandets och skapelsens centrum, en metapoetisk position. Man kan se detta eftersträvansvärda centrum som en liknelse för ett elementärt och harmoniskt tillstånd och "vägen dit" som en katarsisk, renande och ordnande process. Världen måste genomgå en rening, den måste ordnas om för att en ny, renare värld ska uppstå i stället för den falska, kaotiska och "smutsiga". Det är den "hymnklara skönhet" Carpelan själv skriver om i en dikt år 1954.³⁸⁶

Den hymnklara skönheten är ordning, koncentration, abstrakt och tyst skönhet. Det är denna skönhet exempelvis motiveringen för Nordiska rådets litteraturpris som Carpelan erhöll 1977 tar fasta på: "I en klar och stram lyrik förmår Bo Carpelan uttrycka samspelet mellan yttre och inre verklighet i en växling mellan dödsmedvetande och livskänsla."³⁸⁷ I en recension 1966 lyder en besläktad karaktäristik: "Carpelan [...] är i hög grad grafiker, bevarar en exakthet och en precision som kan ge en nästan geometriskt klar verkan."³⁸⁸ Även i Tommy Hammarströms recensionskommentar från 1983 framstår samma betoning av det klara, t.o.m. glasklara som en central aspekt av Carpelans diktkonst: "Carpelan är så formellt behärskad, och hans språk äger en spröd musikalitet som gör att texten nästan förefaller graverad i glas, så klar, så skimrande vacker."³⁸⁹

Dessa tre karaktäristika träffar alla en central punkt i Carpelans författarskap. Den hymnklara skönhetens ideal belyser Carpelans skapande på ett elementärt plan. Man kan fråga sig vad Carpelan gör då han skapar och skriver och svara: Han ordnar, fogar samman, väljer, väljer bort, balanserar, kontrasterar och finslipar. Han skapar klarhet och denna klarhet hör samman med Carpelans frekventa bruk av arkitektoniska strukturer.

Den hymnklara skönheten är riskfylld eftersom klarheten har en annan sida som kan drivas för långt, nämligen renhet. Som motståndet mot Carpelan under 1960-talet åskådliggör är gränsen mellan renhet, tidlöshet och världsfrånvärdhet hårfin. Klarhetslängtan kan nämligen resultera i en alltför renodlad, från världen lösgjord och oengagerad dikt – en abstraktion. Under 1960-talet balanserar Carpelan upp sin dikt genom att införa element av vardagsrealism. Den ovan citerade dikten förlorar inte förfästet tack vare graden av konkretion, den starka realistiska effekt som tingen, bensinstationen, "nougat, kassetter, porrtidskrifter, preventivmedel" eller i någon annan text exempelvis rum, dörrar, fönster, bord, stolar och fläckade tapeter ger. Carpelan eftersträvar en topografisk balans där vägen till det osynliga i idealfallet borde gå via det synliga.

Paradoxalt nog leder Carpelans simultana strävan efter konkretion, klarhet och tidlöshet tillbaka mot det abstrakta. Oavsett hur mycket Carpelan betonar vikten av det konkreta går det inte att bortse från att han samtidigt ger sina topografier en viss grad av abstraktion med tidlösa begrepp såsom "ting", "träd", "rum", "landskap", "berg", "vind" och "blomma". Denna grad av simultan konkretion och abstraktion förkroppsligas på ett träffande sätt i den mångtydighet som Carpelan använder sig av i ordet "rum" som både

betecknar ett konkret rum i en byggnad, rum i bemärkelsen "space" och ett metafysiskt begrepp i konstellationen tid och rum.

Carpelan bygger upp topografier som på en och samma gång kunde vara partikulära och konkreta och allmängiltiga och metafysiska. I ljuset av Platons distinktion i tidsbundna sinnesintryck och tidlösa idéer kan man säga att Carpelan framställer en värld där det metafysiska förkroppsligats i det fysiska och partikulära. I "Anteckningar i poetik" heter det:

[---] Ordet "träd" är för mig den stora eken på min sommarö; men trädet på sommarön uppfordrar mig till ordet "träd" som också har andra förbindelser. Jag söker dämpa ordets symboliska, ofta nyttjade dekorativa övertoner genom att se det konkret, se dess enskildheter. Lyckas jag med det antar det kanske formen av ett världsträd, med rötterna i ett konkret landskap, ständigt redo att återupptäckas i någon annan belysning. (Den egentliga upptäckaren av trädet: fågeln.)³⁹⁰

Frågan är om det överhuvudtaget kan finnas någonting partikulärt i en topografi som är präglad av en strävan efter allmängiltighet och tidlöshet? Framstår inte t.o.m. alla personer som mer eller mindre anonyma i en sådan värld?

*

Genom Carpelans reservation för moderniteten och avoghet mot det dagsaktuella avtecknar sig en vägran som är synonym med kompromisslöshet. Det är en vilja att handla självständigt och skapa en diktkonst som i ett bredare konstfält får sitt värde av att den framstår som självständig och unik. Men kompromisslösheten förkroppsligar inte bara en konflikt mellan samtiden och Carpelans dikt utan även en mer omfattande konflikt mellan moderniteten och hans dikt. Det framgår, helt enkelt, genom avsaknaden av typiska moderna tekniska och kommersiella markörer såsom bilar, televisioner och datorer i synnerhet i hans lyriska produktion. Anna Hollsten konstaterar i ett avsnitt om tidlöshet och tidens, dygnets och årstidernas cykliska natur hos Carpelan att han i regel inte införlivar samtidsmarkörer eller historiska markörer i sitt skönlitterära författarskap.³⁹¹ Man kan t.o.m. hävda en så banal, men bara skenbart banal sak som att Carpelan hellre inkorporerar naturligt ljus – gryning, dagsljus, skuggor, skymning o.s.v. – än artificiella ljuskällor i sin diktkonst.³⁹²

Trots att Carpelans "rena" dikt blir "smutsigare" under slutet av 1960-talet framstår det klart att hans diktkonst utgår från ett antagande om att samtiden och dess markörer begränsar diktkonsten. Det dagsaktuella gör det goda huset till ett sämre hus, det riskerar att förvandla huset till ruin alltför snabbt. Det dagsaktuella skulle innebära ett hus som inte håller då läsaren stiger in eller en dörr som inte öppnas då en framtida läsare försöker stiga in. I en intervju med Jonas Ellerström den 26.3.1983 formulerar Carpelan problematiken med en enkel replik:

- Jag tror jag alltid kommer att vara en sorts centrallyriker, som tar upp allmänmänskliga temata. Jag har svårt att få in det dagsaktuella i lyriken. Vad jag talar om är existentiella problem.³⁹³

Samtidens frånvaro åskådliggör en djupare egenskap hos de begrepp och element Carpelan accepterar och införlivar i sitt författarskap. De ska gärna äga en metafysisk potential, de ska liksom tyngd och lätthet, ljus och mörker eller hetta och köld kunna förkroppsliga naturkrafter. Poetiken är i sista hand en livsåskådning, en trosuppfattning. För Carpelan liksom för de flesta seriösa författare och konstnärer förefaller det omöjligt

att skriva en dikt som inte botten i en egen livsåskådning. Att skriva dikt framstår i ljuset av det intima förhållandet mellan topografi och ontologi hos Carpelan som en handling där författaren formulerar, slipar och för fram en specifik livsåskådning. Denna livsåskådning har framförallt formen av diktkonst och inte filosofi eller vetenskap.

Om man vill ringa in en modernitetskritik i Carpelans diktning så framträder den – liksom *det dekorativas frånvaro* – framförallt genom *det modernas frånvaro*. Det moderna förnekas ständigt och det förefaller uppenbart att Carpelan *väger* att införliva det i sin diktkonst. Samtiden är alltför tillfällig och flyktig – men även ”låg” – för att kunna införlivas i en dikt och stil som eftersträvar tidlöshet. Samtiden skulle bryta sönder diktens enhet. I och med att dikten emellertid ständigt föds i ett nu tar diktaren – vare sig han vill det eller inte – ständigt ställning till nuet, inte minst genom att hans dikt fungerar som *kontrast*. Det är denna kontrastfunktion som ger den rumsliga betoningen hos Carpelan en av dess heterotopiska egenskaper.

På ett mimetiskt plan uppstår genom universalitets- och tidlöshetsanspråket en poesins plats som påminner om den fysiska värld vi lever i, men som samtidigt är så abstraherad och ren att den formar sig till ett alternativ, en kommentar, en tolkning, ett slags topografiskt marginalia till den livsvärld vi lever i. Kontrasten mellan denna heterotop, detta annorlunda rum och samtiden framgår åskådligt i följande exempel och Anna Hollstens kommentar till den. Exemplet är ur essän ”I poesins rum” (1991), där Carpelan kommenterar sitt förhållande till rumsmålna Hammershøi och Vermeer:

Hammershøis storartade tystnad i rummen vid Strandgatan i Köpenhamn: ständigt vidgar de sig och tar mig vid handen, dessa rum där kanske en ensam kvinna – som hos Vermeer – skapar ett rum av andakt också för mig.³⁹⁴

Kontrasten till Carpelans formulering avtecknas tydligt genom Anna Hollstens kommentar:

Det tysta rummet har sin motsvarighet i naturdikternas landskap. Carpelan avbildar ofta ett rofyllt [sic] sommarlandskap, en tidig morgon eller kväll med svalkande skugga. Även om dessa rumsliga ideal inte enbart är minnesbilder eller idyller från det förflutna, är de i viss mån nostalgiskt präglade. Nostalgin har i detta fall sitt ursprung i Carpelans modernitetskritik. Rummen som utstrålar lugn och andakt är motsatser till den bullriga, hotfulla miljö som Carpelan avbildar i syfte att åskådliggöra den ångest som den moderna livsstilen medfört.³⁹⁵

Med sin kommentar till de stillsamma rummen hos Carpelan avtecknar Anna Hollsten en likartad konstellation som ingår i den tidigare citerade och diskuterade ”bensinstationsdikten”. Hon läser in – och det låter sig göras – buller, hot och modernitet (i princip bensinstationen som metonymi) i de Carpelanska stillsamma, rumsliga idealen. Vare sig stillheten framkallas genom ”den underbara, klara Vivaldi” eller Hammershøis eller Vermeers stillsamma och klara interiörer präglas den hos Carpelan av att fungera i kontrastiva nätverk. Stillheten får sin styrka i och med frånvaron av bullret och moderniteten. Moderniteten finns alltså där, även i stillheten, men paradoxalt, genom sin frånvaro. Carpelans rumslighet framstår i denna bemärkelse som en från världen renad rumslighet som står i kontrast till all den ”smuts”, allt det oväsentliga och slentrianmässiga och all den ordning som världen innefattar.

En tidlös dikt behöver inte botten i författarens vantrivsel i samtiden. Trots att skapandet stöter bort samtida element kan dikten framförallt fungera som uttrycket för ett alternativ till samtiden eller enbart som en temporär fristad i det dagliga vardagslivet. Det är viktigt att påpeka att stad och landsbygd inte utgör antagonister i Carpelans diktning. I en intervju heter det: ”Bo Carpelan är en stadsbo och han älskar sitt

Helsingfors – även om han just nu valt att bo utanför staden. Stadsgatorna är honom bekanta sedan barndomen och han är intresserad av arkitektur.³⁹⁶ En dikt som inte innefattar samtidsmarkörer kan fungera som en film- eller teaterföreläsning som när dess absorberingsförmåga är som bäst skapar en avskärmad och illusorisk oas – en annorlunda plats – mitt i storstadslarmet. "Besöket" på denna annorlunda plats kan tillfälligt befria en från vardagsmöda, bekymmer och "buller" och ändå kommentera världen utanför genom att den skärper varseblivningen och man får se en skymt av någonting enkelt och elementärt bakom vardagens distraktioner, ingrodda vanor och ornament. Å andra sidan kan man kritisera denna plats för att den dels "bedrar" läsaren genom att inte göra läsaren medveten om sambandet mellan illusion och upplevelse och dels för att den uppmanar en att se någonting specifikt och inte t.ex. samhällliga orättvisor eller sociala och politiska problem.

Repousoirfigurens invit

Det är främst i essän "Några anteckningar om rum och poesi" från år 1981 som det tydligt går att se hur Carpelan på en rad punkter försöker betrakta sin diktkonst som om den vore arkitektur. Essän är indelad i sex avsnitt där Carpelan kortfattat redogör för sina erfarenheter av och synpunkter på förhållandet mellan dikten och arkitekturen. Essän, publicerad i tidskriften *Arkkitehti* är Carpelans inlägg i en diskussion som Pekka Suhonen inleder i ett tidigare nummer (8/80). Suhonens artikel bär namnet "Runotarten huoneissa" ("I diktariinnornas rum") och det är uppenbart att Carpelan känt sig uppmanad att bidra med ett inlägg. Suhonens artikel är en presentation av Ellen Eve Franks *Literary Architecture* som utkommit året innan, 1979. Så här skriver Carpelan i en passage i "Några anteckningar om rum och poesi":

En dikt byggs upp, raseras, byggs åter upp, ommöbleras, utvidgas, förkortas. Som tryckt har den en bestämd form, den är avgränsad, ibland regelbundet rektangulär. På pappret endimensionell skapar den (i lyckliga fall) hos läsaren en djupverkan, ett rum, mer eller mindre statiskt. Inom naturlyriken är rummet ett landskap. För diktaren själv antar dikten medan den byggs upp en slags kroppskaraktär. En kropp är ett rum, ett rytmiskt rum. Också inom arkitekturen antar jag att man kan tala om rytm eller rytmik – inte minst i samband med rumslösningar. Steget till musiken är kort, men också till målarkonsten och grafiken.³⁹⁷

Genom att tala om dikten som om den vore ett arkitektoniskt ting formulerar Carpelan sig i enlighet med den tradition som Ellen Eve Frank kallar *ut architectura poesis*. Avsnittet inleds med en rad arkitektoniska ingrepp som diktaren-arkitekten gör i arbetet med sin dikt. Dikten liknas inte enbart i vid bemärkelse vid en konstruktion utan närmare bestämt vid en arkitektonisk konstruktion, en byggnad, en lägenhet eller ett rum.

I korta drag kan man läsa ut följande förhållanden mellan dikt, hantverk och arkitektur ur avsnittet: Dikten är en kroppslig konstruktion, ett slags material som diktaren bygger upp och bearbetar. För diktaren är språket ett material som han formger som en timmerman, en hantverkare eller en skulptör. Rent fysiskt är dikten endimensionell men genom läsoplevelsen kan den anta ett imaginärt djup, t.ex. påminna om ett landskap och ge upphov till mer eller mindre statiska, dynamiska eller rytmiska rumsupplevelser. Betoningen av arkitekturen innefattar ett ideal: Dikten ska bygga på visuella markörer som kan ge upphov till en upplevelse av imaginär rymd. I och med läsningen ska ett rumsligt utformat scenario ta plats i läsarens medvetande. Och genom arkitekturen och dess rymdupplevelse kan ett förhållande till läsaren upprättas. Carpelan överskrider

tröskeln mellan ett geometriskt rum och ett upplevt rum. Det är i princip gränslinjen mellan det objektiva och det subjektiva, alltså mellan begreppen rum och plats. Det är läsaren som kan förvandla den endimensionella dikten till ett mer omfångsrikt ting om diktaren alltså lyckats skapa en dikt som ger de ändamålsenliga impulserna.

Mot bakgrund av denna ambition framstår dikten som en social-retorisk handling. Denna retoriska handling framgår tydligt i följande dikt ur *73 dikter* där Carpelan med mycket enkla medel skapar en illusion av ett rum med perspektiv:

Längst borta
i korridoren
vid fönstret
med solljus
ett fotografi
av korridoren
med fotografiet
nästan i skugga,
dock fullt synligt.³⁹⁸

Dikten är minimalistisk och avskalad men arkitektoniskt anmärkningsvärt djup. Den bygger på ett centralperspektiv och på en liknande rumsillusion som man brukar förknippa med flamländsk 1600-talskonst. Författaren är "dold i bilden" och hans närvaro framgår framförallt genom rollen som illusionsskapare. Han ger läsanvisningar för en dikt som liksom en *trompe l'œil* ska "bedra ögat" och leda läsaren in i den korridor som representationsnivåerna i dikten åstadkommer. Det koncentrerade djupet i arkitekturen uppstår genom en hel räckta av rum som fokuseras fram och expanderar ur varandra. Dikten är en representation (som ett fotografi) av korridoren, i dikten finns ett fotografi av korridoren och man kan vidare förmoda att det i fotografiet ytterligare finns ett fotografi.

Det är skäl att granska förhållandet mellan rumsillusionen, läsaren och författaren en aning närmare eftersom det berättar någonting väsentligt om hur den rumsliga betoningen fungerar i Carpelans författarskap. Man brukar, som jag tidigare påpekat, ibland kritisera Carpelan för att han intar en alltför dold position i sin dikt. Som jag konstaterade i avhandlingens första del kommer detta sig till stor del av att han, liksom flera andra diktare under 1950-talet anammar en poetik där poeten med Eva Liljas uttryck är "dold i bilden". I ljuset av betoningen av rummet i Carpelans författarskap kan man tala om en poet som är "dold i rummet".

Via poeten som är dold i rumsillusionen avtecknar sig en osynlig agent, en aktör som *pekar ut* (det läsaren ska föreställa sig) och *pekar in* (för att invitera läsaren i det framställda rummet). Denna osynliga författarfunktion verkar som en s.k. repoussoirfigur inom bildkonsten:

Repoussoir, av fr "repousser", stöta tillbaka: en ofta anlitad metod att med hjälp av kraftigt betonade figurer eller föremål i en bilds förgrund stegra djupverkan. Syftet med dessa figurer kan också vara att skapa en "brygga" mellan åskådarens faktiska rum och bildens. Åskådaren dras in i bilden. En repoussoirfigur i stor skala kan t ex vända sig ut mot betraktaren med en vinkande gest. Staffagefigurer i landskapsmålningar kan fylla samma uppgift. [---] Realister, som velat utplåna gränsen mellan konst och liv, har ofta utnyttjat detta grepp. [---] Under barockens epok utnyttjades repoussoireffekten flitigt - inte minst i landskapsmåleriet där förgrunden ofta försågs med staffagefigurer som skulle leda in blicken i landskapsrummet.³⁹⁹

Repoussoirfiguren verkar vid gränsen mellan två världar: betraktarens värld och konstverkets värld. I Carpelans fall gäller det gränsen mellan texten och läsaren. Grunden i Carpelans topografiska diktkonst som vädjar till läsarens inlevelse- och fantasiförmåga finns av allt att döma i en medvetenhet om bildens och miljöframställningens potential. Topografien i ett verk kan rycka med läsaren och i det närmaste få läsaren att "försvinna" in i "en annan värld", en värld som är befriad från de naturlagar, bestämmelser och krav som styr i denna.

Av allt att döma är det utgående från medvetenheten om bildens och därav även topografins potential som Carpelan skapar djupillusioner, rumsliga effekter och överlag en litterär konst där läsaren inbjuds att stiga in i en värld och till att vara medskapare till denna poesins plats. I sina ekfraser och ikoniska projiceringar lånar Carpelan tekniker från måleriet, fotografiet och filmen. I sin pro gradu-avhandling konstaterar Kerstin Tuomolin att "det öppna rummet" är Carpelans "kungstanke".⁴⁰⁰ Tuomolin kopplar framförallt ihop öppenheten med Carpelans frekvent förekommande bilder av gränslöshet, oändlighet och rymd. Hon tar upp följande dikt ur *Gården* om en nyckelpigas flykt från fingertoppen upp mot sommarhimlen som ett exempel:

Där, vid cementväggens kant,
där, längs den svarta mjuka asfaltranden
i den blixtrande klara dagen
när doften av bränd film steg
lutade jag mig fram,
höll handen stilla:
en nyckelpiga undvek, kröp slutligen upp
som en glädjens förvirrande punkt,
svävande
mellan skugga och solljus.
Långsamt förde jag handen
som i dans,
och den nådde fingertoppen, stannade,
flög plötsligt,
och jag såg
som ett skimmer
rymdens höga
skönhet.⁴⁰¹

Vad dikten åskådliggör är en koncentration som drivs till sin (finger)spets och en plötslig expansion av ett helt universum. Rymdskapandet tar sig oräkneliga uttryck hos Carpelan, dels att flyga, att sväva, att lösgöra sig från markytan och dels i arkitektoniska motsvarigheter hos personer som öppnar dörrar, fönster och låter ljuset skina in och skapa rymd. Det är en dikt som har i ambition att öppna och rentav skapa en upplevelse av svindel. Klarheten kommer sig av både öppenheten och precisionen.

Vad dikten gör på ett retoriskt plan är att den bjuder in läsaren till en simultan inlevelse och upplevelse. Den osynliga repoussoirfiguren framträder genom diktens inledande ord "Där" som omedelbart lokaliserar skeendet genom att peka ut och peka in och börja styra läsarens uppmärksamhet. Den deiktiska markören "Där" fungerar som en typisk Carpelansk dörröppnare. Det är en minimal gest som lokaliserar ett skeende med exakthet och skapar en ingång eller öppning i verkets värld. Det är samtidigt en markör som uppmanar läsaren att börja föreställa sig och t.o.m. börja skapa en plats.

Ett tröstingivande rum?

Topografins funktioner i Carpelans författarskap och i litteraturen överlag aktualiserar mer fundamentala frågor: Påverkar framställningar av platser i litteratur, bildkonst, film och teater oss mer än vi egentligen är medvetna om? Finns det texter som mer än andra är riktade till läsarens inlevelseförmåga och som uppmanar läsaren att fantisera och bygga upp världar? Och bygger dessa topografiska framställningar, som Eleanor Winsor Leach och Ann Vasaly påpekar, på en retorik som inte bara försöker få läsaren att föreställa sig någonting utan även på försök att övertyga, väcka känslor och styra läsarens förhållningssätt till ett visst ämne?⁴⁰²

I ljuset av betoningen av rummet i Carpelans författarskap är svaret på alla tre frågor jakande. En plats i litteraturen förkroppsligar betoningar, nertoningar, värderingar och överlag ett särskilt sätt att se på saker och ting. Utan att försöka besvara frågorna grundligt är det som sker under läsakten i hög grad, och alldeles särskilt i Bo Carpelans fall bundet till det ikoniska och topografiska. Det topografiska är liksom i reseskildringar, sagor- och fantasylitteratur uppbyggt med sikte på läsarens inlevelseförmåga. Diktaren uppmanar sin läsare – ”den seende läsaren” – att föreställa sig saker. Om en inlevelsefull och sinnlig relation uppstår, om läsaren kan ”se” de rum som framställs sker en övergång från en verbal *framställning* till en mental *föreställning*. Formationen av rum är alltigenom ett osynligt skeende som sker i mötet mellan läsaren och en text. Det är som Anders Olsson påpekar att poesins plats är ”virtuell och uppstår i mötet med en läsare.”⁴⁰³

När Carpelan skriver om vikten av att läsa eller berättar om njutningsfyllda upplevelser av bibliotek och böcker tenderar han i regel att betona hur litteraturen får läsaren att ryckas med i fiktionen, att försvinna, att absorberas av det lästa in i annorlunda världar. En karaktäristisk beskrivning av en läsakt är följande utdrag ur *Urwind* där Carpelan låter sin huvudperson Daniel Urwind berätta hur det som barn var att besöka biblioteket. Kapitlet heter ”Biblioteket”, här ett utdrag:

Vi sänker rösten, vi går var och en i vår egen tystnad. Det magiska är helt naturligt, det strömmar ut ur böckerna, det doftar av fjärran länders djur och blommor, luktar av våta kläder, papper, skymning, näsor rinner, huvuden lutar sig in i sina egna förtrollade irrgångar, munnar stavar långsamt, fingrar följer främmande floder, jag är förlorad, uppfångad, trygg.⁴⁰⁴

Lite längre fram konstaterar Daniel Urwind:

Så mycken flit i fantasin, så många bilder som vandrat genom mig! Ibland ramlade de ut ur sina pärmar, där var landskap som glödde svagt, ord som tröttnat på ett liv i tystnad och nu ekade i mig, där var floden Mississippi och Saharas öken, där var fregatten Delaware och David Balfour, öde öar som jag genomströvade, hemlighetsfulla grottor som fångade mig, en värld lika ofrånkomlig som världen utanför de höga fönstren på biblioteket. Skulle någon upptäcka dem, för första gången se dem och leva dem, gripas av dem och med lyckliga ögon ligga i mörkret när söndagen gick in och med dem vandra tillbaka till en verklighet, mera handgriplig än de bleka dagarna i skolan, de ändlösa timmarna? Var jag framkallaren?⁴⁰⁵

Den avslutande frågan ”Var jag framkallaren?” ringar in läsaktens egenart. Läsaren framkallar världar, liksom en fotograf framkallar sina bilder i ett mörkrum eller en musiker framkallar musik ur ett partitur. Att läsa är att framkalla bilder. Att skriva är att framställa bilder. Här finns flera nyckelord som alla kretsar kring en och samma njutningsfulla upplevelse av vad som sker då man läser någonting som får en att

absorberas av det lästa. Daniel Urwind konstaterar att han är "förlorad, uppfångad, trygg" och att den värld som vecklar ut sig ur böckerna är en värld "lika ofrånkomlig" som världen utanför biblioteket, t.o.m. mer verklig och handgriplig än verkligheten i skolan.

Det finns i Carpelans diktning en implicit medvetenhet om nödvändigheten av dessa andra världar för att uthärda och klara livet. Litteraturen berikar vardagen. Att läsa är inte bara att få fantisera och njuta, det är kanske framförallt ett sätt att ta del av möjligheter, olika sätt att se på världen. När läsningen fungerar som bäst ska den med hjälp av topografin rycka med och förtrolla sin läsare i en i grunden emotionell upplevelse av njutning, spänning och trygghet – och kanske insikt. I en passage i *Benjamins bok* heter det: "En bra bok är audiovisuell. Och det är inte till skada, om den ger läsaren en lätt känsla av svindel."⁴⁰⁶

Carpelan bygger upp sina texter på ett sådant sätt att läsaren inte bara kan föreställa sig en bild, utan leva sig in i – och vara medskapare av en värld. Denna ambition ger upphov till bilder med perspektiv, djup och volym. Det här innebär att Carpelans diktning på denna punkt är besläktad med utpräglat rumsliga och scenografiska litteraturarter och konstformer som är beroende av miljöframställningar. Det är en skala som omfattar såväl måleri, fotografi, teater, film och inom litteraturen såväl fakta som fiktion, exempelvis sagan, äventyrs- och fantasylitteraturen och reseskildringen. I dessa topografiska litteraturarter tar författaren med sig sin läsare på ett slags upptäcktsresa i *terra incognita*, det sagolika, exotiska, förtrollade, annorlunda – men också till det bekanta. Litteraturhistoriskt sett framstår Carpelans upptäcktsresa dels som en romantisk upptäcktsresa in i det bekanta där diktaren med Shelleys ord "lyfter slöjan från världens dolda skönhet och låter välbekanta föremål framstå som om de inte vore välbekanta."⁴⁰⁷ Det handlar inte enbart om att lära sig se som det som aldrig setts utan även att lära sig skriva det som aldrig skrivits. Det är miraklet i det vardagliga tinget.

Jag vill kalla det litteraturideal som framgår ur Carpelans passager ovan *ett topografiskt ideal*. Det betyder att Anders Olssons begrepp "poesins plats" får en alldeles särskild betydelse hos en topografiskt och rumsligt lagd författare som Carpelan. Det är inte fel att hävda att Carpelan försöker försumliga litteraturen, att skapa rum och t.o.m. få litteraturen att framstå som en plats man kan besöka. Den försumligade litteraturen kan med ett uttryck av Carpelan själv kallas "poetisk geografi".⁴⁰⁸ Ambitionen att göra poesin till en plats och skapa en poetisk geografi framgår inte minst i del 3 av min avhandling där jag beskriver det arkitektoniska mönstret i *Urwind*.

*

Jag vill avsluta detta kapitel med att lyfta fram festtalet "I poesins rum" (1991) där Carpelan själv – med hjälp av tankeredskapet "rum" – betonar diktens rumslighet och dess förmåga att fungera som en plats. Med anledning av att ha tilldelats Svenska Kulturfondens kulturpris höll Carpelan festtalet i Vasa, den 24 april 1991. Talet publicerades dagen därpå i en förkortad version i *Hufvudstadsbladet*. Detta tal med titeln "I poesins rum" är ett starkt indicium på att Carpelan höll på med ett arkitektoniskt projekt i början av 1990-talet. Det projektet heter *Urwind*.

Festtalet ger upphov till en rad frågor om förhållandet mellan dikt och rum och överlag förhållandet mellan människan och hennes fysiska omgivning. Beträffande förhållandet dikt-arkitektur kan man ställa sig frågor som: Eftersträvar Carpelan några särskilda effekter med sina inviter in i poesins rum? Vill han underhålla, förtrolla, ge njutning, inge trygghet, tröst, skrämma, kritisera, rubba eller meddela någonting? Genom frågorna

friläggs ett samband mellan moral och praktik. Vill Carpelan någonting särskilt genom att bjuda in sin läsare i "poesins rum"?

I essän "I poesins rum" konstaterar Carpelan att poesin "skapar åt oss rum att leva i." Han frågar:

Vad är det som gör djupa fönsternischer tilltalande: ger de tillräckligt rum för någon att sitta och begrunda ljuset och landskapet utanför? Vad gör väldiga panoramafönster för att förstärka känslan av skyddslöshet? Påminner inte de korta japanska dikterna om fönster från vilka jag ständigt ser landskapets alla skiftningar, men också skiftningarna i människonaturen?⁴⁰⁹

Carpelan fortsätter:

Där funktionskraven balanseras mot andra, mera djupliggande behov av sinnestillvändhet, harmoni, sensualism och lekfullhet kan ett levande rum skapas, både för poesin och för den som läser och lyssnar. I det rummet kan vi röra oss, gå in i öppenheten och gå ut igen, utan att rummet, huset, arkitekturen, löser upp sig. I drömmen är tiden upphävd och vi står i rummet – barndomens rum, eller himlarummet, i stadens labyrint eller i det vida landskapet, och lever i ett hejdat ögonblick. Vi behöver inte fördriva tiden, eftersom vi har ett oändligt rum att röra oss i. Det inkrökta kan här rätas ut, det låsta jaget blir många jag.

I Carpelans värld är det inte fel att absorberas och försvinna in i diktens universum, tvärtom. Läsandet lär en att handskas med livet. En bit längre fram lyfter Carpelan fram följande dikt ur *Gården*. Diktens avslutande formulering använder han sig även av i *Urwind*:

Det var just ingen som läste. Mor läste.
Och jag följde, försvann från världen därute.

Långt från att inte kunna skilja på dröm och sett
lär man sig se.

Man lär sig också att vara förberedd på katastrofer,
det känns som ett illamående.

Vad folk tar som flykt är kanske beredskap.⁴¹⁰

Carpelans kommentar:

Vad jag vill säga med de raderna är att poesins rum, eller rättare sagt diktens rum, inte bara är ett skyddsrum utan också ett tröstens och insiktens rum, och rustar oss för att bättre kunna klara det svåra och mångfasetterade livet. Där dikten bereds rum, finns också rum för ljus, för ett hopp-trots-allt.⁴¹¹

I samband med "I poesins rum" i *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991 ingår en intervju. Även i den betonar Carpelan diktens och konstens funktion att göra livet uthärdligt och t.o.m. skänka befrielse och tröst. Han konstaterar att medan "reportagen om krig och vanmakt" stannar som "klumpar i magen, är litteratur och konst befrielse och tröst" och fortsätter:

Det visar inte minst boklånekurvan som under hårda tider alltid pekar uppåt. Konstens kraft kan bära genom historiens mörker:

- I de värsta utrotningslägren orkade offren samla sig till orkestrar, memorera lyrik.⁴¹²

Den poetik Carpelan lägger fram i dessa synpunkter år 1991 avviker rätt långt från hans 1950-talpoetik. Här kommer det engagemang fram som Carpelan börjar formulera efter 1960-talets politiska konfrontationer. Vad som samtidigt utmärker Carpelans engagemang är att han inte uppmanar till politisk handling utan förespråkar en annan väg. Han vill bygga upp och erbjuda sin läsare en fristad, ett andrum, ett "skyddsrum", ett tröstens och insiktens rum. I ljuset av denna poetik framstår hans dikt som en tillflyktsort. Men denna tillflyktsort - annorlunda plats - meddelar samtidigt i.o.m. sin genomskinlighet och klarhet mellan ord och ting alltid att det egentligen bara finns en plats, den värld vi alla lever i.

Det finns en särskild aspekt hos denna rumsliga poetik som framträder då den ställs i förhållande till modernismdebatten och de anklagelser Carpelan utsattes för under 1960-talet. Carpelan anklagades för eskapism, verklighetsflykt och världsfrånvändhet. I princip anklagades han uttryckligen för att skriva en dikt som lockar läsaren till ett andrum, en tillflyktsort utanför samhällets övriga realiteter. Festtalet "I poesins rum" åskådliggör att Carpelan fortsättningsvis är inne på samma grundläggande linje. Men nu finns det ett engagemang i tillflykten: I en hektisk tillvaro där tillvaron mäts upp i tid och där även det sociala livet är betungande behöver människan ett rum, ensamhet och stillhet. Hon behöver koncentration - "en kabyss bakom köket", "en vy mot bakgården" eller en vistelse i "poesins rum".

*

Jag har i detta kapitel betonat att förhållandet mellan framställning och föreställning är en social handling där författaren indirekt via sin text uppmanar läsaren att ta del i ett skende. Festtalet "I poesins rum" bör givetvis ses i kontext, som en hyllning till dikten överlag framförd under en prisutdelning, men det aktualiserar samtidigt frågan om förhållandet mellan tröst och dikt. Det går utanför ämnet för min avhandling att gå grundligt in på frågan om Carpelan verkligen har en ambition att skapa tröst och ljus i mörkret för människor som är i nöd. Det är därutöver i högsta grad spekulativt att ställa frågan om hans dikt möjligtvis har den önskade effekten. Jag vill ändå avsluta detta kapitel med några synpunkter på denna problematik eftersom den ofrånkomligen också är en del av den rumsliga betoningen, inte minst för att en dikt som är som ett rum med öppen dörr är en invit. Alla läsare är olika, medan en kan finna ljus och tröst i Carpelans dikt är en annan t.o.m. skeptisk till hela författarskapet.

Frågan om denna poesins plats på något sätt är upplyftande och tröstingivande kan bara få sitt svar om man går in i sig själv och känner efter: Hur känns det att läsa Carpelan? Det finns tecken på att Carpelans diktning kan ha en upplyftande effekt. En recensent konstaterar: "Carpelans melankoli har dock sin friska underström, den källa han vandrar mot kan åtminstone för andra bli en hälsobrunn."⁴¹³ I en essä om Carpelans författarskap gör Horace Engdahl ett likartat konstaterande:

Förgängelsekänslan, som är grundstämningen i det mesta han skrivit, förklarar inte riktigt den munterhet läsningen av hans böcker efterlämnar. Det är i varje fall tydligt att han inte som Pascal eller Kierkegaard är ute efter att framkalla förtvivlan hos läsaren. När en dikt av Carpelan ger sken av att undervisa om livets korthet, har den i verkligheten gjort oss vakna för den levande timmens friskhet: "dagen som går underbar för att den aldrig återvänder" (*Den svala dagen*)⁴¹⁴

Sammanflätat med ett djupt mörker och en genomgripande dödsmedvetenhet finns det en vindlik lätthet, ett mildt och barmhärtigt ljus och en gränslös öppenhet i Carpelans

diktning. Livet är kort och noga uppmätt, men det är samtidigt gränslöst och öppet. Klarheten är samtidigt djup och dunkel som en bottenlös källa och ljus och oändlig som ett himlavalv. Inom livets ramar är det mesta möjligt och faktiskt oupptäckt. Vid sidan av det otrygga, rädsorna och t.o.m. skräcken finns det alltid skrymslen av stillhet, svalka, intimitet och trygghet. Denna "poesins plats" är en klar, ren och tidlös – i sin enkelhet utopisk – värld där kontrasterande element balanserats och där en lugn röst, den lugna, trygga "radiorösten" Carpelan lågmält tar sin läsare i handen.⁴¹⁵ Carpelans syntessökande både-och-tänkande är ett sökande efter harmoni.

Det är en poesins plats som inte bortser från realiteten död, men som ändå visar att det finns ett ljus. Det är en plats som ständigt konstitueras genom att dess skapare försökt se det fantastiska och värdefulla i de minsta till synes värdelösa detaljerna. Förmodligen är det som kontrast till livet utanför dikten som den Carpelanska dikten utövar sin lockelse. Det vill säga: Att fungera som ett rum i rummet och liksom en flamländsk interiörillusion där de minsta detaljerna ägnats extrem precision och där de dessutom antyder ett större skeende. När betraktaren vänder blicken utanför detta rum så har kanske också verkligheten präglats av verklighetsuppfattningen i tavlan. Då Carpelans stillsamma och andaktsfulla rum läses mot bakgrund av antagandet om att moderniteten är stökig och ytlig framstår hans topografiska universum närmast som en helig plats, en *hieros khôras* där allting är värdefullt.⁴¹⁶ Att även katedralen är en av de centrala byggnadstyperna i författarskapet låter sig läsas i förhållande till modernitetskritiken.⁴¹⁷ Tidlösheten, stillsamheten, tystnaden kan ge själva läsaktens av Carpelans dikt en meditativ ro.

I *The Homeless Mind* (1974) karaktäriserar Peter Berger den moderna identiteten som "det hemlösa medvetandet". Berger använder sig av metaforen hemlös bl.a. för att beteckna den moderna människan som i och med sekulariseringen och framväxten av en icke-andlig och kommersialiserad modernitet inte kan känna sig andligt hemma i världen. Peter Bergers "hemlösa medvetande" syftar på ett medvetande som söker någonting att tro på i en icke-andlig värld. Den hemlöse känner vantrivsel i moderniteten, saknar gemenskap, tro, tillhörighet, förankring, grund, rötter. Ställer man Peter Bergers föreställning om "det hemlösa medvetandet" i förhållande till spänningsförhållandet mellan modernitet och tidlöshet i Carpelans rum förefaller det klart att hans rum kan fungera som hem för hemlösa. Det är just vad Peter Berger ser som det moderna "hemlösa medvetandets" dilemma: avsaknaden av en andlig dimension har skapat en upplevelse av en, inte bara världslig, utan kosmisk hemlöshet.⁴¹⁸

Men vilka är de verkliga hemlösa i Carpelans författarskap? Det är barnen, det är de annorlunda, de missförstådda, de utanförstående. Det är Axel Carpelan, det är Daniel Urwind, det är Julius Blom, det är pojken med vattenhuvud, det är Benjamin, Marvin, Olli o.s.v. Om man kan säga att den poesins plats Carpelan upprättar med sin dikt fungerar som ett hem för hemlösa så är det ett hem för dessa annorlunda, missförstådda och utanförstående. De har samtidigt två av de grundläggande förmågorna som Carpelans skapande bygger på: De kan fantisera och de kan se. Det de saknar är förmågan att skriva och skapa konst. Begreppet "heterotop", d.v.s. en annorlunda plats framstår som särskilt träffande om man ser den poesins plats Carpelan upprättar som en plats för dessa "annorlunda". Som jag konstaterat i kapitel 3 i avhandlingens första del gäller det engagemang Carpelan utvecklar fr.o.m. 1960-talet framförallt dessa.

Illusionisten Carpelan bygger upp dikten som ett rum där dörren står öppen, det finns ingen dörr eller vägg mellan motivet och läsaren. Tillvaron görs hanterlig, åskådlig då den koncentreras i en arkitektoniskt strukturerad bild, då den projiceras och organiseras på det vita pappret. Förhållandena mellan ljus och mörker, tyngd och tyngdlöshet, sorg och glädje balanseras i förhållande till varandra. Kaos formar sig till ordning, det diffusa och svårhanterliga klarnar. Klarheten, ordningen och den långsamma rytmen skänker ro. Det gåtfulla förtrollar vardagen. Den goda dagdrömmen är kanske sann. När sinnena

skärps genom detaljer och konturer, skärps språket och tanken. Det klart sedda möjliggör insikt. Ordet är förankrat i ett större, oförklarligt men ändå djupt betydelsebärande sammanhang.

Men vems plats, vems bilder, vems minnen och vems fantasier är det egentligen som Carpelan framkallar genom denna poesins plats? Den föreställda världen präglas faktiskt i hög grad av läsarens föreställningar, mentala bilder, minnen och drömmar som dyker upp under läsningen. Det här innebär i slutändan att läsningen blir en upptäcktsfärd in i en själv, in i de djupa skikt av jaget där saker man inte minns att man varit med om börjar visa sig. När läsningen träffar dessa skikt där bortglömda minnen plötsligt kan dyka upp visar det sig att det i sista hand är läsarens egna bilder, minnen, drömmar och fantasier som manas fram av den klara och avskalade, öppna diktens impulser.

Det förtrollade rummet

Hos Carpelan finns det en grundläggande avoghet mot det entydiga och uttömmande. Han lockas ständigt av det öppna, det mångtydiga och oförklarliga. Denna betoning av det mångbottnade och ogripbara kommer sig delvis av att hans poetik formas under en tid, 1950-talet, då det mångtydiga – William Empsons begrepp *ambiguity* – står högt i kurs.⁴¹⁹ I sin essä "Mikä uudessa lyriikassamme on uutta?" från 1958 kallar Kai Laitinen det mångtydiga, tvetydiga "den moderna litteraturvetenskapens älsklingsbarn" och lokaliserar mångtydigheten just till William Empson.⁴²⁰ Laitinen konstaterar att Empsons stora fynd är insikten om att en bild eller formulering i en dikt samtidigt kan betyda två eller flera saker, tillhöra flera sammanhang och sammankoppla betydelser och hänvisa till flera instanser. Exempel på mångtydighet finns i diktning från alla tider, men hos oss, konstaterar Laitinen har den moderna lyriken utnyttjat den mest medvetet.⁴²¹

I *Topographies* konstaterar J. Hillis Miller att han gång på gång i sina topografiska analyser stött på det som inte går att kartlägga.⁴²² Det okartläggbara framstår enligt Millers formulering som en plats som som finns överallt och ingenstans, en plats som man inte kan besöka.⁴²³ Millers allomfattande lokalisering ger vid handen att det okartläggbara, snarare än enbart en topografisk aspekt, är en oåtkomlig egenskap eller dimension hos ett verk överlag. Min uppfattning är att Carpelans författarskap inbegriper en omfattande zon som inte låter sig kartläggas. Mot bakgrund av Millers föreställning om det okartläggbara framstår de enkla och gåtfulla platsframställningarna i Carpelans författarskap som en paradox. Dörren står samtidigt på vid gavel och bara på glänt.

I det föregående kapitlet låg fokus vid den implicita inviten in i en poesins plats med särskilda egenskaper och vid det heterotopiska förhållandet mellan tidlöshet och samtid och betoningen på klarhet, enkelhet och harmoni. I detta kapitel är fokus lagt på den betoning av det mångtydiga och oförklarliga som är en del av den rumsliga idiolekten. Man kan hävda att konst och dikt – och särskilt modern konst och dikt – per definition är oförklarlig. Hur man än närmar sig ett verk låter det sig inte förklaras. Den poesins plats Carpelan upprättar är mångbottnad i denna generella bemärkelse, men det finns en särskild betoning på det oförklarliga, irrationella, fantasifulla, drömartade och sinnliga i som bildar en svårkartläggbar zon i Carpelans författarskap. Läsaren ställs inför en topografi som påminner om gåtans sätt att samtidigt meddela och hemlighålla och som gång på gång meddelar att tillvaron är oförklarlig. Det oförklarliga förkroppsligas framförallt i det gåtfulla och sinnliga förhållandet mellan människan och hennes omvärld.

Där analogierna uppstår

Att det råder ett intimt förbund mellan människan och hennes omvärld i Carpelans författarskap har recensenter och kommentatorer genomgående lagt märke till.⁴²⁴ Ett utmärkande drag i dessa kommentarer är att förhållandet mellan människan och hennes omvärld är svårt att få grepp om. Då Viveka Heyman anmäler *Landskapets förvandlingar* i *Arbetaren* den 11.12.1957 inleder hon sin recension med följande utförligare reflektion:

Det var en gång en professor i filosofi, som brukade förbrylla sina tentander genom att fråga dem: 'Är kakelugnen därborta inom eller utom mig?' Det rätta svaret ansåg professorn, var att kakelugnen var inuti honom, för om det verkligen fanns någon kakelugn kunde man inte veta; det enda man verkligen visste var att professorn hade en föreställning om kakelugnen. / Senare tiders professorer i filosofi anser det där är fel och frågar numera inte studenterna så. Men man får ofrivilligt den berömda kakelugnen i tankarna när man läser en diktsamling som *Landskapets förvandlingar* av Bo Carpelan [...]. / Är de landskap som Carpelan diktar över inom eller utom honom? / Man kan naturligtvis svara en gång för alla att de är inom honom, liksom de är hos alla skalder; ty deras dikter handlar ju alltid om vad de känner inför ett träd, ett hav, en mänskensnatt, inte om trädet eller havet själva. Men när det gäller andra skalder kan man ha en tydlig förnimmelse att de återger ett landskap som de har sett där och där med sina lekamliga ögon; eller man kan lika tydligt känna att de rör sig i ett landskap, som de helt har diktat upp. Carpelan glider mellan dessa två [...].⁴²⁵

Det är lätt att förhålla sig kritiskt till Heymans formuleringar – t.ex. hennes övertygelse om vad dikter "ju alltid handlar om" – men det faktum att hon för detta resonemang kring topografins natur visar tydligt att Carpelans sätt att framställa verklighet väcker huvudbry. Utgående från Heymans reflektion framstår Carpelans landskap som en fråga om mimesis: Hur förhåller sig Carpelans diktkonst egentligen till en förmodad sinnevärld?

Viveka Heymans resonemang är träffande av tre anledningar. För det första för att hon överhuvudtaget identifierar en problematik som berör förhållandet mellan det yttre och det inre i Carpelans diktning. För det andra för att hennes osäkerhet visar att förhållandet är ogripbart och närmast omöjligt att fastställa på en diktomisk skala mellan inre-yttre och sett-diktat. För det tredje ger Heymans slutsats om att Carpelan glider mellan dessa en påminnelse till den läsare som försöker nagla fast topografien om att den är dynamisk. En diktare har ingen skyldighet att vara konsekvent.

Att Carpelan försöker skapa transparens mellan ordet och tinget och flätar samman jag/subjekt och landskap/objekt i sitt författarskap är på inget sätt unikt. Sammanflätningar och upplösningar av diktomier som inre/yttre, ande/materia, subjekt/objekt hör till lyriskt allmångods fr.o.m. romantiken. I inledningen till *Poets of Reality* konstaterar J. Hillis Miller att den typiska romantiska bilden hos t.ex. Wordsworth, Keats och Coleridge innebär olika slags försök att förena jag/subjekt och ting/objekt.⁴²⁶ Också Kjell Espmark förankrar i *Själen i bild* förbundet mellan själ och landskap i romantiken.⁴²⁷ Han konstaterar att sammanflätningen även finns hos Dante och Shakespeare och framförallt Baudelaire, men påpekar ändå att romantiken är den främsta källan för senare sammanflätningar av själ och landskap.⁴²⁸

Trots att Carpelan i slutet av 1960-talet införlivar stadens arkitektur i sin diktkonst förblir topografins grundläggande ontologi naturbunden. Det är ur naturen, ur dess element och skiftningar, ur dagens och årstidernas förlopp Carpelan formulerar den grundläggande ontologin i sin diktning. I en passage i *Urwind* heter det: "Naturen, det största av rum, leder oss till friheten. Genesis, skapelsen, ursprunget finns där."⁴²⁹

Konstaterandet bär på en allmängiltighet i författarskapet. Det som händer då Carpelans topografi blir mer arkitektonisk fr.o.m. slutet av 1960-talet är att den naturbundna ontologin färgar av sig på hans framställningar av staden och dess arkitektur.

Sammanmältningen av en poetik och ett arkitektoniskt landskap (bakgårdsmiljön) som går att skönja i *73 dikter* och *Gården* resulterar i en sammansmältning mellan arkitektur-människa. I Carpelans förtätade värld kan det ibland vara mycket svårt att skilja människan från arkitekturen och närmast omöjligt att sätta fingret på var den ena slutar och den andra tar vid. Människan och arkitekturen har ofta ombytta karaktärsdrag: Husen kan vara besjälade och levande organismer och människorna ibland lika stumma och stela som hus. När människan tiger, tiger också tingen och hela hennes omgivning: "Också huset teg, dörrarna teg, den tid då folk talade med varandra var för länge sedan förbi."⁴³⁰

Trots att Carpelans diktkonst på flera punkter kan kännetecknas som modernistisk gör han i.o.m. analogin människa-arkitektur bruk av en analogi med gamla anor. För att lyfta fram ett exempel som åskådliggör analogins långa anor har jag valt ett avsnitt ur Georg Stiernhielms *Herkules* (1658). I avsnittet kan man finna följande pärlband av liknelser där det arkitektoniska fogar sig till en uppsättning andra materiella jämförelser:

Ålderen har sin vank. När stöd och stolparna bugna,
gavlarna luta framut och väggarna slå sig i rämnor,
takets gristnar i dropp och huset begynner att braka,
kvarnen har ingen gång eller gny och fänsterne mörkja.
Malört utur var knut, döve nässlor i springorna växa,
hanan å gyllande brand springer inte mer om, lokar halsen,
lyder allsingen vind men hänger och hotar att falla,
harpan hon är förstämd, lyder inte, strängarna snarra.
Då är i samma palats slätt lust mer, fröjden är ute,
gästabud, harpor och dans hörer opp, både tjänsthjon och husbondn
tänka sig om, huru de må huset och härbärke rymma.
Sådan är människjo kropp: [...] ⁴³¹

Människokroppens levnadslöpp jämförs med byggnadens levnadslöpp. I inledningen till min avhandling presenterade jag *Literary Architecture* där Ellen Eve Frank skiljer åt fyra analogiska traditioner där arkitekturen medverkat genom tiderna.⁴³² De är: 1) arkitektur-kropp, 2) arkitektur-psyke, 3) arkitektur-minne, 4) arkitektur-litteratur.⁴³³ Ända fram till romantiken är dessa relativt lätta att hålla i sär. De fungerar ofta lika entydigt som i dikten ovan där det är uppenbart att arkitekturen används för att beskriva människan, och inte tvärtom. Följande exempel ur *Urwind* visar att man kan finna alla fyra analogier i Carpelans författarskap:

Arkitektur-kropp:

Han ser hur bakgården välver sig som en sköld mellan husmurarna, hur detta djur av sten sträcker sina flygelben i alla riktningar, hur korridorer, trappuppgångar och rum smälter samman till en enda tung kropp som bara väntar på den höstliga kylan, på flera hårda vindar.⁴³⁴

Arkitektur-psyke:

Jag försöker sammanfatta: jag har gett dig vad jag kunnat, inte mycket, några drömmar bara, lite byggnadsställningar kring ett inre bygge, rädsla och lycka i sammanblandning.⁴³⁵

Arkitektur-minne:

De döda rör sig i minnets rum som vore de levande, mera levande än de skuggor som hastar fram över gården, som försvinner längs gatorna.⁴³⁶

Arkitektur-litteratur:

Jag krymper, stol och bord blir outhärdligt små, orden blir klossar, bokstavsklossar att bygga torn med och åter rasera.⁴³⁷

Att Ellen Eve Franks alla fyra analogier samt en rad variationer av dem går att finna i Carpelans författarskap vittnar om att fokus är lagt på sammanflätningen snarare än på en eller en annan separat sfär. Det finns en stor vision hos Carpelan. Carpelan vill övertyga oss om att denna sammanblandning är själva verkligheten.⁴³⁸ I en dikt i *Landskapets förvandlingar* heter det: "Världen är inom oss i en akt av kärlek."⁴³⁹ I mer arkitektoniska ordalag år 1981 lyder det: "Präglar människan rummet så måste också rummet präglade människans liv."⁴⁴⁰ Frågan är om verkligheten verkligen har denna sammanflätade och t.o.m. ömsinta karaktär eller om formuleringarna framförallt uttrycker en önskan.

*

För att lyfta fram Carpelans egen beskrivning av "den stora visionen" vill jag i det följande framhäva essän "Novembercredo. Tankar inför ett landskap" från år 1981. Essän är en konsekvent vidareutveckling av den öppenhetens poetik som jag ringat in i avhandlingens första del.

"Novembercredo. Tankar inför ett landskap" är ett försök att gestalta en mycket svårfångad upplevelse av hur människan, språket och landskapet i grunden är sammanflätade. I essäns inledande och avslutande rad är månaden personifierad: "November släcker sina färger och står ensam under en revad himmel."⁴⁴¹ November är stämning, blickpunkt, kronotop, och vad jag skulle kalla personifikationen av ett diktartertemperament. Det är samtidigt ett tillstånd som Carpelan sammanknyter med Navajoinianernas uttryck "att stå i världens centrum" som han i essän överför på sitt eget själslandskap: "Stå i ett ensamt landskap, ett rum, på ett berg med en utsikt över en del av livet: var jag är lär mig något av vad jag är."⁴⁴² November är också den månad då naturen visar sig som mest avskalad och elementär. Utan dekorationer och ornament, avskalad, klar och konkret korresponderar kronotopen november (tid) + landskapet (rum) alltså även med Carpelans diktestetik.

Man kan läsa in tre olika typer av avstånd i essän. För det första talar Carpelan från livets novemberperspektiv om avståndet till barndomens sommar, för det andra talar han om den civiliserade människans främlingskap inför det naturliga landskapet och för det tredje om konstnärens nödvändiga avstånd till sitt objekt. Frågan är den samma som jag redogjort för och även kritiserat i avhandlingens första del: Kan diktaren/människan uppnå, fånga och dessutom framställa och formge en dikt av ett totalt och omedelbart vara i världen? Är den inte nödvändigt präglad av konstens konventioner, t.ex. ett specifikt skönhetsideal?

Carpelan berättar i inledningen till essän hur en upplevelse av att landskapet med tiden börjat uttrycka sig i honom tagit form. Efter barndomens magiska och animistiska landskapsupplevelse med alla dess enskildheter blev "[l]andskapet [...] småningom en

helhet – upplevelsemässigt, språkligt. Årstiderna krävde allt klarare uttryck. Landskapet började uttrycka sig i mig.”⁴⁴³ Carpelan kallar inledningsvis miljön för ett landskap, men redan i essäns andra avsnitt inleds betoningen på att landskapet är ett rum. Därefter ligger den återkommande betoningen på ordet ”rum” – ”Landskapet: ett stort rum.”⁴⁴⁴ Vad Carpelan uttrycker är en föreställning om att platsen tränger in i människan, präglar henne och talar genom henne. Människan-diktaren är i princip bara en förmedlare. Bilden av världen som ett stort rum innefattar en betoning på världens volym och oändlighet, implicit även en betoning på frihet och möjligheter.

Användningen av den dynamiska och samtidigt konkreta och abstrakta tankefiguren rum möjliggör för Carpelan att å ena sidan peka på alltings rumslighet och å andra sidan att visa på gränser, upplösa gränser och att söka ett centrum där allting är oändligt och ett. I resonerande och sökande rörelser arbetar han sig fram mot en bild som han i enlighet med tron på det konkreta och allomfattande kallar ”en centralort i det yttre och det inre”. Han skriver:

Vad jag söker är en kärnupplevelse i rummet ur vilken den dikt som är oundviklig sång och vardaglig besvärjelse kan uppstå, som ett träd, i två riktningar: kronan mot ljuset, rymden, rötterna mot mörkret, jorden. En junikänsla i november, en känsla av november i juni. En sång som är ett rum, ett landskap.⁴⁴⁵

Stycket är essäns konklusion. Här binder Carpelan samman de enskilda exemplen och det genomsyrande resonemanget i en bild av en idealdikt som innebär en upplösning av motsättningar så att de framstår som nödvändiga delar av samma totala naturförankrade upplevelse. Upplevelsen åskådliggör Carpelans både-och-tänkande.⁴⁴⁶ Denna upplevelse av total samhörighet med naturen förekommer i talrika varianter i Carpelans diktning. Möjligtvis är det ändå Paul Klees bild av trädet, med rötterna som tränger ner i jordens mörker och kronan utsträckt mot ljuset som förkroppsligar denna upplevelse mer än någon annan. Vägen till det allmängiltiga och objektiva går via platsen. Platsens språk är allas språk. När jag och ord bildar enhet med platsen och platsen talar renas, uppfriskas språket från vardagens rutinartade formuleringar. När språket vaknar klarnar tanken.

Carpelans strävan efter en allomfattande ”centralort” bottnar i föreställningen av ett problem. Problemet ligger i att den moderna människan förlorat detta omedelbara – med Carpelans ordval ”öppna” – förhållande till sin omvärld. Det finns en klyfta mellan ord och ting. Det alienerade ordet som i princip står för den alienerade människan saknar ett sammanhang. Världen, särskilt naturen och dess årliga kretslopp och enskilda detaljer är inte längre lika betydelsebärande som tidigare. Naturen har upphört att vara ett språk som människan kan förstå. Människan har blivit analfabet. Räddningen finns i poesin. I ”Novembercredo. Tankar inför ett landskap” heter det:

Poesins innersta magiska, besvärjande karaktär är ett tecken på sambandet med rummet, landskapet, med en centralort i det yttre och det inre. Hos den civiliserade människan är detta samband ofta brutet. Han upplever ett djupt främlingskap inför naturen, tystnaden och ensamheten. Han gör det också inför det märkliga i det vardagliga. Vi hör inte det självklaras språk eftersom det är dolt under vanans eller rädsans lager och inte kan läsas enbart med intellektet.⁴⁴⁷

Varför anser Carpelan att diktaren måste fånga upp landskapets elementära och självklara språk? Hans svar är en manifestation av den anti-intellektualistiska ådran i författarskapet:

Vad vi kallar "primitiva" kulturer lyssnade till dessa rum där tingen var levande och i samklang med mottagaren och hans språk. Språket var konkret, praktiskt, rituellt. Där vi symboliserar såg eskimå eller indian ett naturligt samband mellan allt som jorden gav och var fylld av: människor och örter, djur och berg, vatten och moln. Vi kallar deras universum magiskt. Beträktaren och landskapet bildar en enhet.⁴⁴⁸

Idealet är "en levande naturdikt" för "I den levande naturdikten är landskapet samtidigt ett människolandskap, ett ansikte."⁴⁴⁹ Resonemanget följer öppenhetens poetik enligt vilken dikten ska växa spontant ur världen och det är den oförklarliga "verkligheten" och inget anammat, abstrakt, entydigt från världen distanserat och konstlat system som ska tala genom dikten. Med J. Hillis Millers formulering måste diktaren bli från från sin tendens att regera över tingen och "stiga barfotad in i verkligheten".⁴⁵⁰ Lyckas diktaren med denna förankring upphävs dikotomin mellan både jag och ting och konst och liv. Beträktaren, landskapet och språket bildar en enhet som på ett fundamentalt plan uttrycker en paradox mellan det lågmälda och det ytterst ambitiösa. Det här är dikt som vill vara som världen.

Carpelan använder sig av begreppet landskap i essän. I *Ljuset* av Tim Cresswells påpekande om att vi inte lever i landskap – vi betraktar dem – framstår förhållningssättet till världen i essän som ett problem.⁴⁵¹ Detta utanförskap – bildkonstnärens, turistens och kamerans distans till det sedda utgör ett hinder. Så länge författaren liksom bildkonstnären betraktar världen som ett landskap befinner han sig på distans från världen. Jag har berört problematiken redan tidigare: befinner man sig mitt i världen är det svårt att göra konst av den, befinner man sig utanför är det svårt att leva i den. Om man vill ingå i ett djupt betydelsebärande, sinnligt och totalt förhållande till sin omgivning kan omgivningen inte vara framställd primärt för synsinnet som ett landskap. Men landskapet utgör definitivt inte enbart ett hinder. Det fungerar samtidigt som ett redskap som kan hjälpa en att överhuvudtaget få syn på den omgivande världen.

Den oåtkomliga sinnligheten

Som jag visat i kapitel 3 i avhandlingens första del innehåller *Gården* en rad uppenbara försök av Carpelan att framställa rumsupplevelser. Det resulterar inte minst i återkommande framställningar av "rummet bakom köket" och "rummet vid bakgårdsfönstret". I dessa rumsupplevelser finns det en fenomenologisk dimension som är svår att komma åt med ett tänkande som tenderar att spjälka upp världen i rationella dikotomier. Om ordets distans till tinget är ett problem i Carpelans poetik så visar den sig tvärtom vara en nödvändighet i framställningen och formgivning av rumsliga upplevelser. I "Novembercredo" heter det: "Avståndet till landskapet tar jag mot som en gåva."⁴⁵² Avståndet ger klarsyn och saklighet. Men avståndet får även rymden mellan jaget och väggen att framhävas – i upplevelsens namn expanderar världen. Det sker liksom i följande framställning av en rumsupplevelse ur *Gården*:

Att vara sjuk var att känna sig trygg och ensam.
Allt ljus från fönstret stod då alldeles stilla.
Febern tecknade mönster på den grå tapeten.

Ljud var goda och smalt så mjukt mot den torra huden.
De kom långt från köket och dröjde på avstånd.
Rummet blev stort som en främmande värld.

Att vara sjuk var att tyst stänga dörren till livet.
Där fick det stå och skräna, utanför,
som en drucken granne man kan ignorera.⁴⁵³

I den formmässigt symmetriska dikten med tre gånger tre rader och ett nästan lika stort stavelseantal i varje rad framställer Carpelan en avskärmad solitär rumsupplevelse. Analyserar man dikten arkitektoniskt visar sig en *ut architectura poesis*-korrespondens mellan diktens närmast geometriska form och det framställda rummets geometri. Representationen av tinget (dikten av ett rum) bär en figurativ likhet med tinget (ett rum). Det föreställda rummets rymdillusion uppstår genom sinnliga observationer och konstateranden. Den synestetiska upplevelsen byggs upp sinnligt, genom distansangivelser och observationer av ljus, ljud och känsla. Genom att markera en rad rumskoordinater förblir tablån inte tvådimensionell som en bild utan sträcker ut sig i tre dimensioner. Geometrin genomgår en koncentration och expansion: I och med den behagliga rumsupplevelsen – diktjaget är uppymt – expanderar rummet. Expansionen korresponderar med rumsfenomenologen Gaston Bachelards kärnfulla konstaterande: "Det bebodda rummet övertrumfar det geometriska rummet."⁴⁵⁴ Enligt den distinktion mellan rum och plats som geografin gör uttrycker övertrumfningen en övergång från rum till plats. Rummet är en särskild plats. I rumsupplevelse övertrumfas gränsen mellan jag/subjekt och ting/objekt. Idealet är: att befinna sig i diktens rum är att befinna sig mitt i världen, inne i en dikt som är ett rum som är en särskild plats i världen.

I övertrumfningen av det geometriska sker även en materiell justering. Själens materialiseras samtidigt som arkitekturen immaterialiseras. Ellen Eve Frank lyfter uttryckligen fram denna materiella transformation som ett slags kärna i Gerald Manley Hopkins, Henry James, Walter Horatio Paters och Marcel Prousts författarskap.⁴⁵⁵ Vad dessa författare ständigt gör är att de konkretiserar, förkroppsligar och materialiserar sådant som vi tenderar att betrakta som immateriellt. Det är t.ex. känslor, medvetande, tankar, drömmar och tid. I den sammanflätning som äger rum mellan jag och ting är denna materiella justering fundamental. I ett febrigt men lyckligt tillstånd tecknas mönster på tapeten.

I *The Sense of an Interior* som handlar om Emily Dickinsons, Sigmund Freuds, Helen Kellers och Marcel Prousts författarskap lästa mot bakgrund av författarnas livsmiljöer konstaterar Diana Fuss att den avgörande bron mellan det yttre och det inre är människans kropp och dess sinnen: syn-, hörsel-, känsel-, smak- och luktsinnet. Sinnena för en värld av objekt (tinget) och en subjektiv sfär (jaget och ordet) närmare varandra. De möjliggör kroppen att registrera yttre intryck och internalisera dem. Sinnena verkar vid gränsen mellan det yttre och det inre. Utöver de fem sinnena betonar Diana Fuss att alla de fyra författarskapen hon undersökt vittnar om ett starkt "sjätte sinne". Med det syftar hon på ett sinne för rumslighet, balans och orientering.⁴⁵⁶

En fokusering på sinnena hjälper en att komma åt de rumsliga relationer och strukturer Carpelan arbetar med. Det gäller inte minst de texter där han försöker skapa upplevelser av rymd och tredimensionalitet. Carpelan talar själv om nödvändigheten av ett sjätte och t.o.m. sjunde sinne eftersom han ser diktaren som ett slags seismograf.⁴⁵⁷ Om inte människan gör sig medveten om kroppen och dess förmåga att varsebli och känna världen förblir hon lösryckt i det abstrakta tänkandets konventioner. Att vara i världen är att känna världen och att känna världen är enbart möjligt med kroppen.

För upplevelsen av rum behövs en medvetenhet om att luften som omger oss, som vi sällan lägger märke till och som ser ut som tomhet egentligen är rymd. Det som kan verka vara *ingenting* är i själva verket *någoting*. Rummet är det ofta förbisedda och osynliga mellanrummet – rymden, luften, avståndet, tomrummet – mellan koordinaterna jag och ting. Människan tenderar att se tinget men inte den rymd som omger tinget och vari allt

befinner sig och rör på sig. Att varsebli tinget är inte nog. För att kunna uppleva sig själv i världen måste man också lära sig varsebli rymden som omger en. Det är varseblivningen av rymden som ger världen volym och sätter tingen i förhållande varandra. Känslan för rummet, *sense of space* medför grundläggande koordinater till hur världen är funtad: Företeelser framstår bl.a. som närbelägna, avlägsna, trånga och rymliga.

Upplevelsen är fullständigt sinnlig och därför svår att få grepp om med tanken. Upplevelsen åskådliggör det verbala språkets begränsningar då det närmar sig det sinnliga. För att verkligen uppleva rummet – temperaturen, luften, rymden, avstånden, kroppens tyngd i rummet, materialet man sitter på, sin position i förhållande till väggarna o.s.v. – måste man på ett paradoxalt sätt både frigöra sig från sitt medvetande och samtidigt noggrant registrera upplevelsen. I en sådan upplevelse står kroppen med alla dess sinnen i världens centrum.

*

I inledningen till *Själen i bild* nämner Kjell Espmark i en passage om olika möjligheter att beskriva själstillstånd ett fall som han kallar dubbelexponering. Det innebär att diktaren skapar ett själslandskap – *le paysage d'âme* – som både kan läsas som ett själslandskap och som ett stycke verklig geografi.⁴⁵⁸ I den ovan citerade dikten framställer Carpelan å ena sidan ett arkitektoniskt rum och å andra sidan den sinnligt-emotionella upplevelsen av detta rum. Därutöver har framställningen en tidsdimension. Dikten är egentligen en iscensättning av ett minne av en upplevelse.

Begreppet "dubbelexponering" är problematiskt eftersom det manar fram en dubbelhet där dikotomin inre-yttre egentligen är upplöst i upplevelsens namn. Det visar att tolkningen p.g.a. de konventionella begrepp vi ständigt använder oss av spjälkar upp den enhetsupplevelse som framställs. Eftersom det finns en konflikt mellan diktens "tänkande" och tolkarens tänkande formar sig en läsart som försöker förstå sig på topografin genom att nysta upp den i dikotomier som missledande. Dubbelheten åskådliggör ändå en dold dikotomi som liksom begreppsparen ord och ting och tid och rum konstituerar ett rationellt sätt att tala om tillvaron. Diktens topografi låter sig läsas i ljuset av Edward S. Caseys betoning av platsen som en dekonstruktiv smältdegel som sammanför binära kategorier som subjekt-objekt, jaget-den andre, form- innehåll, kropp-själ, inre-yttre, varseblivning-fantasi (och minne), natur-kultur och tid-rum.⁴⁵⁹ I mötet med en utpräglad rumsupplevelse blir kategorierna omöjliga att skilja åt.

Vad som är viktigt att notera i mötet med dessa rumsupplevelser är det faktum att de förutom sina retoriska, ontologiska och tematiska aspekter pekar på inget mer enkelt och ändå så svärfångat som det konkreta rummet vi lever i. Det är särskilt viktigt att påpeka detta i en litteraturvetenskaplig avhandling eftersom litteraturvetare tenderar att t.ex. betrakta byggnader som metaforer för någonting annat snarare än byggnader.⁴⁶⁰

Rumstablån i den ovanciterade dikten har ett sammanflätat fundament och kan benämnas med fenomenologen Otto Friedrich Bollnows terminologi som ett *Erlebter Raum*, d.v.s. ett upplevt rum.⁴⁶¹ I Jan Bengtssons översättning förklaras "det upplevda rummet" som "inget blott upplevt", "föreställt" eller "inbillat", utan något verkligt: det verkliga konkreta rum som vårt liv utspelar sig i."⁴⁶² Bollnow konstaterar att det upplevda rummet bottnar i den konkreta relationen mellan människan och hennes omvärld. Det är rummet så som det finns där för människan, men det är även det mänskliga förhållandet till detta rum. Upplevelsen och rummet kan över huvud taget inte skiljas från varandra.⁴⁶³

Bollnows föreställning där människan och förhållandet till rummet inte kan skiljas från varandra utgör fenomenologins grundtanke om att subjekt och objekt i sista hand är sammanlänkade i upplevelsens namn. Carpelan, vars diktning är dialektisk till sin natur

vidarebefordrar i allmänhet inte dikotomier som jag och rum, ord och ting eller tid och rum. Han löser ibland upp dem helt och hållet, men han intensifierar också dem och skapar kontraster och spänningar med hjälp av dem. Generellt kan man säga att han gestaltar subjekt och objekt, jag och ting och jag och rum som två sfärer som är bundna till varandra och ständigt påverkar varandra som ett slags magnetiska poler eller stämmor i en sång. Samtidigt åskådliggör sammanflätningen en medvetenhet om att dessa poler sällan möts. Språket med dess bundenhet vid dikotomier är samtidigt diktarens redskap och hinder. Läser man topografin retoriskt visar den sig bära på paradoxer, oxymoroner och andra sammanslagningar och konstellationer mellan företeelser som det rationella tänkandet tenderar att hålla isär.

Det oförklarligas nödvändighet

Men varför är det så viktigt att gång på gång framhäva att förhållandet mellan människan och hennes omvärld är oförklarligt?

I avhandlingens första del har jag lyft fram den simultana tron på det konkreta och misstron mot det abstrakta i Carpelans tidiga poetik. Denna emotionellt-värdepåhängiga dimension i författarskapet tar sig emellertid flera uttryck än sådana som låter sig inordnas på skalan konkret-abstrakt. I följande passage har jag lyft fram ett exempelavsnitt ur *Benjamins bok* för att åskådliggöra ett särskilt patos som uppstår hos Carpelan då han skriver om den vetenskapliga diskursen. *Benjamins bok*, avsnitt "37":

För att jag minns blir världen omkring mig mera gripbar och – vackrare. Tydligare också, och mångtydig. Du stirrar på mig, rationalist, din hjärna arbetar för högtryck med sina utskottsvanor för att fördöma mina sinnen. Men mina sinnen minns, hur ljuset föll in i rummet, hur morfar teg, hur vi hörde pappas steg före hans steg, och den himmelsskriande tomheten över mig där jag gick längs vägen, en het sommar när en bit barndom föll bort. Och hur hög och svindlande vacker himlen kunde vara över staden, över gator och torg, en sval dag i juni. Dofen av sommar omger också de gamla där de sitter med sysslösa händer och ser på havet, och havet glittrar och bryr sig inte om dem, och barn leker i parkerna, allt är i uppbrott och ändå sig likt. Är det sinnen och minnen som leder människorna i fördärvet, eller är det hjärnkontorets chefer som bestämmer? Bevara oss, minnets gud för de kalla analyserna, de hårda teorierna, de enögda ideologierna, de grammatikaliska tolkningarna, fanatikernas lidelse. Grip dagen, men minns den även: den var kanske en dyrbarhet som jag inte såg, just då.⁴⁶⁴

Trots att de omdömen som framgår i avsnittet härstammar ur den fiktiva romanen *Benjamins bok* går motsättningarna tillbaka till den ontologi som genomsyrar författarskapet. Carpelan riktar genomgående en misstro mot krafter som är ute i syfte att förklara individen, tillvaron eller dikten. Att förklara är att göra det mångtydiga entydigt och det innebär i slutändan att livet förlorar sin spänning. Carpelan är en beskyddare av gåtan.

Genom misstron mot förklaringar och betoningen av det gåtfulla visar sig författarskapet som del i en mer omfattande idéhistorisk kontext. Begreppsmotsättningarna ger för det första en fingervisning om att sammanflätningen mellan subjekt och objekt, jag och ting och jag och rum i drömmens och det gåtfullas namn bottnar i en romantisk föreställningsvärld. I romantikens program av Novalis karaktäriseras ordet "romantik" enligt följande: "Romantisera innebär att göra det vanliga hemlighetsfullt och det bekanta obekant och att ge det ändliga sken av oändlighet."⁴⁶⁵

Carpelans diktning där miraklet i det allmogliga tingen är centralt har som jag sporadiskt påpekat under sin sakliga yta rötter i romantiken.

Motsättningen det rationella kontra det gåtfulla aktualiserar begreppet *Entzauberung* (avmystifiering, bruten förtrollning).⁴⁶⁶ Sven-Eric Liedmann berättar att ordet *Entzauberung* användes av författare på 1700- och 1800-talen i sagor om människor som befriats och blivit lösta ur en förbannelse eller förtrollning. Törnrosa är ett praktexempel: Då hon väcks ur sin hundraårssömn av prinsens kyss bryts förtrollningen och hon blir *entzaubert*. I en diskussion om modernitetens inre motsättningar brukar det teoretiska begreppet *Entzauberung* föras tillbaka till framförallt Max Weber men även till Franz Rosenzweig.⁴⁶⁷

Dialektiken mellan rationalitet och irrationalitet i Carpelans författarskap aktualiserar framförallt den innebörd Franz Rosenzweig sätter i begreppet.⁴⁶⁸ Enligt hans synsätt på moderniteten avmystifierar vetenskapen världen genom att eliminera företeelser som astrologi och magi och ersätta dem med en rationell och logisk världsbild - "die Entzauberte Welt". I en avmystifierad rationell, logisk, bevisbar värld elimineras "det sagolika, fantasifulla och hänförande" och "får vika för torr kalkyl och själsdödande rutin."⁴⁶⁹ Drömmar, fantasi, det undermedvetna, intuition, föräningar och framförallt - den gåtfullhet, mångtydighet, spänning som skänker mening åt livet. Den fortgående rationaliseringen avmystifierar världen. I Sven-Eric Liedmanns formulering har rationaliseringen två sidor: "Positivt säger den att skrällen för det okända minskar, negativt att det sagolika, fantasifulla och hänförande får vika för torr kalkyl och själsdödande rutin."⁴⁷⁰

Om vetenskapen och vardagens rationella rutiner hotar med att avmystifiera världen, dikten och individen upprättar Carpelan en motkraft, ett motrum, heterotopiskt rum som mystifierar världen, dikten och individen. Keats' negativa förmåga är uttryckligen en förmåga för att det är svårt att göra sig fri från sin tendens att säga hur saker är och i stället lämna saker öppna. I *Urwind* som jag ska återkomma till och som genomsyras av denna dialektik heter det vid ett tillfälle:

Det viktiga är att inte avge förklaringar utan peka på det oförklarliga som ger vår tillvaro dess viktiga motpol: så att vårt liv kan bevara sin balans. Också i din vetenskap lever det irrationella. Drömmen gör verkligheten gripbar, myten gör den möjlig att förstå, sagan gör att den kan levas. Utan ljuset från drömmarna är de klaraste fakta ofullständiga, livlösa.⁴⁷¹

En dikt som förevisar gesten som "pekar på det oförklarliga" och samtidigt talar för en generell Carpelansk livshållning är titeldikten ur diktsamlingen *I det sedda* (1995):

I det sedda göms det alltid något mera,
mellan glömda gårdar mer än tystnad.
Öppnar jag en dörr finns där framför mig
någon som gått före på den hårda vägen -
i ett ensamt rum finns alltid något mera.
Det som var mest sorg var lyckans motpart,
mellan sten och sten fanns tysta samtal,
vårtligt glimmade en höstlig död
där i mörkret, ljus och något mera.⁴⁷²

Samtidigt som dikten riktar läsarens uppmärksamhet på de konkreta ting som går att se inbegriper den en betoning på det osynliga som finns i rummet mellan tingen. Rummet förkroppsligar det förbisedda. Jämvikten i diktens topografi är uppbyggd kring följande motsatspar:

Synligt	Osynligt
Vår	Höst
Ljus	Mörker
Lycka	Sorg

Om man läser dikten mot bakgrund av J. Hillis Millers tes om att den modernistiska diktens topografi skiljer sig från den romantiska topografin genom lokaliseringen av en eventuell andlig kraft är det uppenbart att Carpelans topografi är representativ för 1900-talsdiktens förvärldsligade platsframställningar.⁴⁷³ De betydelser som Carpelan tillmäter tinget uppstår utgående från relationen mellan subjekt och objekt. Om det är en andlig kraft som flätar samman människan och rummet så finns denna kraft inte *bakom* eller *bortom* tinget utan *i* och framförallt *mellan* människan och tinget.⁴⁷⁴

Vad konstituerar den poesins plats som denna problematik ger upphov till? Det är bl.a. Carpelans misstro mot vetenskap, förnuft, det rationella, tanke och rutin. Det är samtidigt en tro på fantasi, känsla, sinnlighet, det gåtfulla, magiska och överraskande. Indelningen i misstro och tro är missvisande eftersom det Carpelan egentligen gör är att han vill komplettera, förnuft med fantasi, tanke med känsla o.s.v. Dialektiken medför en central utmaning som Carpelan har att tampas med i sin bildorienterade diktning: Det gäller att *visa* snarare än *förklara* att en magisk sammanflätning råder mellan människan och hennes omvärld. Det åskådliggör Carpelans tycke för bilden som uttrycksmedel. Den oförklarliga dikten ska såväl visa att världen är förtrollad som fungera som återförtrollare av världen. Den ska göra världen klar men ogripbar. Också på denna punkt visar sig den rumsliga betoningen som en motkraft, ett alternativ, en heterotop i en värld där olika instanser ständigt tävlar om utrymme. Denna kamp mellan motsättningar är samtidigt en kamp som Carpelan för och iscensätter inne i sina verk. Det följer hans poetik där verket är ett fält med interna spänningar.

*

Hos Bo Carpelan framstår det okartläggbara som det mångbottnade och dynamiska, det som vägrar framstå som entydigt. Det är det förbisedda, det osynliga, den minsta detaljen eller drömmarna, fantasierna som Carpelan eftersträvar att synliggöra och föra fram i sitt skrivande. Verkligheten är mer omfattande än vi tenderar att tro, och framförallt är verkligheten okartläggbar. Och: Om världen är okartläggbar så måste även dikten som vill vara som världen vara okartläggbar och förbli *terra incognita*. Frågan är om inte exempelvis följande dikt ur *I de mörka rummen*, *i de ljusa* som i princip sammanfattar det resonemang jag fört i detta kapitel är uppbyggd enligt en gåtas sätt att samtidigt meddela och hemlighålla:

Jag är ingen lampa som lyser i de mörknande korridorerna:
jag är de mörknande korridorerna.

Du är inget fönster som öppnar sig för dem som
springer i gångarna:

du är gångarna.

Vi är inte huset som svävar i luften under broarna,
vi är huset, luften och broarna,

vi är rummet, gångarna, huset
som nu är en stad.⁴⁷⁵

Diktens arkitektoniska topografi växer fram simultant med en pronominal expansion. Det som i diktens "nu" är både vi och en stad byggs upp från jag till vi och från lampa till stad. Om jag är arkitektur är även du och vi alla delar av samma organiska och allomfattande arkitektur. Genom en följd av påståenden och negationer, teser och antiteser byggs en allomfattande topografi fram. Dikten bygger på en föreställning om att människan och rummet hon lever i är oskiljbara.

Carpelans dikt talar men vägrar också, den meddelar men döljer också. Det innebär att hans diktkonst liksom även hans platframställningar påminner om gåtans sätt att fungera. Dikterna liksom platserna går att läsa som gåtor, som elliptiska kryptogram men som till skillnad från gåtor inte borde gå att nysta upp och som borde sakna lösning. Samtidigt som känslan av realistisk effekt – särskilt när topografin är arkitektonisk och späckad med artefakter – kan vara stark döljer Carpelans dikt alltid sina nycklar i en aura av mångtydighet. Han komponerar sina dikter utgående från en poetik som inte tillåter att enkelhet innebär entydighet. Den har ett fenomenologiskt fundament och spjärnar emot ett rationellt förnuft som försöker nysta upp den i konceptuella kategorier som jag och omvärld eller inre och yttre. Tillvaron framstår som elementär, enkel och klar. Tingen är noggrant angivna och ett djupare mönster låter sig anas. Men upplevelsen av insikt förblir en aning eftersom klarheten drivits till en punkt där den framstår som en gåta.

Sammanflätningen mellan människan och hennes omgivning har ytterligare dimensioner. Det gåtfulla förhållandet råder inte enbart mellan människan och tinget utan även människor emellan. Det här innebär i slutändan att vägen till tinget även är en väg till medmänniskan. Det finns en dröm om att människor kanske kan mötas på ett djupare plan i ett skikt bortom förnuftiga repliker och rationaliseringar. I det tidigare citerade avsnittet ur *Benjamins bok* heter det: "Kanske dessa gåtfulla upplevelser förenar människorna, om de blott talade om dem, långt mera än om rationella och intellektuella erfarenheter?" När människan kastar sin mask och sina abstrakta förklaringar finns det kanske möjlighet till en djupare kommunikation.

I Carpelans universum är allting del av ett oförklarligt och namnlöst sammanhang. I och med att även det personligt upplevda bär på ett universalitetsanspråk visar sig under ytan av alla skeenden i detta universum en grundläggande mänsklig samhörighet. Bakom fasader och under ytor sker en dold och gränsöverskridande kommunikation.⁴⁷⁶ Människor kan förenas i det universella. Samhörigheten bygger på en likartad tankegång som Gunnar Ekelöfs ofta citerade diktrad "Det som är botten i dig är botten också i andra."⁴⁷⁷ På detta plan, i denna totala och ordlösa öppenhet delar människorna upplevelser, hör, känner och *ser* varandra. Drömmen om att upplösa ordet och få tinget att framträda framstår alltså även som en dröm om att upprätta ett förhållande till medmänniskan. På ett metaplan framstår denna dröm även som en önskan att upprätta en relation till läsaren.

Denna markering av att tillvaron i grunden är oförklarlig medför en rad frågor varav framförallt frågorna om det finns ett liv efter detta eller om det finns en Gud i Carpelans litterära universum är central. Med fokus på frågan om epifani konstaterar Michel Ekman att epifanin är profan i Bo Carpelans romaner är. Religiös tematik saknas men epifanin finns i allmänhet som en möjlighet i dem, inte fullt utförd. Epifanin skymtar, närmar sig, men bara för att sedan försvinna. Kvar blir en vetskap om att något annat än livet kan

finnas, men att det i allmänhet är ouppnåeligt.⁴⁷⁸ Carpelans dikt inte bara bugar inför livsgåtan, den vill betona livets gåtfullhet. Det är genom denna bugning och betoning förtrollningen av platsen äger rum. Än viktigare är vad förtrollningen medför: Varje ting förvandlas till en gåta. Tillvaron förblir bekant men ogripbar. Möjligheten att det kanske finns en mening med alltihop utesluts aldrig. Meningen innesluts snarare som en möjlighet i denna poesins plats.

Det levda rummet

I de två föregående kapitlen har jag ringat in några kontrastförhållanden som konstituerar den poesins plats Carpelan upprättar i sitt författarskap. Vad man kan se är hur Carpelan konstituerar en poesins plats genom inkluderingar och exkluderingar. Denna implicita avgränsning som ständigt verkar i skrivprocessen framträder synnerligen tydligt i bilden av det till synes tomma rummet som Carpelan återkommer till gång på gång. I *Gården* finns följande variant av rummet:

Mor talade bara några få gånger om henne.
Det fanns så litet att säga.
Hon levde ensam sedan mannen och enda sonen
drunknat en julnatt nära Högholmen.
Hon hälsade tyst och vi hälsade tysta tillbaka.
Hon var den enda som hängde en julkrans av lingonris på sin dörr.
Tredje julen hängde den långt in i januari
och hon sågs inte till.
Mor anade oråd.
De fann henne, men jag fick inte se.
Allt, sa mor åt far, var städat och snyggt,
som om hon väntat något besök.⁴⁷⁹

Bilden av det till synes tomma rummet med efterlämnade spår finns med som ett slags standardrekvisita i Carpelans författarskap. Bilden är en ikonisk projicering, en återkommande rumstablå. Trots sin enkelhet genererar tablån talrika variationer och bjuder ständigt nya synvinklar och nya framställningsmöjligheter som ändå i grunden är närmast analoga.

Det är svårt att avgöra om man ska betrakta dessa som varianter av en och samma dikt eller som separata dikter. I en aforism i "Anteckningar i poetik" skriver Carpelan "Tio dikter om ett landskap är tio landskap i en och samma dikt."⁴⁸⁰ Variationerna mellan framställningarna är ibland så små att motivet framstår som närmast outtömmligt. Det är variationer och upprepningar av det här slaget, snarare än en enskild framställning, som gör den rumsliga betoningen iögonenfallande i författarskapet.

Bilden av tomhet har rötter som leder djupt in i modernismen. Inom litteraturen går rötterna till Stéphane Mallarmé, inom bildkonsten till bl.a. Vilhelm Hammershøi. Då rummet är tomt och tillvaron närmast framstår som en vit duk lyfts de minsta detaljerna i fokus. Men det är skenbar minimalism, ett slags isbergsteknik: Läsaren leds först att tro att ingenting annat finns än några enkla ting men upptäcker gradvis mer och mer. Hans Lund menar att en ikonisk projicering ofta har som funktion "att accentuera en för den textliga helheten central tanke, ett motiv, en symbol eller dylikt".⁴⁸¹ Carpelans implicita uppmaning går till "den seende läsaren". Går man närmare in på frågan om hur Carpelans till synes tomma rum fungerar avtecknar sig flera bottnar i denna bild. En utgångspunkt är att Carpelan i denna bild skiftar på den konventionella hierarkin mellan

förgrund och bakgrund. Genom att fokusera på ett rum där förgrunden – människan – saknas aktiverar Carpelan rummet, d.v.s. den bakgrund vi knappt ser.

Närvaro i frånvaro

För att leda in resonemanget mot en topografisk analys av bilden av det till synes tomma rummet vill jag lyfta fram en av Carpelans utpräglad rumsliga ekfraser för närmare begrundan. Det är den korta essän "Familjen Burroughs kök", publicerad i tidskriften *Image* år 1986. Jag vill återge texten i sin helhet eftersom den på ett så utpräglat sätt åskådliggör vad Carpelan särskilt fokuserar på hos sina läromästare i arkitektoniskt utformad verklighetsframställning och hur den rumsliga betoningen framträder och fungerar i hans författarskap. "Familjen Burroughs kök":⁴⁸²

Walker Evans (1904-1975) reste tillsammans med James Agee till sydstaterna för ett Look-reportage 1936. Jordbrukarna hade det svårt: jorderosion, torka, fallande pris på bomull, vete och majs drev människor i tusental västerut. Steinbeck har dokumenterat det i "Vredens druvor". Agee och Evans publicerade 1941 sitt märkliga lyriska socialreportage i "Let Us Now Praise Famous Men" där bl.a. bilden av familjen Burroughs kök i Hale County, Alabama publicerades. Boken väckte till en början föga genklang. Nu är den en klassiker i sin art. "Ljusen har slocknat över hela Alabama" är refrängen i Agees intensiva text där ting och människor lever på samma hårda villkor och med samma påträngande klarhet. Det gäller också Evans 35 mm. Leica-foton av människor, rum och föremål.

*

Familjen Burroughs kök är en bild, genomsyrad av mänsklig värdighet, och med den klarhet jag gärna förknippar med gammalt holländskt interiörmåleri från 1600-talet eller med stillheten hos en konstnär som Vilhelm Hammershøi. Trots att ingen av familjemedlemmarna är med på bilden är deras närvaro märkbar. Centrum – fotots Punctum för att tala med Roland Barthes – är den vita handduken: den blir en sinnebild för enkelhet och renhet. Varje yta i huset förefaller renskrubbad –; det är bara lampglaset som är sotigt. Bilden talar om tystnad, ordning. Ljuset faller från två håll, men ljuskällan, fönstren, är osynliga. Bilden har – trots hemmets fragilitet: när ljusspringan i den bortre väggen – ett drag av evighet och monumentalitet i det tysta. Etiskt och estetiskt sammangår. När det svåra och komplicerade är sett, verkligen sett och insett, kan det uttryckas "enkelt", det är = vackert, utan att förlora i genomslagskraft. Allt är här byggt av människohand. Det provisoriska har blivit permanent. Finns något av detta mera kvar, eller har den torra vinden sopat bort alla spår av familjen Burroughs (I Agees text närmast familjen Gudger) hem?

I ett "stilleben" som detta finns inbyggt en stor sorg. Det osagda talar lågmält och därför så inträngande. Bilden tenderar till abstraktion och stannar sålunda inte i det privata. Den slitna vaxdukens mönster har jag upplevt, på 30-talet, i min barndom. Den "tingens bruk och klarhet" som jag sökt eftersträva finns här, i Evans metod. Det finns inget motiv, värdigare än något annat. Så blir rum och ting med deras märken av mänsklig strävan mot alla odds något mer än realistiska. Evans har – i en intervju – hyllat Flauberts realism och objektivitet. Samtidigt eftersträvar han "förtrollningen, den visuella kraften i det estetiskt avvisade objektet". Han kallar sin metod "lyrisk dokumentarism": "vad jag talar om äger renhet och en viss stränghet, enkelhet, klarhet utan artistiska pretentioner". Beträktaren blir – som hos Flaubert – osynlig; ändå är han närvarande, så som familjen Burroughs i sitt kök. Här passar Björlings uttryck bra: "verklighetsmystik".

William Carlos Williams sade apropå Evans foton i en recension i *New Republic* 1938: "Vi ser oss själva, vår egen existens lösgjord från dess trånga ram. Vi ser vad vi inte uppfattat tidigare, ser oss själva värda uppmärksamhet trots vår anonymitet". Fakta talar hos Evans och ljuset faller som hos Vermeer. Det "originella" är bannlyst. Perspektivet är i ögonhöjd med iakttagaren. Evans ser med mänskliga ögon och är inte intresserad av sensationer. Modeströmningar går honom förbi. Floyd, Allie May och deras fem barn skildras med ömhet men utan sentimentalitet, så också deras fattigdom deras hem. De har gått ut ur sitt kök, är borta. Men bilden är kvar. Den är inte modeanpassad. Den är därför ständigt aktuell.

Rummet är extremt enkelt, rent och tyst. Betoningen av rumsligheten förstärks genom reduktion och fokusering. Carpelan fäster sig vid sakligheten, enkelhet, klarheten och precisionen i fotografiet. Det redogörande jaget har dragit sig tillbaka och intagit fokalisatorrollen som ett reflekterande öga. Det följer en poetik där diktarens uppgift är att underordna sig tillvaron och registrera och reflektera. Det enda som rör sig är blicken som förflyttar sig från ett ting till ett annat. Med Norman Brysons termer *gaze/glance* kan man säga att Carpelans ekfras uppmanar läsaren att inte hasta sig genom texten utan att stanna upp, att koncentrera sig, fokusera och föreställa sig varje detalj i det som framställs.⁴⁸³ Stillbilden anger ett tempo. Det stillsamma rummet är ett *långsamt* rum. Sänkningen av tempot framstår som ett sätt att fokusera och betona. Carpelan tenderar att tala om "rummet" framom "interiör" eller "lägenhet". "Rummet" är en urform, en modell, ett ikoniskt diagram med rötter i interiörmåleriets "tysta" traditioner. Att träda in i detta rum är att träda in i en särskild rytm. Kameran inramar ett stycke tid och förstärker ögonblickets stillsamma intensitet.

Formen av en avgränsad interiör ger en allmängiltig och igenkännbar form, den ger djup och en synvinkel. Det är ett fokuseringsinstrument som både illuminerar, koncentrerar, förstärker, ramar in och omsluter ett skeende. Edgar Allan Poe var medveten om detta visar hans "The Philosophy of Composition" (1846).⁴⁸⁴ När Poe behandlar frågan om vilken miljö som lämpar sig bäst och ger den bästa tänkbara effekten i sin dikt "The Raven" konstaterar han att en noggrann avgränsning av rummet fungerar som en ram runt händelsen och koncentrerar dessutom läsarens uppmärksamhet.

Liksom genom ett makroobjekt visar en "mikroskopisk" text ett stycke verklighet förstorad, i närbild och i detalj. Läsaren förevisas t.ex. en droppe som rinner längs med fönstret eller ett i vinden dallrande löv. Den minsta detaljen ramar in och får tyngd genom de noggrant utvalda orden och genom luften mellan dem. Ett noggrant avgränsat rum betonar motivet och fungerar liksom ramen kring en bild, men det kan även intensifiera ett skeende. Genom tittskåpet visar sig liksom i en *camera obscura* ett mönster, ljus och skuggor, ett ögonblick, en stillbild ur tillvaron. Tiden har hejdats, tillvaron är inte formlös, snarare ter den sig som ett mönster. Den ser ut som ett stillsamt rum. Liksom i ett fotografi visar sig livet som ett förgängligt ögonblick. Det är detta ögonblick som Carpelan ständigt attraheras av och visar upp för sin läsare. Genom att tillvaron visar sig som bild framstår det öppna rummet som en ordlös invit.

I "Familjen Burroughs kök" har Carpelan aktiverat den arkitektoniska topografin så till den grad att det är tingen och den arkitektoniska inramningen som står i förgrunden. Han har förvandlat det som för de flesta människor är alldaglig, betydelselös och obemärkt bakgrund till betydelseladdad och värdefull förgrund. Topografin uttrycker en hierarkisk omformulering. Det betyder att de mest anspråkslösa tingen blir värdefulla. De kan börja tydas, men förblir ändå gåtfulla tecken. Döden nalkas indirekt, livet och tiden fångas i en mångbottnad rumsupplevelse, en hejdad, frusen sinnligt uppfattbar arkitektur. Det tomma och tysta rummet står i ekfrasens centrum. Metonymiskt framstår rummet som en

sinnebild för det frånvarande. Frånvaron eller snarare den osynliga närvaron skapar en semantisk laddning. Tingen förknippas med betydelser och förvandlas till tecken. I denna situation laddas varje sinnesupplevelse – varje lukt, varje ljud, varje fläck, varje ting – med påminnelser om den frånvarande familjen. Förhållandet mellan tingen och människan är analogiskt. Det analogiska innebär även att poetik, livsåskådning, tematik och topografin med dess ting motsvarar varandra och utgör en enhet. Det finns ett samband mellan personens anonymitet och textens allmängiltighet.

Carpelan intensifierar rumsframställningen genom att *läsa* interiören. Genom läsakten förvandlas tingen till tecken, interiören framstår som en text att läsa. Via de synliga tingen närmar sig Carpelan såväl det osynliga och oförklarliga som det eviga och tidlösa. Det är vad Hans Lund kallar "det frusna ögonblickets ekfras" eller Wendy Steiner formulerat som "the eternity of the stopped-action-painting".⁴⁸⁵ Överskridningen till det osynliga för med sig en rad paradoxer: invånarna är samtidigt frånvarande och närvarande, ögonblicket är evigt, det anspråkslösa är monumentalt, det tysta och stumma talar, det sakliga är mångbottnat och det exakta förtrollat. T.o.m. vad Carpelan kallar "monumentaliteten" i det tomma anspråkslösa köket formar sig till en paradox. Hur många paradoxer innefattar bilden egentligen?

"Burroughs kök" är som Carpelans poetik i koncentrat. Här sammanstrålar de flesta strävanden han formulerar i sin poetik. I engagemanget och i det sakligt dokumentaristiska greppet eller i vad Evans kallar "lyrisk dokumentarism" finns det en stark släktskap mellan Evans och Agees "Let Us Now Praise Famous Men" och Carpelans *Gården*. Många av Carpelans särskilt arkitektoniska dikter fr.o.m. *Gården* är som "Evans 35 mm. Leica-foton av människor, rum och föremål". Stillbilden anger samtidigt ett tempo – dessa rum är koncentrerad långsamhet. För Carpelan framstår Walker Evans' fotografi som ett konstnärligt ideal. Carpelan vill uppenbarligen skriva så som Evans (eller målarna Cézanne, Hammershøi, Vermeer) fotograferar.

I en västerländsk idéhistorisk tradition kan man se att Carpelans klassiskt enkla och elementära arkitektoniska stil har sina rötter hos Rousseau och Thoreau, d.v.s. i en samhällskritisk "primitivism" som samtidigt ofta är en fattigdomens arkitektur.⁴⁸⁶ Thoreaus anspråkslösa och ideologiskt präglade nybyggarhydda liksom även Vincent van Goghs enkla sovrum i Arles representerar asketiska ideal. Den anspråkslösa och avskalade arkitekturen har ett samband med de fattigt inredda och dunkla hyresbostäder Carpelan framställer i *Gården*. Carpelans rum är aldrig pråliga. Inga middagar står dukade på guldserver, inga kristallkronor belyser rummen i hans arkitektoniska universum. Det finns ingen lyx i Carpelans rum, värdet ligger snarare i det elementära och enkla, det icke-lyxiga. Lyx är dekoration, fattigdom är saklighet. Saklighetens arkitektur hävdar inte ett jag. Vad man kan upptäcka då man ställer den tidlösa enkelheten i "Familjen Burroughs kök" i förhållande till samtid och modernitet är att stilen är betydelsebärande och att det finns en värdering i enkelheten. Denna poesins plats fungerar som ett "motrum" mot allt som är dekorativt, spektakulärt och pråligt. I topografin döljer sig en poetik som är en livsåskådning.

*

Det tysta tomma köket åskådliggör en domesticerad världsbild. Hemmet står i världens centrum och olika motiv och teman anpassas efter hemmets arkitektoniska och artefaktiska bildsfär. Carpelans framställningar av hemmet tenderar att inbegripa ett "kusligt" element, med Freuds begrepp någonting *unheimlich*. Norman Bryson har i en essä med genusperspektiv på stillebenmåleriet noterat att assymetrin mellan könen i hemlivet får en ständig konsekvens i framställningar av hemmet. När den manliga

konstnären betraktar ett kök tittar han enligt Bryson in i en zon som inte angår honom direkt. Bryson konstaterar att den manlige stillebenmålaren hamnar i en utomstående position i förhållande till sitt motiv: "Resultatet blir ofta en framställning av det kusliga – även om allt verkar bekant, förmedlar scenen ett visst fjärmande och utanförskap [...]"⁴⁸⁷ I ljuset av Brysons iakttagelse framstår Carpelans kök som en arena för en poetologisk och existentiell problematik snarare än en problematik som är förankrad i det hushållsarbete som utträttas i ett kök.

Genom sina variationer framstår det enkla köket å ena sidan som ett slags meditationsrum inför livets förgänglighet och å andra sidan som en skådeplats, eller ett slags övningsarena för Carpelans livslånga utmaning att skärpa sinnena och t.o.m. erövra ett exceptionellt seende. På ett plan bortom bilder och texter hänger att lära sig se ihop med att lära sig dö. Horace Engdahl ser i sin recension av diktsamlingen *År som löv* (1989) att ett ständigt avskedstagande och en förberedelse inför den egna döden verkar som en underström i Carpelans skapande.⁴⁸⁸ Spekulativt kan man föreställa sig en dikt som gestaltar ändpunkten på förberedelsen inför döden. Det vore en dikt som gestaltar en människa i en lägenhet. Hennes rum är i ordning. Då det knackar på dörren går hon och öppnar. Hon är förberedd, utan rädsla och medveten om vem som står utanför. Hon har levt på ett sådant sätt att hon är färdig att dö. Ordningen i hennes rum förkroppsligar ordningen i hennes medvetande.

Faktum är att det också finns en rad av sådana dikter hos Carpelan. I *Diktamina* (2003) avslutar Carpelan en dikt med raderna "Här finns inte en stol, inte en säng, här finns trots tingen / bara en vask, en virvel och dörren som ännu ingen / har börjat slå på."⁴⁸⁹ I *Diktamina* lyder en annan diktrad: "det är sent, det är tid att diska upp, släcka".⁴⁹⁰ I diktsamlingen *I det sedda* ingår följande dikt som är uppbyggd på samma arkitektoniska och metaforiska fundament:

Vägen till himlen går genom ett tyst kök.
Allt är rent och undandiskat.
Någon har städat upp sig själv
och sen gått ut i den varma trädgården,
följt stigen in bland träden och blivit borta
så som ljuset knapp är borta om natten.⁴⁹¹

Frågan är om inte diktens tysta kök implicit alluderar till Walker Evans' fotografi "Burroughs kök"? Det tysta köket är tematiserat till det yttersta. Vägen till himlen går genom köket. Hemmet är den spelplats där livet äger rum. Domesticeringen av liv och död och förtrollningen av hemmet genererar en rad mångbottnade bilder som alla kretsar kring samma problematik: Att diska är att diska, att städa är att städa, men båda innebär även att förbereda sig inför döden. Att gå ut genom dörren är kanske att gå till butiken, men det kan likaväl innebära att dö. Vad händer egentligen med döden då den domesticeras? För det första förankras den i den upplevda livsvärlden. Den tas ner på jorden, avmystifieras och görs konkret och hanterlig. Den görs mindre hotfull och tryggare att möta. För det andra laddas köket med en särskild betydelse. Ett stycke alldaglig livsvärld – ett enkelt kök – förankras i ett större existentiellt sammanhang där de grundläggande koordinaterna är liv och död.

Eftersom bilden av det tomma och tysta köket melankoliskt kretsar kring död, förlust och saknad ligger det nära till hands att läsa tomheten enligt en konventionell konceptuell metaforik. I stället för att skriva "Jag kände mig tom" eller "Du lämnade tomhet efter dig" materialiserar Carpelan metaforen som genom bilden av tomhet uttrycker brist, sorg, saknad, depression och meningslöshet. Framställningen är skapad utgående från en modernistisk tradition där idealet är konkret. Bilden visar att den dröm om det konkreta

som Carpelan anammar under 1950-talet framförallt kommer till uttryck i en spaning efter konkreta ting och situationer, motiv och objektiva korrelerat ur den reella och upplevda omgivningen. Om dikten ska innefatta en tanke så är idealet en iscensatt, konkret och förkroppsligad tanke. Vad är mer konkret än ett kök?

De slitna tingen

Carpelan använder sig ofta av *prosopopoeia*, d.v.s. han verbaliserar, antropomorferar och besjalar världen.⁴⁹² Antropomorferingen av tinget följer genomgående Mitchells enkla påpekande: "When vases talk, they speak our language."⁴⁹³ Denna antropomorfering och semantisering av tinget medför en potential som Carpelan upptäcker år 1969 under arbetet på *Gården*. Det slitna tinget är ett av de fynd Carpelan gör genom den mimetiska justering mot mer vardagsrealism han uträttar i diktsamlingen. Efter *Gården* lyfter Carpelan gång på gång fram det slitna och förbrukade, det nötta, det söndriga, det fläckiga, det smutsiga, det skamliga, eller - det rena och städade - eller någonting annat så som sinnesförnimmelser, lukter, gåtfulla reflektioner i speglar som bär på spår av en människa.⁴⁹⁴ Vardagsrealismen hos Carpelan har en existentiell prägel. Tinget måste ha särskilda arkeologiska egenskaper för att kunna tydas som tecken.

Carpelans utförligaste framställning av det tomma rummets motiv är inte en dikt utan ett radiohörspel. Med en topografisk koppling till Carpelans egen bakgårdsvärld heter hörspelen "Rum vi en gång levde i" och har undertiteln "Ett hörspel för fyra röster och tystnad".⁴⁹⁵ Namnet på hörspelen använder Carpelan redan i *Gården*, i följande diktrader:

Vi var upptäckta! Men vi upptäckte också:
tomma rum där vi en gång levat, flottfläcken bakom bonaden
och de rivna golven, gasspisen sönderrostad."⁴⁹⁶

"Rummet vi en gång levat i" är ett mycket specifikt fenomenologiskt *Erlebter Raum*. Vad som konstituerar rumsupplevelsen är på ett ytligt plan att rummet är tomt och att särskilda egenskaper hos tingen träder fram. De slitna och rostade tingen avslöjar en spricka i topografins harmoni. Någonting är sönder och trots att det slitna hör till livets gång, åskådliggör det en spricka i tillvaron. Det finns skuggor i rummet.

De fyra personerna i radiohörspelen "Rum vi en gång levde i" är två par: en yngre kvinna, en yngre man och en äldre kvinna och en äldre man. Scenanvisningen lyder: "Under hörspelen gång städar, packar och tömmer [...] [det yngre paret] en lägenhet, vilket bör speglas i replikerna. Samtalen alltigenom dämpade. Pauserna - tystnaderna - fyllda av svaga ljud, trafik, rop från bakgården etc. [...]". Det som sker i detta hörspel är att ett ungt par besöker en lägenhet där allt lösöre finns kvar men där invånarna, d.v.s. kvinnans föräldrar avlidit. I följande utdrag står 2 för den unga mannen och 1 för den unga kvinnan:

2: Vad gör vi med kökskärnen?
1: Släng dem.
2: Här kan finnas nånting värdefullt.
1: Släng dem. Det kan inte finnas någonting värdefullt i det köket.
2: Den här koppen kan vara från 1800-talet.
1: Låt mej se. Min kakaokopp. Jag måste hålla den med två händer, den var så stor.
2: Den ska vi inte slänga.
1: Nästan allt kan man göra sej av med om man måste städa opp. Men låt gå - dvs låt den inte gå. Du är mycket mera fäst vid ting än jag, vad det nu kan bero på?
2: Vad tror du?

1: Uppfostran. Vana.

2: Ting och rum talar till mej. Och gör de det inte är de mej likgiltiga, hur dyrbara de än är. Det slitna, använda, förbrukade - vi hade för lite av det hemma.

1: Här finns tillräckligt av det. Vad nu dessa femtio kvadratmeter mörker, en gasspis, ett gammalt skåp, ett avställningsbord, en diskbänk som inte ens är rostfri, ett fönster och en husvägg, en droppande kran, en alkov med gamla papplådor i stället för den säng din blivande hustru en gång drömde i, vad nu allt detta kan säga dej, viska till dej, hemlighetsfullt tala till dej? Vad kan spisen explosivt stöta fram ur sina rör? Vad säger den musgrå korkmattan med sina fuktfläckar. Filten som täcker köksdörren för att det inte skulle dra? [...] Och lampan i sin kala snodd i taket? Vad allt säger det dej? Åt mej säger det: här är en dörr. Jag vill ut. Detta rum som är jag vill ut ur mej, vad säger allt detta åt dej?

2: Att här levde människor som stod mej nära.⁴⁹⁷

Lägenheten bär i grunden på en mycket enkel betydelse: någon har dött, ett liv är avslutat. Man brukade besöka människan och det rådde ett självklart förhållande mellan invånaren och hennes ting. Genom specifika ting, en specifik ordning och en specifik stämning ger invånaren sitt hem en personlig och intim prägel. I princip förkroppsligar allting invånaren. Det är en typisk Carpelansk tittskåpsteater, en förtätad interiör där varje ting kan illumineras och tolkas. Walter Benjamins iakttagelse om att rummet såväl är ett universum i miniatyr som den privata människans etui framträder tydligt i bilden av det tomma rummet.⁴⁹⁸

I passagen ovan står den unga kvinnan (2) för den syn på tingen som Carpelans rumsliga idiolekt vittnar om. Det är nämligen hon som känner och "förstår" tingens språk då det unga paret besöker hennes föräldrars före detta hem. Den unga mannen är inte lika medveten om tingens semantik. Han märker inte att allt han räknar upp, filten som täcker köksdörren för att det inte skulle dra, lampan i sin kala snodd i taket, och så vidare, är betydelseladdat och berättar någonting om de människor som levit i denna lägenhet.

Den unga mannen och kvinnan står mitt bland gamla och slitna ting och vet inte hur de ska förhålla sig dem. Att stå där och konfronteras med det talande skräpet är outhärdligt. Men hur kommer det sig egentligen att tingen förvandlas till gåtfulla tecken i bilden av "rummet vi en gång levde i"? Vad är det som får en musgrå korkmatta eller en sönderrostad spis att tala i ett tomt rum? Vad är det som besjalar och vitaliserar dessa ting?

Det som utmärker ansamlingen av ting är att de är lösgjorda från det personliga sammanhang där de brukade höra hemma. Norman Bryson fångar i följande avsnitt i sin essä om stillebenmåleriet, som jag redan tog upp, in den förvandling från personlig tillhörighet till skräp som tingen även genomgått i Carpelans "Rummen vi en gång levde i". Bryson skriver:

Betraktade utifrån och isolerade från den begränsade kokong där de hör hemma, tycks saxar och kammar, böcker och papper, ja, alla de tillhörigheter som skapar värmen och förtrogenheten i ett hem, genast patetiska och övergivna och ser ut som en död mans kläder.[...] Även om de för varje användare är unika och bär en individuell accent och den personliga doftens hela egenart, blir personliga tillhörigheter, när de skymtas utanför det vanans näste som kroppen väver åt sig, bara skräp, personligt avfall.⁴⁹⁹

Den avlidna och saknade människan känns värdefull men ögat ser bara skräp. Indirekt och på ett utpräglat metonymiskt manér framställs en människa i "rummet vi en gång levde i". Den på en och samma gång frånvarande och närvarande människan manas fram genom en metonymisk *miljöns enhet* i Auerbachsk mening, d.v.s. genom att tingen och miljön används för att beskriva människan.⁵⁰⁰ Tingen framkallar ett anonymt ansikte. Det

konfliktfyllda förhållandet till detta ansikte kommer sig av den paradox som tingen i rummet uttrycker: tingen är på en och samma gång oerhört värdefulla och fullständigt värdelösa, t.o.m. obehagliga. Denna ambivalens gör att *miljöns enhet* inbegriper en klyfta. Det råder egentligen en stor diskrepans mellan människan och tingen i rummet. De överensstämmer inte.

På spaning efter det förflutnas spår blir seendet arkeologiskt. Det tredimensionella rummet som i sin historielöshet framstår som en abstraktion har en fjärde dimension som anknyter arkitekturen till ett mer omfattande skeende. Den fjärde dimensionen är tiden. Spår och slitage orsakade av tidens gång och enskilda människors bruk förvandlar tinget till ett tecken. Denna förvandling är en öppning mot det förflutna. Semantiseringen av tinget gör det till ett redskap i minnets tjänst. Ellen Eve Frank noterar i *Literary Architecture* att det är på denna punkt den materiella världen framställd utgående från analogin arkitektur-litteratur tar skepnad som en text som låter sig tydas. Hon skriver:

Architecture, like literature, may as a device facilitate recall of the past and as an analogue may represent or stand for memory. This leads us, quite naturally, to an idea expressed not by philosophers but by architects: architecture may conquer forgetfulness by embodying the past, by recording the past, or by stimulating recall of the past. It may embody the past by being old; it may record the past by its inscriptions and engravings: it may stimulate recall of the past by its style or character. And as a record, it may be read much as literature is.⁵⁰¹

Det förflutna är oåterkalleligt, men ständigt närvarande i materians förvandlingar. I ett arkitektoniskt universum är det framförallt tingets materialitet och materialets förvandlingar som fångar upp tidens gång. I analogin arkitektur-människa finns det ingen flykt från förfall. När människan speglar sig i arkitekturen visar byggnaden hennes tillstånd och ålder. Det nyas livslängd är extremt kort. Tinget slits, eroderar, faller samman, trädgården blir vildvuxen, huset förfaller och ruttnar. I ett materiellt och arkitektoniskt universum eroderar människan, hon antar olika former, ruiner och vildvuxna trädgårdar. Åldrandet framstår i ljuset av sådana bilder som en ordning i upplösning. Liksom man själv en dag framstår som spår i materia kan människan även upptäcka andras spår i materia. Rummet har en historia. Den historien är berättelsen om alla de invånare som flyttat in och flyttat ut. Ögats rum står tomt, men minnets rum är befolkat. Bilden av det tomma rummet ger det befolkade rummet dess värde, frånvaron ger närvaron dess värde och det osynliga ger det synliga dess värde.

Verkan utan orsak

I den Carpelanska dikten där enkelhet och mångtydighet balanseras upp är förklaringar bannlysta. När man ställs inför Carpelans tomma rum och börjar nysta upp förhållandet mellan närvaro och frånvaro, synligt och osynligt visar sig ett semantiskt förhållande mellan information som tillkännages och information som undanhålls. Reduktionen av information skapar både fokusering och mångtydighet. Förhållandet mellan närvaro och frånvaro i bilden av det tomma rummet skapar en exceptionellt stark semantisk laddning. En spänning råder mellan stumhet och kommunikation och tilltal och förtegenhet. Semantiskt står rummet öppet, men dörren står ändå bara på glänt. Världen visas genom seendet. Men vilken är den information Carpelan framförallt reducerat i sina framställningar av det tomma rummet? Vilken är den undanhållna information som gör bilden till en gåta?

Nyckeln till förståelsen av reduktionen finns i det seende som konstituerar rumsupplevelsen. Det tematiskt-topografiska förhållandet mellan seende och skeende framgår ur följande dikt i diktsamlingen *I de mörka rummen, i de ljusa*:

Någon har gått ut ur rummet
och lämnat kläderna kvar.
Vad är det som sker?

Någon orkar inte stänga dörren.
Det som burits ut var tungt
som soffan, bordet, sängen.

Nu är allt uppsnyggt, tror jag.
Och luften den är friskare
när fönstret öppnats.

Nu kan väggen målas över,
så att inga fläckar syns.
Men fukten hänger kvar.

Någon har gått ut i solen,
syns knappt mera.⁵⁰²

Ett exceptionellt seende präglar rumsframställningen. Bilden åskådliggör ett intimt förhållande mellan seende och skeende i Carpelans diktning. Vad man ser är beroende av hur man ser. Motivet döden är främmandegjort och präglat av en fördröjning. Döden visas inte som vi är vana att se den utan som en gåta, genom synvinkeln hos en person som inte vet vad död är. Förhållandet mellan tillkännagiven och undanhållen information präglar det naiva seendet i dikten och avslöjar att topografin är framställd av en diktare som behärskar tekniken hur man gör sig naivare än man är. I det naiva seendets konkreta och domesticerade värld kan döden framstå som att försvinna och "gå ut i solen".

För att frilägga egenarten i det naiva seendet som präglar rumsframställningen vill jag jämföra den med en dikt som fungerar på ett likartat, men ändå annorlunda sätt. Det är en dikt av Peter Ortmann ur diktsamlingen *Splits. En kärleksdikt* (2006) den inledande dikten i samlingen som inleder samlingens första avdelning "så som ett barn":

Det där salta
är det tårar?
Det där röda
är det blod?
Det som faller
sönder just nu
är det världen?⁵⁰³

Ställer man naivismen i denna dikt i förhållande till Carpelans naivism framgår en uppenbar skillnad. Medan Ortmans dikt i princip är uppbyggd kring bildled (salta, röda, sönderfall) och sakled (tårar, blod, världen) bygger Carpelan upp sin naivism genom ett illusoriskt seende som utgår från ett skenbart ovetande om vad "det salta", "det röda" och "det sönderfallande" är. Medan Ortmans dikt är en gåta som ger svar är Carpelans dikt en gåta som lämnar svaret öppet. Resultatet är ett slags objektivet korrelat. Bilden saknar sakled liksom gåtan saknar svar.

En fundamental reduktion som präglar Carpelans bild av det till synes tomma rummet gäller den avlidna människan anonymitet. Frammaningen av den anonyma människan i

bilden av det tomma rummet sker på samma sätt, lika fragmentariskt som Roman Jakobson konstaterar att Pasternak använder sig av metonymi i personskildringen: "The hero is as if concealed in a picture puzzle; he is broken down into series of constituent and subsidiary parts; he is replaced by a chain of concretized situations and surrounding objects, both animate and inanimate."⁵⁰⁴ Så blir bilden av tingen i rummet å ena sidan ett post mortem-personporträtt och å andra sidan ett kortfattat resonemang om det vi lämnar efter oss då vi dör. Hurdan är en värld som är uppbyggd på detta sätt metonymiskt?

Metonymi är ett slags isbergsteknik. Världen är betydligt mer omfattande än den till synes framstår. Tekniken genererar metonymiska mönster där delar står för helheter och där man aldrig kan vara säker på om berget bara är berg, vattnet bara vatten eller trädet bara träd. Liksom en människa kan framställas genom fragment kan det konkreta stå för någonting abstrakt, orsak stå i stället för verkan, delen i stället för helheten och det rumsliga i stället för det temporala.⁵⁰⁵ I en domesticerad värld med metonymiska drag kan handlingar som att diska och städa upp i en lägenhet stå för en mer existentiell förberedelse. Tinget har potential att framstå som ett fragment av varat, liksom rummet metonymiskt kan stå för livet överlag.

Carpelans besatthet vid bilden av det tomma rummet bestyrker Johan Wredes notering om att "antitesen mellan livets värde och dess förgänglighet" kanske är det mest framträdande och kanske också det oftast återkommande temat i Carpelans litterära produktion.⁵⁰⁶ "Han [Carpelan] för oss ständigt närmare den förlust som är den svåraste", skriver Wrede.⁵⁰⁷ Men Carpelan för sin läsare närmare döden på mycket intrikata och indirekta sätt. Carpelan framställer sällan döden direkt utan i maskerad form. Liksom en gåta eller allegori bygger på att information undanhålls bygger bilden av "rummet vi en gång levde i" på en skenbar ovetenskap eller undanhållen information. Carpelan undviker konsekvent att uttala ordet död så till den grad att han fördunklar och nästan förnekar att döden överhuvudtaget ägt rum. Staffan Larsson använder sig av begreppet "orgelpunkt" som träffar dödens dolda, men samtidigt konstituerande position i denna diktning.⁵⁰⁸

Aarne Kinnunen har i sin essä "Jumalaton avaruus" (1984) [Den gudlösa rymden] lyckats ringa in någonting av denna outtalade metafysik genom att han noterat att dödens frånvaro-närvaro är ständig, skiftande och ofta rumslig i Carpelans skapande. Dess skepnad är maskerad. Kinnunens poängterar att Carpelans dikt saknar gudar, religion eller övergripande mytologier men att där ändå finns en implicit metafysik som konstituerar verklighetsframställningen. Kinnunen frågar om denna dikt är så fri och öppen och som alltid ny för att gudarna, religionerna och mytologierna saknas. Han betonar diktens negationer, som ibland kommer i grupp och som öppnar upp en annan värld, en okänd, ordlös, osynlig, oändlig som saknar bakvägg. Men skräcken kan plötsligt deformera och söndra denna tidlösa och klara värld. I Carpelans värld finns en dold kraft som aldrig direkt visar sig men vars kraft känns och som enligt Carpelans uttryck befinner sig "under", "bakom", "bredvid", "utanför", "vid sidan", alltså på många ställen. Det är döden. Den byter ständigt skepnad, plats och verkningsmedel. Den ser oss, den håller öga på oss, den ser ständigt, följer efter oss vart vi än går, den är i mörkret, överallt.⁵⁰⁹ Dödens ständiga närvaro innebär en potential där närvaron när som helst kan konkretiseras i en personifikation, ofta en främling, en okänd "någon" som förr eller senare kommer på besök och förändrar allt.

För att döden är anonym, okänd och osynlig framstår den som en gåta. Den skenbara ovetenskapen om döden bottenar i det här fallet i öppenhetens poetik och i det eftersträvaransvärda öppna seendet. När diktaren anlägger ett naivt perspektiv på saker och ting får dessa särskilda egenskaper. I dikten ovan kan man tydligt se hur Carpelan praktiserar Keats negativa förmåga och hur den resulterar i att världen blir extremt konkret och att den främmandegörs och förtrollas. Kan man (som en vuxen) avläsa tecknen förstår man vad som skett, men barnet och den ovetande - "mannen som inte

vet" – ser bara ett gåtfullt skeende. När man inte vet vad det innebär när någon dör kan det, i förstone verka som om människan t.ex. gått till butiken, begett sig på resa, flyttat ut eller burits ut. Den naiva världen är en konkret värld. Skeendet och seendet är oskiljbara. I ett avsnitt i romanen *Rösterna i den sena timmen* (1971) heter det:

Det gäller att se världen för första gången, eller för sista. Så måste vi rikta vår uppmärksamhet, våra ögon, vår känsl, våra ord: som om allt var nytt, och bräckligt. Allt levande och ännu inte dömt till undergång. Allt rent, eller förvridet, förändrat, förvandlat. Allt älskat, och hatat. Som om vi såg det, för första gången, eller för sista.⁵¹⁰

I ljuset av dessa två blickar förkroppsligar dikten ovan den blick som ser döden för första gången och inte vet vad det är frågan om. I en värld som är präglad av denna "naiva", barnets blick finns det ingen död. Döden nämns aldrig vid namn och döden diskuteras inte. Detta är en värld befolkad av odödliga. I den andra, "sista" blickens värld färgar döden däremot av sig på allt. I Carpelans värld är utmaningen att lyckas förena dessa två blickar till en och samma nyfikna och livserfarna blick: att på en och samma gång lyckas vara nyfiken och öppen på tillvaron och samtidigt uppskatta de minsta detaljerna för att människan i slutändan bara är en tillfällig hyresgäst i tillvaron.

Hos Carpelan går vägen till befrielsen från orsak och verkan och tidens linearitet genom sinnena och framförallt seendet. Det finns aspekter av tillvaron som är så självklara att vi inte ser dem. När tidens linearitet och kausala förlopp försätts ur bruk framträder allting liksom nyskapat i ett historielöst ögonblick där döden inte finns. Människor dör inte, de bara försvinner plötsligt, beger sig på resa och vandrar ut genom dörren. Och för att de inte dör kan de också återvända. Men diktaren vet ständigt innerst att det finns en klyfta mellan verkligheten och diktens hoppgivande bilder och ord.

Vad Carpelan gör i bilden av det tomma rummet är ett slags manipulation med tidens gång. Världen blir gåtfull då Carpelan upplöser det kausala förhållandet mellan orsak och verkan. Carpelan framställer enbart verkan, d.v.s. döden som ett försvinnande utan orsak. Rök utan eld är en gåta liksom en människas försvinnande utan angivelsen av att hon dött är en gåta. Tidens gång sätts ur funktion. Tiden materialiseras och syns bara som spår i tingen.

Det som sker när tidens lineära framfart kollapsar är världen blir oförklarlig och oförutsebar. Kollapsen medför en befrielse från kausalitet, från den historiska och lineära tidens determinism. Man kan bege sin in i nuet, öppna en dörr och se vad som döljer sig bakom den, slå upp fönstren och låta solen skina in, sätta sig eller vandra omkring i ett rum. Men det befriade rummet är bara en tillfällig dagdröm. Okunskapen är ett paradisktillstånd. Drömmen om att förvandla tid till rum framstår i slutändan som en utopi. Det paradiska uppstår genom en vägran att framställa orsaker. Att söka efter orsaker bakom tomheten vore att konfronteras med den entydiga döden. I Carpelans fall är detta en stor paradox eftersom en dialog med döden och tidens gång ständigt pågår i det dolda.

Det tomma rummets budskap

I inledningen till min avhandling tog jag upp W.J.T. Mitchells fyra kategorier av rumslighet i litteratur och ställde frågan om den rumsliga betoningen i Carpelans författarskap bär på en implicit retorik som uppmanar oss inte bara att se någonting utan även inse någonting?⁵¹¹ Vad menar Joseph Conrad egentligen då han deklarerar att hans syfte är att få oss att se? Delvis vill han givetvis, konstaterar Mitchell att vi ska föreställa

oss den värld som presenteras i fiktionen, men förmodligen vill han också att vi ska se förbi det exotiska scenariot, de sinnliga beskrivningarna, till de fundamentala mönster som konstituerar hans fiktiva värld, den metafysik som konstituerar historien. Mitchell menar att Conrad i sista hand vill få oss att inse någonting. Joseph Conrads ambitionsdeklaration och Mitchells tolkning av den aktualiserar frågan om det i rumsframställningen verkar en outtalad retorik som om och om igen inte bara uppmanar oss att föreställa oss ett tomt rum där någon levt utan som också uppmanar oss att reflektera över detta?

Det finns mycket Carpelan uppenbarligen vill få sin läsare att se och inse, bl.a. att det finns ett värde i det sinnliga och i det fantasifulla. När man hos Carpelan finner en dikt som följande ur *År som löv* förefaller det entydigt att det tomma rummets topografi är präglad av ett försök att förmedla ett budskap till läsaren:

Ta tid på dig
ta den på din rygg och känn
hur tung den är.
Ställ varligt ned den,
den klagar sakta,
söv den till ro.
Det svala rummet andas,
år av blomdoft dröjer kvar,
du väntar, och en dag
är tidlösheten där
och rummet tomt.⁵¹² (min kurs.)

Denna dikt skiljer sig såtillvida från de andra texter jag tagit upp att den inbegriper ett direkt tilltal och en uppmaning riktad till läsaren, om man läser diktens "du" som läsaren. Carpelan uppmanar läsaren att göra sig fri från tiden och stillsamt invänta den dag då rummet är tomt och tidlösheten "där". Men i diktens universum kan tidlösheten redan inträda före döden, i ett här och nu. När man gör sig fri från tidens framfart äger en befrielse rum, tiden hejdas, sinnena aktiveras - "[D]et svala rummet andas". Dikten gestaltar såväl en föräning eller förberedelse inför den tidlösa tomheten som en påminnelse om en sådan. Påminnelsen är en uppmaning att lära sig vila i nuet.

I ljuset av dikten ovan innefattar bilden av det tomma rummet ett implicit vanitasmotiv, ett *memento mori* eller *carpe diem* eller ett ihåg att jag ska dö, att du ska dö och att vi alla förr eller senare ska dö, kom ihåg att allting är förgängligt. Ännu i diktsamlingen *Den svala dagen* som kom ut 1961 skriver Carpelan i en dikt "Kort är den tid då vi få leva" och i en annan dikt "Det förgängliga är vår kärlek och ömhet, / dagen som går underbar för att den aldrig återvänder."⁵¹³ Så direkt uttrycker Carpelan inte i regel sitt *carpe diem* efter *Den svala dagen*, men faktum är att det finns en prägel av *carpe diem* i det mesta han skrivit. Efter att ha utvecklat en rumsdig idiolekt finns sentenser som dessa snarare inbakade i de ofta domesticerade topografiska bilder och situationer som läsaren uppmanas att föreställa sig.

I bilden av det tomma rummet finns en betoning förlagd på rummet, inte invånaren, på världen, inte människan. Genom en metaforisk analys kan man skönja konceptuella metaforer som "att födas är att anlända" och särskilt "att dö är att avresa" (att vandra iväg, att lämna ett rum) i denna bild, liksom i den poesins plats som Carpelan upprättar med sin diktning. Det visar sig för diktaren Carpelan som i början av 1950-talet börjar närma sig tinget med uppfattningen att tinget är allmängiltigt och tidlöst att också rummet är mer beständigt än människan. Världen - "rummet" - framstår som ett hyreshus, hotell dit människor kommer, där de lever och därifrån de reser vidare då de dör och försvinner. Människan framstår som en tillfällig besökare, en hyres- eller

hotellgäst. "Rummet", vare sig det är en hel lägenhet eller ett enkelt kök fungerar metonymiskt som en bild av livet. När Carpelan slår fast att rum "är levande när människor finns där, men när de dör, upphör rummen" låter sig formuleringen förstås som en fundamental förlust.⁵¹⁴ Rummet "upphör" när den eller de människor som levde i lägenheten – de som gjorde rummet till en plats för någon är borta. Analyserar man skeendet i ljuset av distinktionen rum-plats visar platsens upphörande hur ett stycke rum förlorat en del av det betydelseskapande fundament som ursprungligen gjorde det till en plats.

Bilden av den tomma lägenheten med alla slitna ting ger upphov till några frågor: Vad är värdefullt och vad är värdelöst? Vad är ett människoliv värt? Det är en pragmatisk sortering av det förflutna där diktaren gallrar fram vad som är värde och vad som är belastning. För att kunna bevara en öppen inställning – för att kunna se allt för första eller sista gången – måste man konstant göra sig fri från all barlast som skymmer ens blick. Att se handlar även om att se inåt. I en essä om Carpelans diktning skriver Madeleine Gustafsson:

Vad var när allt kommer omkring det verkligt viktiga? Varje roman av Carpelan prövar sin egen lösning. Skrivandet? Skriva för att minnas? Eller minnas för att glömma? Kanske – tanken skymtar hos alla gestalter – är det den verkliga befrielsen: att till sist träda ut ur jaget, ur minnesskrubbens mörker och damm, och åter kunna se sommardagen utanför?⁵¹⁵

För att behålla en öppen inställning till varje ting i varje ögonblick måste diktaren skriva ner och skriva bort allt sådant som hindrar honom att vara öppen. Med en formulering ur *Benjamins bok* innebär det: "Skriva, inte för att minnas, utan för att glömma. ?. Kanske för att först minnas, sedan glömma?"⁵¹⁶ Genom att minnas får livet sitt värde och människan förankras i sitt förflutna.

Att lära sig se handlar också om att kontinuerligt försöka frigöra sig från det förflutna. Denna obemärkta kamp mellan att minnas och att glömma förkroppsligas hos Carpelan i bilden av det till synes tomma rummet. Det betyder att Carpelans talrika variationer av rummet fr.o.m. 1969 också är att se som en rad försök att skapa närvaro i rummet vi just nu, i detta ögonblick befinner oss i och lever i. Men att kunna se och uppskatta sin omgivning, människorna, rummet och tingen förutsätter en insikt om hur tiden ständigt förvandlar allt. Det är en paradox. Att minnas kräver att man glömmet. Att skriva ner är att skapa rum: att gallra och alstra, att minnas för att kunna glömma och glömma för att kunna minnas. För att kunna vara öppen i nuet måste man också lära sig att glömma. Det tomma rummet framstår samtidigt som en liknelse för det blanka pappersarket där det sedda, tecken och betydelser kan träda fram ur tomheten.

III

Ett arkitektoniskt universum – *Urwind* (1993)

[...] jag tänkte på att Nora var sådan att hon byggde rum omkring sej där man kunde känna sig hemma. Och att sådana människor behövs för att vi ska kunna leva, för så många bygger inga rum alls eller bara river rum, det ena efter det andra, river och river.

Bo Carpelan, *Paradiset. Berättelsen om Marvins och Johans vänskap II* (1973, s. 56)

Inför avhandlingens tredje del där fokus är ställt på Bo Carpelans roman *Urwind* vill jag introducera en strukturproblematik som inte bara *Urwind* utan Carpelans romaner och prosasamlingar överlag ger upphov till. Försöken att få grepp om *Urwind*s struktur tenderar att ge upphov till liknelser: Än beskrivs den som en mosaik, än som en försåtlig terräng, än som ett konstmuseum, än som ett kalenderår, än som ett drömhus. Än beskrivs den som cyklisk och fullkomlig än som splittrad och episkt bristfällig. *Urwind* ger upphov till en rad liknelser varav flera är topografiska och särskilt arkitektoniska.

Kai Laitinen, som fungerade som enväldig jury då *Urwind* belönades med Finlandiapriset hösten 1993 reflekterade i sina dagboksanteckningar över strukturen på *Urwind* några veckor innan priset offentliggjordes.⁵¹⁷ Han konstaterade att bokens korta kapitel förenas förutom av berättaren och personerna i hans närhet av tidens gång, årstidernas cykliska växlingar och av staden Helsingfors som visar sig i skiftande belysningar, i skiftande väder, i blyxtbelysningar som bygger upp den mosaikartade helheten. Förutom detta lade Laitinen märke till att verket består av 53 kapitel, alltså årets veckor och ytterligare en. Grundschemat är årets gång, en ensam mans livscykel.⁵¹⁸ I en senare anteckning spannar Laitinen vidare på reflektionen då han konstaterade att fantasin och överdriften tillsammans skapar lyriklänkande mönster, en detaljkonst, som måste betraktas nära och noggrant för att komma till sin rätt. Om man läser romanen allt för lätt och för snabbt och ofokuserat kan intrycket av ett slags filigranarbete uppstå och det större grundmönstret försvinna ur sikte, konstaterar Laitinen.⁵¹⁹

Urwind belönades med Finlandiapriset och åtnjöt överlag beröm. I *Nya Argus* 2/1994, i en översikt av det finlandssvenska litteraturåret 1993 ställde sig Michel Ekman emellertid sig mycket kritiskt till verket.⁵²⁰ Också Ekman fäste sig särskilt vid *Urwind*s struktur. Han skrev att romanen är skriven på ett språk som gör många avsnitt i den till vackra, fristående prosadikter men att den strukturellt lider av stora svagheter. Ekman ansåg att berättarhållningen var oklar och att det saknades en psykologisk spänning som borde vara motorn i huvudpersonen Daniel *Urwind*s inre drama. Han tyckte att textens bildvärld ofta påminde om lösryckt ekvilibristik eftersom den inte var tillräckligt konsekvent underordnad någon klar episk avsikt. Ekmans reflektion aktualiserar frågan

om det finns ett samband mellan begreppsparet fullkomlig/ofullkomlig och Carpelans poetik där begreppens motsvarigheter heter öppen/oavslutad – sluten/avslutad.

Då Roger Holmström presenterar sin läsart av *Urwind* i inledningen till *Vindfartsvägar* utgår även han från frågan om verkets struktur. Han erinrar sig att Carpelan vid ett tillfälle i Åbo rekommenderat läsaren att följa samma årstidsrytm som i berättelsens helhetsuppläggning. Holmström närmar sig följaktligen *Urwind* med "almanackan i ena handen och romanen i den andra".⁵²¹ Holmström karaktäriserar läsningen av *Urwind* som en "orientering i en terräng, som tidvis varit nog så försåtlig". Han vidareutvecklar metaforiken genom att beskriva hur han under sin läsning "trampat upp de första huvudstråken i romanens landskap". Resultatet av sina "strövtåg" kallar Holmström en "kartbild" och i slutet av det första kapitlet utmynnar tids- och rumsreflektionerna i följande uppmaning till läsaren: "I tillvarons gyttor banar Daniel Urwind sig fram, spanande med alla sina sinnen. Låt oss, vecka för vecka, följa honom på hans väg!"⁵²² Holmströms liknelser och uppmaningen är "besmittad" av poesins plats, den topografiska bildvärlden i *Urwind*. Det är en vanlig företeelse att metaspråket är färgat av verkets bildvärld. I ljuset av dessa liknelser framstår nyckeln till romanens tematiska formvärld som en analys av den väg som romanens huvudperson följer.

Vad som är av särskilt intresse i detta sammanhang är bruket av topografiska liknelser. Pekka Tarkka konstaterar i sin recension av *Urwind* att romanen är som en teater, ett galleri, en konsertsal eller ett konstmuseum.⁵²³ Tarkkas arkitektoniska notering antyder att *Urwind* kan uppfattas som en byggnad. Men hur kan *Urwind* simultant vara uppbyggd som en teater, ett galleri, en konsertsal och ett konstmuseum? Vad är det för en byggnad? Är det många byggnader eller ingen byggnad alls?

Även Horace Engdahl använder sig av en arkitektonisk liknelse i samband med att han slår fast att *Urwind* är den stora syntesen eller "Den stora skörden" i Carpelans författarskap.⁵²⁴

Den stora skörden är romanen "Urwind" (1993), där författaren bygger det totala drömhuset, som är tiden förvandlad till rum. Det grenar ut sig labyrintiskt och leder över i alla hem som bokens huvudperson har bebott under sitt liv. De äldre släktingarnas doftrika kamrar finns där på sina avsatser, men också hans gamla skola, källare där han sökt skydd mot kriget, lokaler där han roat sig, rum där han mött sin älskade och andra där hans barn vuxit sig stora. Liksom i drömmen ligger vitt skilda skådeplatser nära och intill varandra. Går man en trappa upp eller ner, förflyttar man sig från en levnadsålder till en annan. Här finns ingen livlös materia. Möblerna besjålas, tingen talar ett språk. Huset får mänskliga egenskaper, blir en stor kropp: det är bilden av en livstid.⁵²⁵

Carpelan har själv påpekat att romanen har en specifikt arkitektonisk struktur. I en intervju med Anna Hollsten berättar han att bokens huvudperson är 52 och ett halvt år gammal och att boken är skriven ett kapitel i veckan. Allt som allt borde det finnas 52 eller 52 och halvt rum där huvudpersonen rör sig. Carpelan berättar att han misslyckades med antalet rum.⁵²⁶

I artikeln "Lyriskt mellanbokslut" från år 1979 benär Carpelan främst ut sin utveckling som lyriker, men kommer också alldeles i slutet, närmast parentetiskt, att tangera sin prosa, "barnböckerna, ungdomsböckerna, hörspelen, dramatiken" och "de tre vuxenromanerna av vilka en kunde kallas thriller och en annan detektivroman".⁵²⁷ Trots att prosan får minimalt utrymme i essän värderar Carpelan den inte "som ett komplement till dikterna utan av lika stor vikt för helheten". Ett av sina prosaverk lyfter Carpelan särskilt fram:

Av mina prosaböcker är *Rösterna i den sena timmen* [1971] den största satsningen hittills [...]. I *Rösterna* består ju formen av en rad ögonblicksbilder, lagda på varandra så att till slut av många ansikten framstår *ett* enda, lidande ansikte, en enda gemensam klagans röst, och bakom den, hoppas jag, en annan som säger: detta är den enda värld vi har. Förstör vi den förstör vi oss själva. Så enkelt är det.⁵²⁸

I Carpelans kommentar upprättas ett förhållande mellan *det enskilda*, d.v.s. de enskilda "ögonblicksbilderna" och *helheten*, d.v.s. summan av enskildheterna: "av många ansikten framstår *ett* enda, lidande ansikte, en enda gemensam klagans röst." Carpelan frilägger själv en strukturell problematik som äger giltighet i *Rösterna i den sena timmen*, men som gäller hans prosa överhuvudtaget, inte minst romanen *Urwind*.

Carpelan skriver en prosa som består av korta avsnitt, ett slags prosadikter. *Urwind* är ett gott exempel på denna uppbrutna prosa i.o.m. att den består av 53 prosastycken som i sin tur består av talrika fragment, episoder, detaljer, bilder, minnen o.s.v. Kort uttryckt är *Urwind* ett porträtt av Daniel Urwind och hans världsbild. Men detta porträtt är inte primärt strukturerat lineärt och kronologiskt utan genom enskilda bilder, fragment som genom att följa på varandra och verka i förhållande till varandra sammanlagda under läsningen bildar – eller har åtminstone potentialen att bilda ett arkitektoniskt formgivet personporträtt.

Det är denna arkitektoniska sammansättning jag försöker illuminera och skapa förståelse kring i de tre följande kapitlen. Jag går inte in på frågan om hur många enskilda rum det möjligtvis finns i romanen utan fokuserar på de mer omfattande rumsliga strukturer som binder samman romanens enskildheter.

Varje litterär och konstnärlig skapelse ger uttryck åt lösningen av ett formproblem. Som jag ser saken manifesteras i *Urwind* en typisk modernistisk tendens. Liksom en författare som skriver efter metersystemets kollaps måste försöka finna nya diktformer måste en författare som misstror romanens motsvarande konventionella former försöka finna alternativa scheman. En central tendens inom modernismen har varit övergången från det lineära till det simultana. Det är samtidigt en övergång från ett rumsligt schema (linjen, sträckan, framfarten) till ett annat (mosaiken, collage, det simultana). Övergången visar att form och tempo hör ihop. Vari ligger det alternativa schemats lockelse? Hur upplever en människa egentligen kategorier som tid och rum? På ett mikropplan gäller denna rumsliga justering frågan om av vilken art relationen mellan två händelser är. Om inte förhållandet är kausalt – vad kan det då vara?

Sjärens osynliga arkitektur – Daniel Urwind

Urwinds strukturproblematik åskådliggör en genreövergång i Carpelans författarskap. Trots att man aldrig i Carpelans fall kan tala om rena kategorier av lyrik och prosa åskådliggör övergången från den enskilda dikten till ett längre format som i *Urwind* en arkitektonisk transformation. När lyriken övergår i prosa genomgår Carpelans arkitektoniska standardenhet *det enskilda rummet* en expansion: dörrar, fönster, tak, golv, korridorer, trapphus, grannlägenheter, vind, och källare, en gård och en stad växer fram kring rummet. Liksom hissen i ett kapitel i *Urwind* flyger ut över stadslandskapet, öppnas romanens universum såväl vertikalt som horisontalt.⁵²⁹ Dessutom vecklar världen ut sig i den fjärde dimension som rummet och dess ting inkapslar, nämligen tiden. Rummet och människan, ordet och tinget flätas samman i ett fiktivt universum som samtidigt är ett narrativt mönster. I detta arkitektoniska mönster är tillvarons ryggmärg vertikal. Allt det "bråte" som genom 53 kapitel bildar romanens universum är samlat kring trapphuset, hisschaktet och gårdsbrunnen.

Urwinds arkitektoniska universum blir till och utvidgas såväl horisontalt som vertikalt genom att protagonisten Daniel Urwind vandrar omkring i den miljö som samtidigt är hans liv. Daniel Urwind och den värld han bebor är omöjliga att skilja åt. Han är som Quasimodo i katedralen Notre Dame i Victor Hugos roman *Notre-Dame de Paris* (1831). Katedralen var Quasimodos "hem, hans håll och hans omhölje [...]. Mellan den gamla kyrkan och honom rådde "en sympati, som var så djup, en sådan magnetisk såväl som materiell frändskap, att han på sätt och vis hörde ihop med den, liksom sköldpaddan med sitt skal."⁵³⁰ Det står vidare att inte bara Quasimodos kropp, utan även hans själ tycktes ha format sig efter katedralen. Daniel Urwind tycks på ett motsvarande sätt ha formats efter den arkitektoniska omgivning där han levtt sitt liv. Denna formning av protagonisten korresponderar med föreställningen "Det är inte tiden som förändrar oss, / det är rummet."⁵³¹

I detta kapitel är mitt syfte att åskådliggöra att *Urwinds* arkitektoniska struktur och huvudpersonen Daniel Urwind är oskiljaktiga och att romanens rumsliga betoning inte kan förstås utan kännedom om Daniel Urwinds position i tillvaron. Daniel Urwind öppnar talrika dörrar, han gläntar på tingen i den gråa vardagen så att tillvaron förtrollas, han ser det fantastiska i de enkla tingen. Han är upptäckare, framkallare, voyeur. Han ser genom fasader. Vem är han? Varför har han satts ut i världen för att öppna dörrar, se och synliggöra, för att erinra och fantisera?

Platsen under bordet

Framväxten av Daniel Urwinds porträtt och arkitektoniskt formgivna universum aktiveras av en kris. Daniel lämnas ensam och övergiven då hans hustru Maria reser iväg till USA för att forska. Krisen är i själva verket en bekräftelse: Daniel Urwind har allt sedan sin barndom varit ensam. Han är en osynlig antikvariatsägare, "en grå mus" som levtt med böcker och i böckernas värld hela sitt liv. I ett yttre avseende är han en ingen. Bokens första kapitel slutar med en scen som förkroppsligar den kris som aktiverar hans sjäsliv:

Så lätt är livet, att det knappt märks innan det är förbi, så tungt att det känns som en plåga, ett tomrum som är du och måste fyllas. Har jag alls något namn? Om jag knäböjde där på gården och kikade in genom mitt fönster, vad skulle jag då se? Den obäddade soffan, ljuset som faller från duschrattet, stolen, de mörka bokhyllorna. Jag skulle se bordet och lampan, vid bordet ingen.⁵³²

När Daniel Urwind ser sig själv ser han bara ett tomt rum. För att råda bot på sin tomhet börjar Daniel Urwind framställa sig själv. Han riktar sin uppmärksamhet inåt. Han börjar mana fram, skapa och synliggöra sig själv. För att kunna gå vidare i sitt liv måste hans sanna jag träda fram ur det inre. Frågan gäller inte bara vem han är utan i lika mån vad som ger hans liv ett värde. Carpelan manar fram antikvariatsägare Daniel Urwinds liv och världsbild genom 53 kapitel som kan karaktäriseras som ett slags medvetandeströmmar.

Daniel Urwind lever i en rutinartad värld där plötsliga kriser kan inträffa. I en sådan värld förpassas ständigt liv till död, nu till då och något till inget. Människorelationer kan plötsligt upphöra. Då samvaron övergår i ensamhet ställs Daniel Urwind inför sig själv. I brist på socialt umgänge börjar han umgås med de döda, de drömda, såväl släktingar som bekanta, författare och konstnärer som han varit i kontakt med eller snarare som betytt någonting för honom. Hustrun Maria, föräldrarna Anna och Fredrik, släktingar som moster Viktoria samsas med grannar som Bergsrådet Petri. Konstarterna representeras av

bl.a. Bach, Mozart, Cézanne och Klee. Författarna är flest, här samsas Akhmatova, Broch, Joyce, Orwell, Pirandello, Remarque, Rousseau, Shakespeare, Tjechov och många, många fler. Om *Urwind* hade ett personregister vore det ovanligt långt för att gälla en roman.

Det som Carpelan delvis gör med detta persongalleri är en omvärdering av verkligheten. Vem är egentligen mer levande, de döda eller de levande som vardagsblinda och skygga följer sina rutiner? Vad är egentligen mer verkligt, drömmen eller "verkligheten"? I en passage heter det: "De döda rör sig i minnets rum som vore de levande, mera levande än de skuggor som hastar fram över gården, som försvinner längs med gatorna."⁵³³ Hur organiserar man litterärt ett händelseförlopp där man vill föra samman de levande och de döda? Man måste skapa en plats som har en samlande och anakronistisk förmåga. Persongalleriet i *Urwind* är så omfattande och mångfacetterat att man rentav kan säga att det förutsätter en arkitektonisk organisation som möjliggör möten, ett slags mötesplats. Ett flervåningshus där invånarna bor i sina separata lägenheter lämpar sig utmärkt för denna stora sammankomst och omvärdering av verkligheten.

Ur en medvetenhet om förgänglighetens obönhörlighet formar sig Daniel Urwind till en samlande diktare, en sökare, framställare och tolkare av förtätade ting och ögonblick – obemärkta alldagligheter som hotar försvinna i evig glömska och som gör sig påmind för att de å ena sidan kanske bär på dolda betydelser och å andra sidan förkroppsligar någonting sällsamt. I Carpelans universum bär varje alldaglighet på betydelser som väntar på att bli upptäckta. Till saken hör att Daniel Urwind själv är en sådan osynlig alldaglighet. En enhetlighet mellan synligt och osynligt konstituerar hela universumet. Vad han ser och synliggör hänger ihop med vad han innerst är. Han synliggör en värld där han kan leva.

Trots att *Urwind* är snårig och undflyende och i princip saknar ett tematiskt centrum finns det en lokalitet i den labyrintiska byggnaden som har en tematiskt konstituerande funktion i verket. Det är vinden. *Urwind* domineras av en dynamisk rörelse, av vindens skingrande och uppsamlade rörelser. Vinden ger upphov till kontinuerliga och föränderliga bilder av landande, sjunkande, fallande, stigande, svävande och flygande. I *Urwind* hör vind ihop med luft och luft är allt osynligt och förgängligt, liv, minnen, drömmar och fantasier. Alldeles i slutet av romanen, i kapitel 50, "Decemberfesten" då Carpelan binder ihop trådar ur romanens 53 kapitel lånar han in Shakespeare och en fråga av arkitektoniskt intresse ställs: "Och vad säger den store Shakespeare om våra rum och boningar?"⁵³⁴ Svaret lyder:

I fagert vanvett rullar skaldens öga
med blick från sky till jord, från jord till sky;
och alltsom fantasien ynglar fram
osedda ting, förvandlar skaldens penna
till bilder dem och ger åt luftigt intet
i tid och rum en boning och ett namn.⁵³⁵

Efter Shakespeares bevingade passage ur *En midsommarnattsdröm* följer ett avsnitt som man kan förstå som en uppmaning riktad till läsaren:

I dessa boningar bor vi. Av luftigt intet är vi, till luftigt intet återvänder vi. Se, ovanför oss öppnas himlen, kall och klar, med stjärnor strödd, men vi är här, jordbundna ett ögonblick i evigheten, ont och gott i bitter blandning, och det är vår sak att skilja dessa åt, ont och gott, falskt och äkta, spel och allvar, dröm och verklighet. Mod finns, det vet jag, barmhärtighet finns, och klarsyn. Känn med ögat, se med hjärtat!⁵³⁶

Vägen till insikt och förankring i världen går genom sinnen som är synestetiskt sammanflätade. För en total upplevelse krävs att alla begrepliga kategorier flätas samman. Man upplever inte världens rumslighet med ett enskildt sinne. Det råder ett tematiskt triangelförhållande mellan namnet Urwind, vinden som en mångbottnad elementär urkraft i universum och lokaliteten vind som en levitationsplats för drömmar, minnen och längtan. Vinden liksom rummet och rymden är bilder av det osynliga förkroppsligat.

Vinden introduceras omedelbart i romanens inledande kapitel som bär rubriken "Namnet Urwind". I kapitlet presenterar sig romanens huvudperson, Daniel Urwind genom att redogöra för sitt namns ursprung. Genom sina anfäders och -mödrars släktnamn, Urwind, Urwäder och Cedermark framställer Carpelan en släktmytologi där de tre elementen vind, vatten och jord sammanstrålar i Daniel Urwinds person. Namnen är genomtänkta och betydelsebärande: Daniel Urwinds arvsanlag består inte av gener utan av element och relationer mellan element.⁵³⁷

Efter den summariska släktutredningen följer ett avsnitt där Daniel Urwind "leker med tolkningarna av Urwind."⁵³⁸ Ordleken börjar så här:

Där är den ursprungliga urvinden från universum, den som blåser ur intet in i intet och slungar stjärnor in i det stormcentrum som kallas själen. Den har sin egen vindros, den är metamorfosernas osynliga tecken, den finns i böjda träd och snöskymningen där ute. Den går genom människorna i kärlek och hat och slungar dem framåt, den driver språket som ett väldigt segel framför sig, den doftar salt och fjärran länder.⁵³⁹

Samtidigt som en personlig ursprungsmyt byggs upp kring Daniel Urwind förankras han och hans språk i ett kosmos som genomsyras av en kraft – "den ursprungliga urvinden från universum". Tillvaron är framställd som en alltomfattande virvelvind, ett slags kosmisk flodvåg eller passad efter The Big Bang. Allting är i ständig förvandling, tillvaron är inte avslutad, skapelsen, skapandet pågår och fortskrider.

Som liknelse är Carpelans "urvind" besläktad med t.ex. den framåtskridandets stormvind som Walter Benjamin föreställer sig i en av sina historiefilosofiska teser utgående från Paul Klees målning *Angelus Novus*.⁵⁴⁰ Historiens ängel står med blicken vänd mot det förflutna. En stormvind blåser från det förflutna. Carpelans "urvind" går även på ett idéhistoriskt plan att jämföra med Henri Bergsons vitalistiska kraft *Élan vital*.⁵⁴¹ Motsvarande livskraft är de österländska varianterna *chi* (Kina), *ki* (Japan) och *prana* (Indien). Vad alla dessa representerar är alternativ till en västerländsk rationell och statisk norm. Denna dynamiska urvind ger romanens bildvärld rymd, volym och en virvelvindlik, kaleidoskopisk och luftig karaktär. Av allt att döma är universumet i *Urwind* tänkt som en leviterande, lätt, drömlig värld. Själen står i förbindelse med urvinden, ordet står i förbindelse med tinget. Allt är sammanflätat och bildar en allgenomsyrande universal enhet – allting är ett. I *Urwind* innebär att skapa och fantisera, även att minnas i slutändan att delta i världens skapelse.

Efter beskrivningen av urvinden följer en semantisk transformation som bygger på alliteration och den semantiska skillnad som ordlekarna vind-vind-urvind-ur ger upphov till.⁵⁴² Ordleken med det identiska rimparet "vind" och "vind" har topografiska konsekvenser. Språket påverkar världen, liksom världen påverkar språket:

Fångar du in den [vinden] byter den gestalt, blir den stora urvinden, rummet med de skrikande svalorna, taksparrarna, tjocka som armar, stöttande himlen. Ständigt vidgar den sig, samlar i sina dunkla hörn barndomssomrar, doften av solbränt trä, dammets gyllne ljusvägar lagda över golvbjälkar och sågspån. Urvinden med sina glömda skatter, sina gulnade tidningsbuntar, sina söndriga barnvagnar, sina mörka

skåp med mullrande röster! Fram mot natten samlar den alla ett människolivs urverk: solur, stumma nu och utan skugga, väggur med stelnat skägg och stirrande urtavlor, med flämtande röster, astmatiska andetag och årstunga lod. Där ligger i gamla träkistor bortglömda rovor med romerska ansikten, deras tid är för evigt förlorad.⁵⁴³

Vinden är förkroppsligad och förtätad tid och dröm, ett bortglömt och undanskymt magasin där liv eller snarare avtryck eller ekon av liv är lagrade i tingen. Vinden är öppen mot himlen och förankrad i ett bortglömt och förstelnat förflutet. Uppe på vinden där tiden är materialiserad i tingen blir seendet arkeologiskt. Ett arkeologiskt seende framstår som ett seende som öppnar en förbindelse till det förflutna. Genom förbindelsen till minnena av en försvunnen tid och plats kan den arkeologiska fantasin framkalla det osynliga.

Mer än någon annan lokalitet i byggnaden *Urwind* är vinden en oxymoronisk förtätning av människans osynliga själsliv. Tingen på vinden är förkroppsligade minnen, fantasier och drömmar, längtan och rädslor. Samtidigt är vinden Daniel Urwinds hemliga element och det undanskymda och osynliga rum där det skådespel som är hans livsdrama och ensamma livskamp utspelar sig.⁵⁴⁴ Vinden är vertikalitetens arkitektur förkroppsligad – ett avskilt rum med utsträckning till ett mytiskt och dunkelt förflutet och samtidigt en station för alla uppåtriktade, ljussuktande drömmar om klarhet och lycka, tyngdlöshet och befrielse. I ett universum som omvartannat expanderar och drar ihop sig enligt centripetala och centrifugala krafter framstår vinden och skapandet som den kraft som aktiverar denna ontologiskt och tematiskt präglade *topogenesis* av en särskild poesins plats. Vad som spelar en avgörande roll beträffande formen på romanen *Urwind* är att fånga in vinden på vinden innebär att fånga in tiden i ett rum. Att vara härskare av vinden är att vara härskare av tiden. Att som Daniel Urwind i slutet av romanen slutligen låta sig bäras av vinden är att ha slutit fred med döden.

*

Förutom vinden finns det en återkommande arkitektonisk bild i Carpelans författarskap som fångar upp Daniel Urwinds avskilda och osynliga position i romanen. Bilden är vad man med Jean Starobinskis formulering kan se som en symbol, bild eller idé som "författarens tänkande organiseras kring".⁵⁴⁵ Om bilden av det till synes tomma rummet liksom bilderna av "rummet bakom köket" och "rummet vid bakgårdsfönstret" är sådana bilder i Carpelans författarskap så är denna en annan. I de inledande raderna i den första dikten i *Gården* formulerar Carpelan positionen så här:

Den bruna bordduken hängde ned över kanten.
Jag satt där under osedd i doften av kål och värme.⁵⁴⁶

Platsen under bordet framträder första gången i *Gården* där den inleder diktsamlingen. Platsen under bordet karaktäriseras å ena sidan av att den är ett gömställe, en undanskymd, "osedd" position i förhållande till omvärlden och å andra sidan av att den är behaglig. Den är en plats där "själen inte behöver gå hukad" för att parafasera en dikt ur *Gården*.⁵⁴⁷ En ytterligare aspekt hos platsen är att den innebär en iakttagarposition. Men genom platsen under bordet formuleras även ett ambivalent och konfliktfyllt förhållningssätt till omvärlden. I de andras ögon är personen som sitter under bordet nämligen osynlig, frånvarande, en *ingen*, medan de andra i hans ögon är, inte bara synliga, utan blottade. Platsen genomsyrar diktsamlingen med sitt utanförperspektiv och sin förmåga att strukturera världen i en del som syns och en annan som är dold. Den bär

en liknande känsla för utanförskap som Carpelans andra favorittillhåll "rummet bakom köket" och "rummet vid bakgårdsfönstret".

En liknande genomsyrande och tudelande funktion som i *Gården* har platsen under bordet följdriktigt även i *Urwind* p.g.a. att Daniel Urwind betraktar världen ur ett perspektiv som samtidigt är barnets och outsiders. I följande passage karaktäriserar Daniel Urwinds moster Viktoria med hjälp av liknelsen både sin egen och Daniels iakttagarroll och bådars utanförskap i tillvaron. Viktoria konstaterar:

Jag vet vad din pappa brukar säga om mig: att jag är frånvarande lite alltför ofta. Som att gömma sig under ett bord och lyssna på vad de stora och vuxna häver ur sig i sin inbilskhet, eller i sin visdom, eller ur båda, samtidigt.⁵⁴⁸

Ur den undanskymda och distanserade position under bordet går det att avgöra vad som är sant och vad som är falskt. Vad Carpelan framställer genom platsen under bordet och liknande bilder av avskildhet, beskydd och intimitet är inte bara behagliga utan närmast lyckliga tillstånd. Hos Carpelan är utanförskap inte ett olyckligt tillstånd. Den är tvärtom ett slags gåva. Den lycka som finns förborgad i denna position har inte enbart tematiska dimensioner. Den präglar författarskapet på ett allmännare plan.⁵⁴⁹ Daniel Urwind befinner sig i ett tryggt hägn och vad som utmärker detta hägn är klarsyn. Seende och topografi är oskiljbara. De bildar ett fundamentalt perspektiv på tillvaron: Vad man ser är beroende av hur man ser och var man är. Det åskådliggör det obemärkta förhållandet mellan varseblivning och kunskap. Det finger som pekar ut en plats skapar också platsen.

De osynliga tingen

Daniel Urwinds osynlighet är det utgångsläge varur det arkitektoniska universumet i *Urwind* expanderar. När det börjar expandera sker det över trösklar och genom dörrar och fönster som öppnas. Världen och verkligheten växer genom fönster, genom dörröppningar, i korridorer, ut på gården och in tillbaka, uppåt mot himlen och neråt mot underjorden, i osynlighetens namn t.o.m. genom fasader och väggar. Det är ett universum som ömsom expanderar och ömsom drar ihop sig enligt centripetala och centrifugala krafter. Utgångsläget är Daniel Urwinds position: Han är osynlig men han ser. Men vad ser han egentligen med sin exceptionellt känsliga blick? Ser han någonting som ingen annan – eller enbart få andra – ser?

I ett enhetligt författarskap som Carpelans kan man söka svar inom ett enskilt verk men även i andra verk. I romanen *Benjamins bok* som på flera punkter påminner om *Urwind* lyder ett avsnitt:

I första Korintierbrevet talar Paulus med ord som inte kan bli mera kända och citerade men fortfarande har sitt eget märkliga ljus: "Nu ser vi på ett dunkelt sätt, såsom i en spegel, men då skola vi se ansikte mot ansikte. Nu är min kunskap ett styckverk, men då skall jag känna till fullo, så som jag själv har blivit till fullo känd". Kunskap, sedan ordet "känna": inte kunskapens motsats, utan dess fördjupande. Paulus berör sin barndom och kommer från den fram till mognadens "dunkla" syn. Har vi glömt barnets klara blick, den som inte behöver någon spegel? Kanske är det inte bara Gud vi skall se ansikte mot ansikte, utan oss själva. *En spegel ger oss en otydlig bild, är en yta överdragen av kvicksilver. En spegel är en vägg.* (min kurs.) Det finns i andra Korintierbrevet ytterligare ord som följer mig och inte lämnar mig ro: orden om de osynliga tingen, "de vara allenast en tid, men de som icke synas, de vara i evighet". Kanske dessa som vi betraktar som dårar, sinnessjuka, drömmare, ständigt utanförstående, ser dessa ting som inte synas? [...]⁵⁵⁰

Då Carpelan här genom huvudpersonen Benjamin Trogen hänvisar till det första och andra Korintierbrevet läser han de anförda avsnitten utgående från öppenhetens poetik. Vi ser dunkelt – som om vi såg in i en vägg. För att lära oss se genom väggen, "de osynliga tingen" behöver vi hjälp av Den Andre, den som avviker från normen – barn, särlingar, drömmare och andra ensamma, annorlunda, missförstådda och ständigt utanförstående. Vi behöver hjälp av Daniel Urwind.

För att läsa dessa "män som inte vet" i förhållande till *Gården* och *Urwind* kan man säga att alla i princip befinner sig "under bordet". I Carpelans universum är de obefläckade och naivt visa som barn, utanförstående och utrustade med en exceptionell synförmåga. Gränslinjen mellan det synliga och det osynliga ligger t.ex. bakom titeln på diktsamlingen *I det sedda*, ur en dikt som inleds med den tidigare citerade raden "I det sedda göms det alltid något mera" och t.ex. i prosadiktsamlingen *Namnet på Tavlan Klee målade* (1999) där det redan kommer till uttryck i det inledande mottot av Klee: "Konsten avbildar inte det synliga, utan gör synligt."⁵⁵¹ Det är ett motto som även är centralt i *Urwind*. "Jag reproducerar inte det synliga, jag gör synligt", skriver Daniel Urwind.⁵⁵²

Sambandet mellan utanförskapet och ett exceptionellt seende i *Urwind* motsvarar den uppfattning Colin Wilson för fram i *The Outsider* (1956). I bokens inledande och problematiserande kapitel utgår Wilson från Henri Barbusses roman *L'Enfer* (1908) och sluter sig till att outsiderproblematiken grundar sig på ett seendets eller ett vetenskapens problem. Wilsons tes är att outsidersen ser någonting annat än de andra, han ser djupare och sannare än dem.⁵⁵³ Wilson konstaterar att hjälten, huvudpersonen hos Barbusse är en outsider för att han står för sanningen.⁵⁵⁴ Problemet hos outsidersen kommer sig av den konflikt han genomlider i förhållande till sin omvärld. Konflikten går ut på att han inte tror på den lögnaktiga verklighet som de andra (allmänheten, samhället) lever i eftersom han ser någonting annat, d.v.s. den sanna verkligheten.

Detta är en grundläggande frågeställning i Carpelans författarskap. Outsidersens blick kommer till uttryck i det kontinuerliga skapandet av verklighet och den kontinuerliga justeringen och omvärderingen av verkligheten i författarskapet. Carpelans stora fråga är ingen mindre än den ontologiska frågan om verklighetens natur: Vad är verklighet? Carpelans patos vaknar vid upplevelser då någon försöker inskränka verkligheten. Ser den som lever i rutinerna och i det slentrianmässiga någonting alls? I den koncentration som går att skönja i författarskapet verkar en ständig expansion: Hur förhåller sig drömmen, fantasin, minnet, litteraturen, konsten, livet och slutligen döden till det konkreta tinget vi ser framför våra ögon? Hur förhåller sig de döda till de levande? Vem är egentligen mer levande och vem mer verklig än vem? Hur förhåller sig allt det osynliga till allt det synliga? Vad är mer värdefullt: det synliga eller det osynliga?

*

Daniel Urwinds outsiderposition bottnar i en mer omfattande konflikt som präglar betoningen av rumsligheten i författarskapet och som genomsyrar hela denna avhandling. Det är konflikten mellan olika livsåskådningar i *Urwind* och i författarskapet överlag. En sådan åskådningkonflikt tangeras i kapitel 43 där verkets äkta par, makarna Maria och Daniel för ett kortfattat replikskifte. Daniel Urwinds lyriska "veckorapporter" bildar på det stora hela en självbiografisk monolog som är riktad till hans hustru, men som ställvis, liksom här tar formen av en dialog. Maria frågar och Daniel svarar:

Borde du inte i ditt fönster också ställa ut de stora forskarna, Darwin, Einstein, Medawar? Borde du inte veta något om fysikens lagar?⁵⁵⁵

Jag svarar: Einstein tyckte att ett krökt ljus kunde vara så vackert, Poincaré löste matematikens gåtor i drömmen, borde inte flera vetenskapsmän veta något om estetikens och konstens lagar? Kring nobelpristagarnas TV-bord saknas oftast författaren, han anses inte ha någon del i intuitionens och fantasins värld, vad gör han egentligen? Skapar moln? Och ändå steg nyss en garvad gammal kemist upp och deklarerade med tårar i ögonen: allt beror ändå till sist på – kärlek! Det är den drivande kraften i vårt arbete! Den är alltings utgångspunkt!⁵⁵⁶

Maria är fysiker och har åkt till USA för att forska för ett år. Hennes profession är långt ifrån irrelevant eftersom hon representerar en livsåskådning. Till skillnad från antikvariatsägaren Daniel som till sin läggning kan betraktas som en diktare och konstnär representerar hans hustru i.o.m. fysiken en beskrivande och förklarande vetenskap som i princip är ute efter att beskriva livets grundlagar.

I replikskiftet går inte bara att skönja en konflikt makarna emellan utan en konflikt mellan fysikens lagar och estetikens och konstens laglöshet, mellan vetenskap och konst, mellan det förklarliga och det oförklarliga och även mellan vardagsblindhet och seende. Medan hustrun betonar forskningen och fysiken som vetenskap vill Daniel Urwind lyfta fram skönheten, sinnligheten, känslan, drömmen, intuitionen, fantasin och kärleken bakom forskningen. Han vill även lyfta fram konsten, litteraturen och musiken. Han vill förtrolla den rationella och rutinartade världen. Det är en konflikt som skär genom det västerländska tänkandet och som förkroppsligas i exempelvis C.P. Snows *The Two Cultures* (1959) där stridsparterna är naturvetare och litterära intellektuella. Då valet handlar om att förklara eller att förstå säger Carpelans plädering för det oförklarliga på vilken sida han står.⁵⁵⁷

Som torde framgå mot bakgrund av del I och del II i min avhandling är konflikten makarna emellan av grundläggande slag i Carpelans författarskap. Den bygger på Carpelans argumentation för *det fantasifulla, det gåtfulla, det mångbottnade* och *det oförklarliga* eller det som inte går att förklara med vetenskapens begreppsliga verktyg. I denna ambition formar sig kaos och oordning till en strävan att upplösa den rationella men även rutinartade ordningen och säkerheten i det oförklarligas men även i livsglädjens namn. Det är en uppgörelse där Carpelan eftersträvar en ny syntes. Det är mot bakgrund av en sådan dialektik styrkan i exempelvis följande euforiska utjutelse i *Urwind* låter sig förstås:

Det oförklarliga uppenbarar sig, format till en enda kropp, ett svävande hus, ett innersta rum. Jag når det, jag har ingen ålder, jag är urgammal, jag är tiden tätad och bortstruken, det ordlösa, jag är makten och metamorfoserna. Jag kan inte läsa partiturets text, den är en fågels sång, jag kan den. Jag kan allegrot, jag går dess steg i en solljus park med himmelsmoln, i dess väntan, jag lever i andantets vemod och rör mig i dess dans. Jag höjer romantiska händer, jag går på klassiska fötter, renaste sorg faller som snö och täcker mitt ansikte, det är oförklarligt.⁵⁵⁸

Här sammanstrålar en rad konventionella motsatser i en alltomslutande och kärntartad bild av "en enda kropp, ett svävande hus, ett innersta rum." Det är bilder av det oförklarligas konkreta uppenbarelse. Tiden är bortstruken, allegro har smultit samman med andante, solljus och dans har bildat en enhet med vemod och sorg, romantik och klassicism tillhör samma kropp. Det är *coincidentia oppositorum*. Några rader längre fram står det "Världen är öppen åt alla håll, den strömmar in i mig."⁵⁵⁹ Det som sker här är att motsatser och begrepp upplöses och bildar paradoxala enheter som konkretiseras i bilder av exempelvis ett "innersta rum" och "svävande hus". Ställer man entusiasmen i denna

passage i förhållande till misstron och kritiken av fakta, ordning och pompa i den föregående avtecknas två poler i en dialektik.

Vad är det för bilder och vad är det för en dialektik? En allusion, nämligen "[J]ag höjer romantiska händer, jag går på klassiska fötter" ger en intertextuell ledtråd. Formuleringen pekar mot en dikt ur Gunnar Björlings diktsamling *Korset och löftet* (1925):

Jag höjer romantiska händer, jag går på klassiska fötter.
Jag är vilja, ej sonad.
Jag är svag som ett drivmoln för vinden.
Jag bär himmel i smutsiga dagen.⁵⁶⁰

Carpelan hänvisar till en dikt av Björling. Hänvisningen pekar tillbaka till år 1960 då Carpelan lägger fram sin doktorsavhandling *Studier i Gunnar Björlings diktning 1922–1933* och håller sin lectio praecursoria "Om diktens öppenhet".

Mer än i något annat av sina verk låter Carpelan öppenhetens poetik tematiseras i *Urwind*. Implicit bygger romanen på en kritik av entydiga vetenskapliga begrepp, distinktioner och dikotomier. Sådana spjälkar upp världen i "skilda fack", hävdar Carpelan år 1960. Varken dikten, livet eller världen låter sig beskrivas med entydiga och kategoriserande begrepp, hävdar Carpelan och lägger fram sitt eget argument: Livet är en så mångfacetterad och dynamisk helhet att det inte låter sig beskrivas. För att kunna leva behöver vi det oförklarliga.

Det finns spår av öppenhetens poetik i det mesta Carpelan skrivit efter 1950-talet. Av de enskilda verken står romanen *Urwind* ändå i en särställning när det gäller tematisering av poetiken. Särställningen framgår inte minst i en konstant samverkan mellan huvudpersonen Daniel Urwinds strävanden, öppenhetens poetik och verkets arkitektoniska topografi. Under sina vandringar träffar Daniel Urwind en rad läromästare i öppenhet, bl.a. moster Viktoria vars uppmaning har följande ordalydelse:

Daniel! Lyssna! Var uppmärksam! En dag är all förvirring över, allt plågsamt och oförklarat, du lär dig leva i den stora tankspriddheten, *den som öppnar alla dörrar och fönster* (min kurs.), så att ljuset kan strömma in och föra dig bort. Vart? Fråga inte vart. Lev ditt liv, det är svaret. Glöm inte att minnas, det för dig framåt. Å, Daniel, du är ännu ett barn, du har så glada uppmärksamma ögon. Förlora dem inte, Daniel! Var nyfiken! Var uppmärksam! Lovar du?⁵⁶¹

I det arkitektoniska flätas allt samman. Det exceptionella seendet är en kraft som öppnar dörrar och fönster och expanderar verkligheten.

I kapitel 34 i *Urwind*, "Vägen till biblioteket" förefaller en ny och "öppen" verklighet att realiseras. Kapitlet inleds med en drömvision som plötsligt upplöser verkets arkitektoniska struktur och spänningen som konstituerar livet och världen i *Urwind*. Drömvisionen har ingen framträdande plats i verket utan utgör enbart ett scenario i en kavalkad av enskilda bilder och scenarier. Trots det går den att se som en mångbottnad och central kontrapunkt där Carpelans poetik och fiktion sammanstrålar:

Medan invånarna sover kommer de tunga rivningsvagnarna, grävskoporna och murbräckkorna luftigt glidande i gryningen och börjar sitt arbete. *Fasader, tak och mellanväggar avlägsnas med drömsk snabbhet* (min kurs.). När vi vaknar ser vi långt. Överallt reser sig människor i sina sängar och finner sig svävande i rum utan gränser. Vi ser hur vårt hus sträcker sig som luftiga plan mot den duvblå himlen. Hela kvarteret bildar en värld av insyn. De unga älskande försöker yrvaket skyla sig, barnen hindras av sina mammor att gå för nära himlen, de gamla sitter och godtar vad de alltid har vetat: att den totala öppenhetens dag har kommit. Och ändå

har varje människa sin egen väg att gå, på höga broar eller genom mörka schakt, för att nå den verklighet hon skapar. Vad som omger oss är en sömn. Den vita stenen svävar en handsbredd från oss, och sjunker när vi sjunker.⁵⁶²

I och med denna "den totala öppenhetens dag", ett slags yttersta dag eller domedag avlägsnas plötsligt alla gränser som konstituerar det vardagliga livet. "Fasader, tak och mellanväggar" upplöses och invånarna befinner sig plötsligt blottade och "yrvakna" i en värld som är gränslös. Allt uppenbaras och avslöjas då människorna plötsligt *vaknar* och *ser*. Byggnadstopografin upplöses i öppenhetens namn och resultatet är en såväl tematisk som metapoetisk topografi.

Den totala öppenhetens dag har en apokalyptisk dimension som kommer sig av att öppenheten – som jag konstaterat i avhandlingens första del – är utopiskt färgad. Etymologiskt går "apokalyps" att spåra tillbaka till grekiskans *apokálypsis*, att avslöja, uppenbara, göra synligt.⁵⁶³ Eftersom scenariot till en del är uppbyggt kring metaforparet sömn-vakenhet innebär det inte enbart ett uppvaknande utan en uppenbarelse i och med att metaforparet korresponderar med det andra metaforparet blindhet-syn. Inför de "yrvakna" människorna öppnas och uppenbarar sig plötsligt en ny värld. Morgonlandskapet är outsiders triumf. Det är den morgon då hans verklighetsuppfattning ersätter den missvisande verklighetsuppfattningen. Men morgonlandskapet är även hans undergång eftersom han förlorar sin exceptionella synförmåga i det ögonblick då dörrarna och fönstren slutligen öppnas. När alla ser vad han ser framstår hans seende inte längre som exceptionellt. Han är inte längre annorlunda. Alltså måste han förbli annorlunda för att kunna se. Öppenheten är ambivalent.

Läser man de öppna dörrarnas och fönstrens metaforik mot bakgrund av öppenhetens poetik är det uppenbart att idealet är en öppen dörr eller ett öppet fönster. Metaforiken är på inget sätt ovanlig. I William Blakes ofta citerade diktsvit "The Marriage of Heaven and Hell" (ca 1790) heter det: "If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite. / For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern."⁵⁶⁴ Blakes dikt med dess grottlignelse åskådliggör att denna problematik där varseblivning och ontologi är oskiljbara har långa anor och t.o.m. beröringspunkter med Platons filosofi.

När det gäller varseblivningen använder sig Carpelan i regel av bilden av fönstret snarare än dörren, men det händer även att all horisontalarkitektur – fönster, dörrar, väggar – samverkar. Ett öppet fönster motsvarar hos Carpelan metonymiskt ett varseblivningsideal. En öppen blick innebär ett nyfiket och omedelbart förhållningssätt till omvärlden, liksom i följande rader i *Urwind*, där två slag av nyfikenhet, den "sura" och den "livgivande" beskrivs. Två blickar ställs i förhållande till varandra:

Vad är nuet? Ett ögonblick bara som vi inte hinner fånga. Tidningsrubriker, förhållningsregler, partiprogram, vitt papper och trycksvårta singlar över en stel stad, och nyfikenheten, den livgivande färgskänkande nyfikenheten blir ett surt öga i ett nyckelhål. Om vi såg som barn skulle hus, trappor, rum och människorna där med sina förkrympta skuggor få sina rätta proportioner. Färger skulle glöda, överraskningar fylla våra dagar, värme strömma ut ur uppdämda mönster.⁵⁶⁵

"Det sura ögat" ställs i kritisk relation till barnets "livgivande" nyfikenhet. "Det sura ögat" kontrollerar sin omgivning och håller ögat på sina medmänniskors privata förehavanden. Blicken förvränger världen och fråntar den sina färger och sin värme. Den fråntar även människorna deras rörelsefrihet och paralyserar dem i ett spänningsfält mellan offentligt och privat.

Utvidgar man metonymin blir det slutna fönstret en bild för det slutna ögat och det öppna fönstret en bild för det öppna ögat. Metonymiskt sett blir fönstret en gränsmarkör för förhållandet mellan människan och omvärlden. Det är förhållandet mellan ordet och tinget, mellan språket, människan och världen. Människan framstår som en byggnad. Att öppna ett fönster framstår som att komma ut ur sig själv, att kommunicera. Men i Carpelans universum fullbordas öppenhetens ideal aldrig totalt eftersom behovet av ett utanförskap och ett skyddat utrymme är så starkt. Att totalt komma ut ur sin byggnad vore att riskera att bli genomskådad.

En arkitektur i vardande

Mot bakgrund av det föregående är det förståeligt att en av nycklarna till formen och egenarten i *Urwinds* arkitektoniska universum är protagonisten Daniel Urwinds blick. Han är verkets fokalisator – en fantiserande, erinrande och reflekterande sinnesreceptor. Det är via honom den fenomenologiskt präglade världen presenteras för läsaren. Daniel Urwind ställs genomgående inför skeenden och får uppmaningar i romanen. "Ett fönster slås upp, en välbekant röst ropar: Daniel! Vad har du för dig? Kom upp!"⁵⁶⁶ Alla sådana uppmaningar som riktas till Daniel Urwind gäller implicit även läsaren eftersom Daniel Urwind är ett slags ställföreträdande skapare. Det är via hans funktion som en implicit repoussoirfigur denna arkitektoniskt utformade poesins plats får potential att emanera hos läsaren. Läsaren företräds i princip av hans hustru Maria som är mottagare av Daniel Urwinds rapporter. Maria representerar en norm, den misstrodda vetenskapen. Det är tänkbart att dessa ställföreträdarskap förkroppsligas i protagonistens initialer D.U. Det här innebär att det är läsaren – som liksom en musiker framför ett partitur – framför eller skapar formen på *Urwind*.

Ställer man samman arkitekturen (en byggnad) och Daniel Urwinds exceptionella seende avtecknas de dialektiska koordinaterna synligt-osynligt. Denna dikotomi ger en rad andra begrepp vid handen, inte minst en serie handlingar: söka, upptäcka, synliggöra. Sökandet är präglat av både nyfikenhet och fantasi. Det är svårt att skilja åt uppfinning och upptäckt, liksom skapande och sökande, erinring och fantasi. Alla själsliga rörelser är sammanflätade i kreativitetens och skapandets namn. I en arkitektur där rymden avgränsas av väggar, tak och golv och där öppningar utgörs av dörrar och fönster möts blicken av såväl öppningar som hinder. Det finns många dörrar bakom vilka Daniel Urwind endast möter det oförklarliga. Detta är en orubblig gräns i Carpelans topografiska diktning som balanserar mellan att avslöja och beslöja, meddela och undanhålla, mellan klarhet och mystifiering.

I en arkitektonisk topografi som konstitueras av ett exceptionellt seende eller en blick som kan se det osynliga blir inte bara fönstret utan även dörren en gränsmarkör med särskild betydelse. Där människor rör sig över trösklar, genom ingångar och utgångar uppstår djupdimensioner: Man kan knacka på, stiga över tröskeln, gå in i tamburen, vardagsrummet, sovrummet, man kan träffa invånare eller stöta på spår av invånare, man kan dessutom öppna skåpdörrar, titta bakom tavlor och gå allt djupare in i lägenheter. Dörren framstår då inte bara som en djupmarkör mellan exteriör och interiör, mellan innanför och utanför, utan även mellan yta och djup. När en person som förkroppsligar ett exceptionellt seende stiger över tröskeln och rör sig utifrån in synliggörs vägen från det ytliga mot det djupa, från det bekanta mot det främmande och från det synliga mot det osynliga. I all sin enkelhet blir alltså rörelsen över tröskeln, genom exteriören inåt en sinnebild för en hel poetik där "vägen till det osynliga" med Carpelans ord "går via det synliga".⁵⁶⁷

Liksom det finns talrika träd, fåglar och rum i Carpelans författarskap finns det talrika dörrar. Gemensamt för huvudpersonerna i exempelvis *Gården* och *Urwind* är att de ständigt stiger över trösklar, möter dörrar, hindras av dörrar, passerar genom dörrar. I dörren materialiseras gränstrafiken mellan det synliga och det osynliga, mellan exteriör och interiör, mellan det yttre och det inre och mellan det offentliga och det privata. I dörren materialiseras även gränsen mellan sökandet, skapandet, synliggörandet, finnandet (att öppna en dörr) och hindret, döljandet eller stannandet inför det gåtfulla (att hindras av en dörr). I Carpelans produktion finns ett verk, nämligen *Trösklar – Kynnyksiä. Korta scener på autentisk bas ur invalidernas vardag* (1982) där detta "tröskeltänkande" framträder som en genomgripande liknelse och realitet. I *Urwind* är dörrtröskeln liksom byggnaden och rummet en markör som tydligt visar att topografi, tematik, poetik och form är oskiljbara.

Vid användningen av en arkitektonisk bildsfär uppstår vissa grundmöjligheter. Ellen Eve Frank räknar upp begrepp som plats, djup, struktur, interiör, exteriör, ljus, mörker, bild, tillträde och gräns som typiska drag i bildspråket.⁵⁶⁸ I *Urwind* arbetar Carpelan i hög grad med dessa byggstenar och det är med hjälp av dem romanens arkitektoniska universum blir till. Trapporna, korridorerna, passagerna och hissfärderna utgör transportsträckor och dörrarna avslutande och inledande, tematiskt betydelseladdade övergångsställen från en episod till en annan. Roger Holmström konstaterar i sin bok om *Urwind* att dörren är "en central riktninggivare".⁵⁶⁹ Den är i själva verket mycket mera. I ett kort avsnitt om dörren i *La poétique de l'espace* konstaterar Gaston Bachelard följande:

Drömmier borde man [...] analysera under detta enkla motto: Dörren! Dörren är ett helt kosmos av "På glänt". Där finns åtminstone en urbild, själva ursprunget till en dröm där önskningar och strävanden hopar sig, strävan att öppna jagets underjordiska skikt, önskan att erövra alla de förtegnade jagen. Dörren schematiserar två starka möjligheter som på ett tydligt sätt klassificerar två typer av drömmar. Ibland är den tillsluten, reglad, stängd med hänglås. Ibland är den öppen, det vill säga vidöppen.⁵⁷⁰

I Bachelards psykoanalytiskt färgade resonemang blir dörröppnandet en gest som expanderar såväl jaget som världen. Öppnandet av en dörr frilägger jagets "underjordiska" och "förtegnade" skikt. Både i en rörelse från exteriör till interiör eller från interiör till exteriör öppnar sig förtätade och betydelseladdade vyer från dörröppningen. *Terra incognita*, det okända och osynliga, finns både innanför och utanför dörren. Öppnandet av dörren förändrar världen och skapar verklighet eftersom nya "världsdelar" synliggörs. På så sätt kommer varje dörr som öppnas att utvidga bilden av jaget och världen, men även påverka formen på det litterära verket. På ett motsvarande sätt kommer varje dörr som förblir osynlig eller stängd att tygla verkets arkitektur. Man kunde säga att liksom ett jag, har även ett litterärt verk förtegnade skikt.

På ett interartiellt plan kan man karaktärisera *Urwind* som en filmartad roman. Daniel Urwind rör sig inom romanens universum som en sinnesreceptor eller levande filmkamera. *Urwind*s arkitektoniska struktur öppnar sig om man följer med hur Carpelan synliggör Daniel Urwind och hans osynliga värld. Det sker framförallt genom två simultana strategier: Genom att Daniel Urwind å ena sidan *vandrar* och å andra sidan *varseblir*. Narratologen Shlomith Rimmon-Kenan delar in händelserna i en berättelse i mikrosekvenser som är delar av makrosekvenser.⁵⁷¹ Ersätter man Rimmon-Kenans linearitetsbetonande ordval "sekvens" med de mer arkitektoniska elementen rum och passager från rum till rum framstår *Urwind* som en ytterst förtätad och sammanflätad litterär byggnad som både består av mindre och större helheter och övergångar mellan

dessa. Romanens arkitektoniska helhetsgestalt framträder som en summa. Det är en summa som kommer till uttryck genom fokalisatorn Daniel Urwind.

I Carpelans arkitektoniska värld fungerar trappor, trapphus, trappsteg och gångar och korridorer, liksom hissen som betydelsefulla transportsträckor från ett scenario till ett annat. Trapphuset låter sig läsas som en metafor för det skelett som sammanlänkar både den fiktiva byggnadens och det litterära verkets heterogena element och den underliggande metafysik som håller samman Daniel Urwinds universum. I en passage i *Urwind* finns en formulering som låter en frilägga ett mer omfattande arkitektoniskt mönster bakom Daniel Urwinds vandring. Han konstaterar att han i sin barndom "[...] sprang omkring i trolldomens hus och gömde ögonblick utan att veta det."⁵⁷² I ljuset av en sådan handling innebär att leva att gömma ögonblick utan att man vet det och att minnas att finna eller försöka finna dessa ögonblick. Sökandet och uppfinnandet av ögonblicken är en nyckel till formen på *Urwind*. En aning förenklat uttryckt kan man säga att spaningen/erinjeringen/tillkomsten av Daniel Urwinds person och världsbild är strukturerad som en vandring i en byggnad.

Daniel Urwinds vandring i sitt inre labyrint aktualiserar den antika mnemotekniken, den s.k. loci-metoden där en inre, föreställd arkitektur skulle hjälpa värtalaren att hålla talets komponenter i minnet. Mnemotekniken har sitt ursprung i en anekdot om den grekiske diktaren Simonides' (ca 556-468 f.Kr.) besök på en katastrofal fest där lokalen rasade samman och alla förutom han själv omkom eftersom han råkade befinna sig på utsidan just då. Genom att föreställa sig lokalen och erinra sig var festdeltagarna befann sig kunde Simonides identifiera offren och underrätta släktingarna om vem som befunnit sig var.

Utgående från Simonides anekdot utvecklades under antiken en retorisk mnemoteknik som levat kvar och utvecklats.⁵⁷³ Bl.a. redogör Cicero och den romerske värtalingsläraren Quintilianus för mnemotekniken. I den elfte boken av *Institutio oratoria* (sv. *Den fulländade talaren*) beskriver Quintilianus hur man skall gå till väga. Man ska välja ut en riktig eller imaginär byggnad och placera det man vill komma ihåg i olika rum och på olika ställen i byggnaden.⁵⁷⁴ Då man sedan vill plocka fram minnena föreställer man sig en vandring genom byggnaden. Under denna vandring är det meningen att man ska stöta på det man lagrat i sin byggnad och således bli påmind om de saker man ville ta upp i sitt tal. På så sätt är det meningen att man vandrar mentalt från rum till rum medan man t.ex. håller ett tal.

Släktskapen mellan *Urwind* och mnemotekniken finns i det faktum att det förflutna såsom det framstår i minnet i båda fallen är strukturerat som en byggnad. Livets händelser och möten finns lagrade i olika lokaliteter i byggnaden. Man kan förstå sig på det arkitektoniska mönstret i *Urwind* genom att föreställa sig en stympad version av denna antika mnemoteknik.⁵⁷⁵ Mnemotekniken består av två faser: Under den första fasan föreställer man sig en byggnad och placerar ting i byggnadens enskilda rum, under den andra fasan återvänder man till denna byggnad, söker och finner sina ting. Daniel Urwinds vandringar kan förstås som denna andra, återkomstens vandring. Placerings-/memoreringsfasen saknas – den är det liv Daniel Urwind levat. Livet är mnemoteknikens första fas, erinjeringen den andra. Men att tala om erinjering är alltför snävt när det gäller en roman som *Urwind* där erinrandet är oskiljbart från drömmandet och fantiserandet. Att minnas är i sista hand en variant av att drömma.

Då ett helt liv förtäts och sammanfogas i en byggnad äger en kronologins kollaps rum. Tiden fångas i en byggnad med anakronistiska relationer mellan lägenheterna. Om tiden innan hade en riktning sätts dess navigationsinstrument plötsligt ur funktion i rumslighetens namn. Händelser som inträffade med flera års mellanrum ställs anakronistiskt intill varandra. Denna kronologins kollaps tar sig en rad uttryck: de döda vaknar till liv, de fastnaglas i bestämda ritualer och situationer genom att vara bundna till

minnen av ögonblick. Då rummet övertar den dominanta organiserande funktion som tiden brukat ha framstår tillvaron som en uppsättning tablåer. Helheten framstår som ett galleri, ett museum eller bibliotek där det förflutna är arkiverat och katalogiserat i en associativ snarare än alfabetisk eller kronologisk ordning. För att motsvara den underliggande poetik som bestämmer världens beskaffenhet måste ordningen vara naturlig snarare än konventionell. Förskjutningen från tid till rum framgår inte minst i exempel som de följande:

Varje fönster är ett mörker, varje trappsteg ett år av mitt liv, hur många år har jag kvar?⁵⁷⁶

Framåtskridande? Hur säger Stäppvargen: "Der Fortschritt ist zwar eine Treppe, / Doch führt Sie, statt hinauf, hinab."⁵⁷⁷

Dagarna går rum för rum och vi är nu en god bit inne i mars.⁵⁷⁸

Daniel Urwind rör sig liksom en tidsresenär i sitt förflutna. Han rör sig associativt från ett minne till ett annat. Det som karakteriserar denna retroaktivitet är att Daniels minnen är bundna till de rum och platser han besökt under sitt liv. Denna minnets platsbundenhet är uppenbarligen en fråga Carpelan reflekterat över under arbetet på *Urwind*. I festtalet "I poesins rum" från 1991 skriver han: "Ruskin säger på något ställe att "vi kan leva utan arkitektur och utöva andakt utan arkitektur men inte minnas utan det"; frågan är om vi kan minnas utan arkitekturens mindre komponent, rummet?"⁵⁷⁹ Daniel Urwinds tillbakablickande och fantiserande process är dramatiserad som en vandring. Daniel Urwind kan röra sig genom tidslager och betrakta sitt livs händelser från sidan, liksom han även kan återuppleva händelser. Tragiken ligger i att han också är en outsider i sitt eget liv.

Om den ursprungliga upplevelsen lämnade någonting på hälft eftersom livet då var i full gång ger återbesöket i det förflutna en distans som möjliggör insikt. Trots att de döda förefaller att vakna till liv vid återseendet är de skildrade genom den utanförståendes distans. Varje möte innebär en dold dialog. Daniel vill säga någonting till de döda. Någonting som blev osagt. Han vill slutföra sitt livs pussel och få bitarna att falla på plats. Vad han märker – och vad som framstår som fullständigt naturligt i romanen – är att de döda är levande. I Carpelans universum lever man så länge någon minns en och platsen stöder minnet.

Daniel söker i princip sin egen betydelse i ett större sammanhang genom att erinra sig och formulera betydelsen hos de människor och platser han upplevt. Eftersom han eller snarare hans liv är som en byggnad förekommer det exempelvis bilder som den följande i *Urwind*:

Jag som trodde jag skulle kunna ta mig tillbaka utan att störa tiden, finner att jag måste gå framåt, släpande på alla rum som jag besökt så som en gammal pråmskeppare på sin pråm, fylld upp till relingen av skrot och ägodelar, obarmhärtigt blottade i det strömmande solskenet.⁵⁸⁰

En implicit insikt som präglar *Urwind* är att man bär på sitt förflutna som en hel värld inom sig. Det förflutna är en kraftkälla. Urwinden, skapandets kraft, blåser från ett okänt förflutet in i en okänd framtid. Daniel Urwinds förflutna förefaller ibland att utspelas som på en vit duk, men i själva verket utspelas den inne i honom själv. Om han lyckas synliggöra sitt förflutna och komma till rätta med det har han en möjlighet att bli en hel och tacksam människa som upplever nuet både öppet och utgående från erfarenheten av

ett liv. Att synliggöra det osynligas arkitektur framstår som en materialisering av ett liv. Så ser livet ut – det saknar utseende men har konturer.

En tillvaro på glänt

Det finns ett samband mellan vårt tal om människans "inre rum" och bekännelsen inom den katolska kyrkan, hävdar Peter Brooks.⁵⁸¹ Brooks lokaliserar rentav ett slags uppkomst av ett inre rum till år 1215 då det beslöts inom den katolska kyrkan att en årlig bekännelse skulle vara obligatorisk.⁵⁸² Genom att bekänna och uttrycka sitt hemliga inre spatialiserar själslivet och bilder av ett inre rum uppstår.

Hur det än förhåller sig med metaforikens historia låter Brooks iakttagelse oss se hur synliggörandet av det inre, en djupdykning i själen och det förflutna skapar föreställningen om en inre arkitektur. Beträffande *Urwind* framstår sambandet mellan berättandet och det inre tydligt. Det aktualiserar därutöver frågan om själens osynliga arkitektur hos Daniel Urwind har ett mål, en kärna, ett innersta rum som hans vandringar siktar mot? Finns det stunder då han slutar röra på sig och *nöjer sig*?

Det finns en rad bilder av ett centrum, en kärna i *Urwind*. I en passage beskrivs det oförklarliga som ett innersta rum, i en annan beskrivs det enkla och tacksamma ögat som ett mål. I *Urwinds* arkitektoniska helhet åskådliggör vinden och källaren ett slags topografiska ytterligheter, platser där Daniel Urwind sporadiskt hamnar genom sitt associerande. Källarkapiteln i *Urwind* är kapitel 14, "Bombskyddet", kapitel 19, "Kvarterskrogen" och kapitel 33, "På scenen". Vid ett tillfälle tyr sig Carpelan till följande bild av Herman Broch: "Att tränga ända ned, till mörkret, skikt efter skikt, våning efter våning, ända ned, till vad Broch kallade jagvardandets och jag utplåningens [sic] mörka regioner."⁵⁸³

Carpelans/Brochs stratifierade människobild ger vid handen en föreställning om ett dunkelt undermedvetande som konstituerar jaget. En sådan bild låter en skönja ett samband mellan Carpelans själsliga arkitektur och psykoanalysens topografiska människobild. En sådan själslig topografi skymtar fram men jag skulle inte säga att Carpelan använder sig av den systematiskt. Snarare använder han sig av en topografi som hör till vårt metaforiska allmångods. I denna människobild är det främst graden av information som konstituerar arkitekturen. Gränsen mellan att meddela eller undanhålla, att tala eller tiga, att visa eller dölja präglar arkitekturen. En psykoanalytiskt färgad bild som "hela hissen skakar av något undertryckt och osagt[...]" är karaktäristisk för hela persongalleriet.⁵⁸⁴ I och med att det undermedvetna, metaforiskt det som finns under medvetandet, inkorporeras i föreställningarna om människan utvidgas det inre främst inåt och neråt, mot ett djup, varav källaren och underjorden gradvis befäster sin plats i den inre världen och arkitekturen.

Det är en allmän psykoanalytiskt färgad föreställning att drifterna och det omedvetna finns nere (i källaren) medan medvetandet och det rationella tänkandet förståndet finns uppe (på vinden). Schemat har en kroppsligt-kognitiv grund. Enligt ett sådant schema tolkar Jung nedan drömmen om ett hus i sin självbiografi *Erinnerungen, Träume, Gedanken* (1962). Det Jung gör är att han, liksom Carpelan skapar sin arkitektur enligt öppenhetens poetik överför sin egen teori om människan på bilden av en byggnad:

Det var tydligt för mig att huset framställde ett slags bild av psyket, d.v.s. av mitt aktuella medvetenhetsläge med dittills omedvetna kompletteringar. Medvetandet karakteriserades genom boningsrummet. [...] I bottenvåningen började redan det omedvetna. Ju djupare jag kom desto mera främmande och desto mörkare blev det. I hålan upptäckte jag lämningarna av en primitiv kultur, d.v.s. den värld som

tillhörde den primitiva mänskan i mig, vilken knappast mera kan nås och upplysas av medvetandet.⁵⁸⁵

Jung tolkar drömmens arkitektur enligt föreställningen om att medvetandet påminner om ett boningsrum och att det omedvetna, även det kollektiva, följer sig i våningarna under medvetandet. Det inres arkitektur utvidgas genom en rörelse, en vandring i arkitekturen. Introspektionen förefaller att utvidga själen. Introspektionen är en aktivitet som medför tidsaspekter i byggnadsverket. Blicken inåt skapar anakronistiska mönster. Att se inåt är i princip att se bakåt i tiden, genom dolda tidslager. Att följa introspektionens associationer leder en slutligen till barndomen. Olika rum står för olika tider, och det tidsmässigt mest avlägsna finns längst borta från medvetandet. Tid beskrivs som distans i rummet och det inres byggnadsverk blir således en byggnad där både olika platser och tider finns lagrade i skilda rum.

Det förflutna och det okända, det hemliga och det förbjudna lokaliseras till avlägsna, svåråtkomliga eller mer eller mindre slutna utrymmen i arkitekturen. Det åskådliggörs tydligt av det uttryck som sagan om Ridder Blåskägg gett upphov till, nämligen "att ha skelett i garderoben". I enlighet med en sådan komplexitetens metaforik kan den rannsakande källarmannen i Dostojevskijs *Anteckningar från källarhål* (1864) också konstatera: "Förstår ni fortfarande ingenting, mitt herrskap? Nej, man måste tydligen gräva djupare, mer medvetet analysera sitt inre, för att förstå alla vinklar och vrår av denna vållust!"⁵⁸⁶

När jaget vänder blicken inåt och beger sig in i sig själv på spaning efter ett ursprung, efter orsak och verkan uppstår en komplex och rumsig metaforik. Ju mer mångfacetterad människobilden är, ju fler dolda skikt det finns, desto fler arkitektoniska skrymslen – garderober, vinklar, vrår – kan den inbegripa. Möjligheten att konkretisera sådana svåråtkomliga och dolda delar av psyket som gör att metaforiken kan anammas av psykoanalysen eller i princip av vilket likartat, djuplodande projekt som helst. Det kan handla om ett sökande efter Gud, det väsentliga, sanningen eller en själv. Det kan även handla om erinrande, självrannsakan eller bekännelse. I en sådan arkitektur framstår dörren som en outhärlig gränsmarkör.

Finns det några gränser för en blick som skickats ut i ett fiktivt universum för att synliggöra? Stöter den inte i sin hunger ständigt på gränser som måste överskridas? Kan den nöja sig med att ha kommit in i en lägenhet, bakom lyckta dörrar eller försöker den ta sig ännu längre? Genom de ständiga överklivningarna från synligt till osynligt framträder inte bara lägenheter och rum. Blicken fortsätter djupare in. I en passage konstaterar Daniel Urwind: "Bakom alla ord finns dolda skeenden, de tränger in i de enklaste repliker, människor rör sig stängda och hemlighetsfulla. Jag är den del av denna tiggande massa. Jag är ensam, jag har tusen ögon."⁵⁸⁷

Även invånarna genomskådas av outsiders blick. De arkitektoniseras, gränser markeras, upplöses och överskrids. Invånarna blir som byggnader eller lägenheter, även de indelade i synligt och osynligt. Mot bakgrund av Ellen Eve Franks fyra analogiska traditioner kan man konstatera att Carpelan här såväl gör bruk av analogin arkitektur-människokropp och arkitektur-psyke. Det som sker är en korsbefruktnings mellan topografi och människa där båda sfärerna går in i varandra i en dubbeleponerad förtätning. Carpelan både markerar och överskrider gränsen mellan det yttre (exteriören) och det inre (interiören).

Jag ska åskådliggöra denna metaforik med en passage ur *Urwind* där man tydligt kan se hur en horisontalarkitektur med flera gränsoverskridningar uppstår genom en "blick" som inte bara träder in från trapphus till lägenhet utan vidare in i invånaren:

Bergsrådet hade låst in sig på sitt rum, en mörk håla där gamla böcker samlade damm och där det spökade. Därifrån hördes kvävda tjut. Det visste Herman, hans stämman mässade, men när Stig började berätta om hur Sten hade sett ut där han låg, hjärnsubstans och smal blodstrimma från örat, avbröt fadern honom snabbt: du tiger. *Också huset teg, dörrarna teg, den tid då folk talade med varandra var för länge sedan förbi.* (min kurs.)⁵⁸⁸

Fortsätter:

Döden fanns där, omnämnd som vindkast. Den trängde genom murarna, kröp ihop i källaren, väntade att stiga fram om natten, en mäktig hög våg som forsade genom gatorna och rev bort allt löst och bräckligt, så att bara de tyngsta fasaderna stod kvar, svarta i det dånande månskenet.⁵⁸⁹

Framställningen av bergsrådet Petri åskådliggör en mycket koncentrerad arkitektur. Analogin arkitektur-människa växer fram ur en mångbottnad situation där t.o.m. titeln "bergsråd" och namnet "Sten" är betydelseladdade. Bergsrådet har låst in sig på sitt rum, han tiger om döden. Analogin arkitektur-människa växer fram: tigandet överförs på arkitekturen. En vertikal dimension utvecklas och en närmast psykoanalytisk arkitektur framträder. Det bortträngda samtalsämnet döden kryper ihop i källaren för att kunna stiga fram om natten och välla fram som en mäktig hög våg. Det är själen konkretiserad, förkroppsligad och topografiserad. Avsnittet åskådliggör ett grundläggande drag i många av Carpelans arkitektoniska personframställningar: Människan är kluven i en yttre synlig och hörbar del – en fasad, exteriör – och i en inre, osynlig del. Men eftersom detta är en värld där allting är sammanflätat kommer denna kluvenhet att prägla hela världen. I denna värld befinner sig inte bara alla människor, utan även alla ting "under bordet".

*

En blick som överskrider och tränger in klyver människan i exteriör och interiör. Blicken för samtidigt med sig en rad möjligheter. Carpelan kan välja att fokusera mera på det inre eller det yttre. Han kan använda metaforiken till att framställa spänningar mellan det inre och det yttre, liksom han kan framställa överskridningar mellan det inre och det yttre. Metaforiken för även med sig möjligheten att framställa människor som mer eller mindre öppna eller slutna. Grundmetaforiken är konventionell och förefaller fungera så väl eftersom den motsvarar den uppfattning vi har av våra jag. I en artikel om huset som bild av jaget konstaterar Clare Cooper att ett hus både inkluderar och exkluderar rum. Därför har huset två viktiga och olika element: interiören och fasaden. Huset ger en träffande bild för hur människan tenderar att se sig själv med en dold privat interiör tillgänglig för de som är inbjudna och en offentlig exteriör (persona eller mask med Jungs begrepp) som vi visar upp för andra.⁵⁹⁰

När det gäller denna dubbelhet som präglar den mellanmänniska tillvaron intar romanen *Din gestalt bakom dörren* (1975) en central roll.⁵⁹¹ *Din gestalt bakom dörren* är uppbyggd kring ett dubbelgångartema där en person med namnet Ewald plötsligt en dag stöter på sin dubbelgångare.⁵⁹² Romanen visar att steget från en föreställning om att en person har en synlig och en osynlig sida till en tematisk tudelning i två separata personer, en *Doppelgänger* inte är långt. Analyserar man huvudpersonerna i Carpelans författarskap visar det sig att många av dem liksom Ewald är präglade av klyftan mellan exteriör och interiör. Både Axel Carpelans (protagonisten i *Axel*) och Daniel Urwinds väsen kännetecknas av en grov kontrast mellan deras anspråkslösa yttre (synliga) och rika inre (osynliga) förehavanden. I världens ögon är de i princip osynliga eftersom deras identitet,

sensibilitet och fantasiförmåga är osynliga. Likheterna Axel och Daniel emellan är bl.a. deras ensamhet, utanförskap och frånvaro i en social verklighet. De är mer inåt- och världsfrånvända än utåt- och mot världen vända. Både *Axel* och *Urwind* utgår från en upplevelse eller rentav implicit tes enligt vilken människor i allmänhet enbart ser det som är synligt, inte det som är osynligt. Att lära sig se det synliga och det osynliga eller snarare att lära sig synliggöra det osynliga är att lära sig synliggöra sig själv. Frågan är bara hur villiga dessa Carpelanska huvudpersoner egentligen är att göra sig totalt genomskinliga?

I sin bok om Rousseau identifierar och analyserar Jean Starobinski ett grundläggande och genomsyrande tema i Rousseaus författarskap.⁵⁹³ Det är ett tema som till sin grundstruktur är analogt med den dubbelhet som framträder genom Carpelans markering av människan i en exteriör och en interiör. Starobinski utgår från en tidig passage i Rousseaus första avhandling *Discours sur les sciences et les arts* (1750, sv. *Avhandling om vetenskaperna och konsterna*) där han ställer frågan: "Hur lätt skulle det inte vara att leva bland oss, om det yttre uppträdandet alltid var en avbild av hjärtats läggning?"⁵⁹⁴

Starobinski noterar att Rousseaus människobild är uppbyggd kring en klyfta mellan *vara* och *sken*, d.v.s. mellan det vi egentligen är (hjärtats läggning) och det vi visar upp för varandra (det yttre uppträdandet). Starobinski visar i sin bok hur Rousseau kontinuerligt brottas med denna konflikt. Samma går att hävda om Carpelan, men det är inte alls lika entydigt att Carpelan liksom Rousseau skulle önska kommunikation mellan människors hjärtan och deras *genomskinlighet*.⁵⁹⁵ Man kan säga att Carpelan varken inriktar sig totalt på vara eller sken, utan snarare ständigt rör sig i gränslandet eller vid tröskeln mellan dessa. Den rumsliga rörelse som präglar tematiken avslöjar en simultan och olöst önskan om att såväl förbli osynlig som att träda fram och ta skepnad.

Urwinds arkitektoniska universum har inte ett centrum och kan inte i princip ens ha ett sådant. I ett författarskap där det finns en misstro mot det entydiga och mot orsaker överlag är centrumet snarare en dynamisk och svårkartläggbar gränsszon. *Urwind* är uppbyggd som en serie handlingar, förkroppsligad aktivitet. Det är en aktivitet som gör att en dörr öppnas och stängs och egentligen ständigt står mer eller mindre på glänt. Det är en aktivitet som ömsom synliggör och osynliggör. Den aktivitet som utvidgar *Urwinds* arkitektoniska universum har två grundläggande riktningar: Daniel Urwind söker *bakom* och *innanför*. Vad han samtidigt gör är att han lyfter *fram* det han finner i ljuset. Det här innebär att romanen kan läsas som ett slags "coming out-novel" där det subjekt som kommer ut "ur skåpet" inte specifikt gäller en genusproblematik utan överlag ett annorlunda, från normen avvikande subjekt.

De arkitektoniska konstellationer som motsatsparet osynligt-synligt ger vid handen är följande. Tematiken framträder särskilt i *Gården* och *Urwind* med ett arkitektoniskt bildspråk med *gränser* (t.ex. väggar, fasader), *positionsmarkeringar* (t.ex. bakom, inre, yttre), *öppningar* (t.ex. fönster och dörrar) och *gränsöverskridande handlingar* (t.ex. genomskåda, upplösa, öppna). När man går ännu närmare in på denna mellanmänsklighetens arkitektur visar det sig att dessa gränslinjer och positionsmarkeringar präglar, inte bara *Gården* och *Urwind* utan även berättar någonting om Carpelans personframställningskonst överlag. Det som synliggörs är ett jag och dennes samlade värld. Kritiskt betraktad kan världsbilden te sig egocentrisk och rentav solipsistisk eftersom allting kretsar kring huvudpersonerna. Genom sitt seende bekräftar exempelvis Daniel Urwind i princip sin livsåskådning och motiverar sitt utanförskap.

Den gränstematik som avtecknar sig genom dessa mönster utspelas vid tröskeln mellan ett offentligt utrymme, trapphuset och ett privat utrymme, lägenheten. En sådan gränstematik låter sig ringas in med en likartad metaforik som använts i sociologin om det privata kontra det offentliga. Den teoretiska diskussionen om det privata bygger i hög grad på att indelningen i det privata och det offentliga framställs som två skilda

utrymmen. Det är en gammal indelning som går att finna redan i Aristoteles' indelning i *oikos*, hemmets privata sfär och *polis*, den offentliga politiska sfären eller i latinets indelning i *privatus* och *publicus*. Sociologen Anthony Giddens använder sig i sin bok *The Constitution of Society* (1984) av en tudelad axelmodell som åskådliggör denna koppling i fördelningen mellan det privata och det offentliga både i vår arkitektoniska omgivning och i vårt beteende som delar av samma företeelse:⁵⁹⁶

Främre region (front-region)

Inhägna (enclosure)

Avslöja (disclosure)

Bakre region (back-region)

Giddens axelmodell hjälper en att betrakta *Urwinds* arkitektoniska universum som en fördelning mellan främre och synliga (offentliga) regioner och bakre och osynliga (privata) regioner. Den visar samtidigt att samma fördelning kommer till uttryck i det sociala beteendet. Växlingen äger rum mellan att inhägna (enclosure) och att avslöja (disclosure). Giddens axelmodell pekar på ett samband mellan öppenhet och genomskinlighet. Den samtidigt beskyddande och hindrande gränslinjen mellan jaget och världen är ambivalent eftersom den både konstitueras av en önskan om ett överskridande som en rädsla för att gränsen skulle upplösas. Vad som utöver detta präglar arkitekturen i *Urwind* är att denna gräns som förkroppsligas i bilden av dörren är att den såväl skiljer åt det synliga från det osynliga som det förklarliga från det oförklarliga.

Carpelan driver aldrig dessa önskningar till en spets. Problematiken finns kristalliserad i följande fråga som Gaston Bachelard ställer i ett avsnitt om dörren och dialektiken mellan utsida och insida i *La poétique de l'espace*: "[...] mot vad, mot vem öppnar sig dörrarna? Öppnar de sig för människornas värld eller för ensamhetens värld?"⁵⁹⁷ I ljuset av Anna Hollstens iakttagelse om att Carpelans tänkande är ett både-och-tänkande framom ett antingen-eller-tänkande framstår svaret som ett genomgripande både och. Det betyder att de dörrar Carpelan öppnar eller försöker öppna både leder till "människornas värld" och till "ensamheten". Samtidigt som det osynliga görs synligt upphör synliggörandet genom att det osynliga förklaras som oförklarligt. Man kan säga att Carpelan ständigt väcklar eller rör sig vid denna gräns vilket gör att han behåller gränslinjen mellan exteriör och interiör, önskar ibland att den skulle upplösas men betonar samtidigt dess nödvändighet. Gränslinjen är nämligen samtidigt en linje mellan gemenskap och ensamhet, mellan offentligt och privat, mellan tal och tystnad, mellan det synliga och det osynliga och mellan det yttre och det inre och även mellan otrygghet och trygghet. Bachelard avslutar resonemanget om det öppna och slutna med följande konstaterande:

På jagets yta, i denna region där jaget vill manifesteras sig och vill gömma sig, är öppnings- och stängningsrörelserna så talrika, så ofta vända i sin motsats, och även så hämmade av tvekan, att vi skulle kunna sluta med följande formulering: människan är en tillvaro på glänt.⁵⁹⁸

I Carpelans författarskap öppnas dörrar både mot gemenskap och mot ensamhet. Det finns en viss tvekan i de dörrar som öppnas mot gemenskap medan de dörrar som öppnas mot ensamhet är mer oproblematiske. Bachelards formulering "människan är en

tillvaro på glänt” ringar exakt in den problematik som jag beskrivit i detta kapitel. Att tillvaron står på glänt, inte enbart i *Urwind* utan i Carpelans författarskap överlag förkroppsligas i de motsatspar varmed hans arkitektoniska universum konstitueras. Synligt-osynligt, visa-dölja, insyn-hinder, vara-sken. I en sådan mångdimensionell dialektik närmar sig att se, att synliggöra och att skapa varandra på ett sätt som gör dem oskiljbara. Denna förtätning är samtidigt en replik riktad till läsaren, en uppmaning att justera verklighetsuppfattningen.

*

Jag ska inte gå närmare in på frågan hur det kommer sig att Carpelan om och om igen framställer personligheter som liksom *Daniel Urwind* är kluvna i exteriör och interiör men jag vill ändå ge ett svar som visar att metaforiken liksom problematiken överlag förefaller att bottna i en upplevelse hos Carpelan själv. Då Carpelan redogör för sin utveckling som diktare i essän ”Lyriskt mellanbokslut” plockar han fram och kommenterar en tidig nyckeltext. Carpelan skriver att han i diktsamlingen *Variationer* från år 1950 ställer frågor och närmar sig ett självporträtt i följande dikt:

Hantverk för natten, drivet av ett nederlag!
Uppger du ej dessa innersta trakter
där du vandrar i dubbel gestalt
mellan träd och människor?

Så här kommenterar Carpelan den fyraradiga dikten:

Och jag hade naturligtvis inte en tanke på att uppge dessa innersta trakter, även om jag drömde om att spränga dem. Vad den dubbla gestalten beträffar återkommer den många gånger och bildar huvudpersonen i *Din gestalt bakom dörren*. Att en människa kan bestå av många jag är väl ingen överraskande tanke för den som sysslar med konstnärligt skapande och själv använder sitt ”jag” som ett fiktionsjag i de mest skiftande situationer.⁵⁹⁹

År 1950 gestaltar Carpelan sig själv som en dubbel gestalt, kluven mellan träd och människa. I kommentaren från 1979 för han samman dubbelheten med frågan om hur pass synligt hans eget jag är i det han skrivit. Kommentaren pekar på en betydande ambivalens. Å ena sidan visar Carpelan en stark motvilja att uppge ”sina innersta trakter”, men å andra sidan önskar han att ”spränga dem”. Det finns i *Variationer* även en annan dikt där Carpelan gestaltar en likartad problematik:

Snart har alla samlats i ditt rum:
nakenhet, mask, spegling och verklighet,
förenade i förstenad ställning
medan du vindlikt drivs genom din skengestalt.⁶⁰⁰

Det går att se en tydlig koppling mellan det vindlika jaget i denna dikt från 1950 och ett annat vindlikt jag, nämligen Daniel Urwind. Dubbelheten i det först citerade självporträttet återkommer. Grunden i självporträttet utgörs (om man läser den i förhållande till senare texter) av en kluvenhet mellan ett inre och dolt, vindlikt och osynligt jag och ett yttre och synligt jag. Det yttre är en skengestalt, en illusion eller en falsk jagbild som uppstår i förhållandet till en annan människa. Sken och verklighet eller

mask och nakenhet konstituerar den gestalt som Carpelan skildrar. Om den första dikten utgår från en självbiografisk upplevelse så gör av allt att döma även denna det.

Upplevelsen bekräftas av Ghita Barck som i en reflektion i samband med Carpelans doktorsdisputation år 1960 konstaterar:

Nej, Bo Carpelan har sannerligen inte gjort det lätt för oss andra. För det första skriver han en poesi av den subtila art som inte är till för de många, för det andra draperar han sig gärna i en förklädnad som har den underliga benägenheten att samtidigt fylla sin uppgift som gångkläder. Ty Bos "förklädnader" är ofta bara variationer av ett rikt temperaments uttrycksbehov. De fyller visserligen sin mission av gäcksam oåtkomlighet som det är skönt att gömma sig bakom ibland, men de är lika mycket en del av hans natur.⁶⁰¹

Det här åskådliggör en djupt personlig dimension i Carpelans diktning. Det åskådliggör även att hans fiktion inte bara införlivar den livsåskådning som hans poetik innebär utan att den även innefattar maskerade framställningar av mer personlig art.

Motsatsernas arkitektur – "Ett hus av sten och vind"

Daniel Urwinds vandringar i *Urwinds* arkitektoniska universum aktualiserar en rad frågor: Vad söker han? Vad synliggör han? Vad lägger han märke till? Vilka slutsatser drar han?

Följande passage ur romanen ger vid handen att Daniel Urwind lägger märke till skeenden som låter, inte bara honom, utan även läsaren ana att tillvaron är präglad av ett gåtfullt system:

Jag smyger mig ut ur mitt gamla klassrum, visste inte att det fanns här intill. Men varifrån kommer alla de skrikande knuffande ropande barnen? Finns det en extra våning i huset jag inte känner till? Hela trapphuset darrar av deras framfart. Och de gamla som stönande söker sig uppåt, mot strömmen av barn, vart är de på väg? Borde inte de söka sig nedåt och barnen uppåt? Vad är det för ett system de tillämpar?⁶⁰²

Då man börjar nysta upp den rumsliga betoningen i romanen *Urwind* visar sig å ena sidan arkitektoniska markörer som dörrar, fönster, tak, golv, väggar, trappor, korridorer och rum. Å andra sidan visar sig förutom Carpelans fundamentala motsatspar öppen/oavslutad – sluten/avslutad talrika andra obemärkta dikotomiska relationer – harmonier, kontraster och spänningar. Carpelan lägger tveklöst ner en stor del av sin energi på dessa montageliknande relationer mellan enskilda element såsom ljus och mörker och tyngd och lätthet. Eftersom Carpelan inte enbart tänjer på dikotomier i en dimension utan i flera expanderar romanuniversumet såväl på det horisontala som på det vertikala planet. Tiden och rummet utgör en enhet och får denna poesins plats att framstå som en temporal geografi. Det är en plats både i tid och rum. Läser man byggnaden *Urwind* med fokus på dess mikromontage visar sig ogripbara relationer av typen 2+2=5 eller "I det sedda göms det alltid något mera".⁶⁰³ I en passage i romanen heter det:

Man är tvungen att leva i motsägelserna, om de raderades ut skulle livet störta samman. Det finns inga svar på de angelägnaste frågorna. Filosoferna har längesen gett opp, de ägnar sig åt hårklyverier. Mysterier! Livsmysterier! Dem skulle jag vilja kartlägga! Min himmelska geografi! Den som eskimåerna bär med sig, osynlig.⁶⁰⁴

I detta kapitel är syftet att frilägga en dialektiskt präglad rumslig betoning i *Urwind*. Protagonisten Daniel Urwinds rörelser mellan bl.a. det synliga och det osynliga och mellan ljusa rum och mörka rum och mellan tid och rum bottenar i en specifik uppfattning om hur världen är funtad. I detta kapitel vill jag vidareutveckla dialektiken genom att lyfta fram en vertikal axel i Carpelans författarskap. Den vertikala axeln sträcker sig uppåt mot den öppna och klara himlen och nedåt i den mörka jorden. Den grundläggande ontologin i författarskapet torde vid det här laget vara bekant för läsaren. I min avhandling har jag kontinuerligt lyft fram draget av *coincidentia oppositorum* i Carpelans författarskap. Frågan är: Hur kommer denna ontologi till uttryck i formen på romanen *Urwind*?

Mellan tid och rum

Bo Carpelan har berättat att han stötte på Gaston Bachelards *La poétique de l'espace* år 1979 och att han då blev seriöst intresserad av konkreta rum, trapphus och fönster.⁶⁰⁵ Festtalet "I poesins rum" (1991) som jag redan berört i avhandlingen är ett starkt indicium på att Carpelan höll på med ett arkitektoniskt projekt i början av 1990-talet.⁶⁰⁶ Talet belyser i viss mån det Carpelan gör med koordinaterna tid och rum i *Urwind*.

"I poesins rum" är en essäistisk programskrift där Carpelan betonar diktens uppgift att skapa rum. I en tillvaro som trycker på ur olika håll formar sig dikten, minnet och fantasin till nödvändiga motkrafter. Människan behöver rum. Talet inleds med en polemisk kritik av vår allmänna tendens att ständigt fokusera på begreppet tid:

- Tid och rum är fortfarande ett område så lockande och fyllt av spekulationer att vi absolut inte bör lämna det i händerna på experter, på filosofer, psykologer, astronomer eller fysiker. Om tid har vi sannerligen blivit upplysta: redan i skolan spikades latinska sentenser i mitt arma huvud; gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadendo, hette det: droppen urholkar stenen inte genom sin kraft utan genom att ofta falla, en sanning med modifikation, mot bakgrunden av mina skolår, som inte saknade kraft, från lärarnas sida. Vi lärde oss att "tempora mutantur nos et mutamur in illis", tiderna förändras och vi med dem. Med Horatius såg vi hur snabbt åren förflyktigades - som löv nästan - det gäller att carpe diem, fånga dagen innan den förflyktigats: ett tema som aldrig visnar i poesin. För att inte tala om vardagens många uttryck för tid: tidens tand, fördriva tiden, det är på tiden, tid är pengar, ur led är tiden, jag har inte tid med dig, i tid och otid - tid, tid: vi är genomsyrade av en allt snabbare tid.⁶⁰⁷

Avsnittet kulminerar i slutsatsen "Om tid har vi sannerligen blivit upplysta". I avsnittet bär "tid" på en rad varierande betydelser. Det finns en tydlig modernitets- och samhällskritisk tendens i Carpelans reflektion kring begreppet tid. Efter den inledande exemplifieringen och tesen ("Om tid har vi sannerligen blivit upplysta"), följer antitesen, presentationen av alternativet som är "rum": "Men den tid vi finner i poesin är ofta en annan: den skapar åt oss rum att leva i."⁶⁰⁸

Den tankemanöver Carpelan gör i festtalet fungerar i enlighet med hans poetik. Precis som i dikten "Det är inte tiden som förändrar oss, / det är rummet" lösgör Carpelan begreppet "rum" ur den metafysiska dikotomin tid och rum.⁶⁰⁹ Han tar ner det abstrakta och "objektiva" begreppet rum på en individcentrerad arkitektonisk och fenomenologisk nivå. Det är de konkreta rummen vi lever i, rummen vi läser i, rummen vi drömmer om och rummen vi minns som Carpelan lyfter fram. De är rum där tiden upphör, "tidsfickor" att vila i. I ljuset av den teoretiska distinktionen plats och rum är dessa rum egentligen intima platser med rumsliga dimensioner och djupt betydelsebärande sådana.

Talets implicita uppmaning lyder: Fokusera inte på det snäva begreppet tid, fokusera i stället på upplevelsen av den konkreta och rumsliga värld vi lever i. Tiden fångar den moderna människan i ett förutbestämt och snävt hektiskt schema som styr livet dygnet runt och dessutom minut för minut leder närmare döden. Övergången från tid till rum innebär en nedväxling i tempo. Rummet skapar möjligheter, alternativ, andrum, trygghet och frihet. Betoningen följer Yi-Fu Tuans tanke "Place is security, space is freedom: we are attached to the one and long for the other."⁶¹⁰ Rummet har inte samma teleologiska grund som man förknippar med tid och kausalitet – rummet leder ingenstans, det är. Eller skiljer man på korridoren, passagen och t.ex. sovrummet eller köket finns det en teleologisk skillnad. Den lineära tidsuppfattningen motsvaras av korridoren eller passagen medan den rumsuppfattning Carpelan är ute efter snarare kommer till uttryck i sovrummet, köket och vardagsrummet där man vistas utan att vara på väg. Förutom att Carpelan tar upp en rad olika slag av rum och rumsliga tillstånd vi lever och befinner oss i visar han i festsatlet en genomgående tendens att försöka upplösa begreppet tid. Carpelan arbetar genom en rad exempel sig fram mot den konkluderande frågan: "Kanske tid och rum inte alls är varandras antagonister utan genomsyrar varandra?" Genom att betona rummet framom och i förening med tiden framgår det att Carpelan eftersträvar en upplevelseförankrad tidens och rummets *coincidentia oppositorum*.

Carpelan misstror tidsbegreppet i bemärkelsen av den västerländska normen, d.v.s. en lineär, kronologisk och dessutom kausal transportsträcka som för människan från födelsen till döden. Hans misstro låter sig även förstås mot en uppfattning av tiden som en abstraktion. Carpelans misstro mot tidsbegreppet går redan att skönja i disputation föreläsningen "Om diktens öppenhet" år 1960. I ljuset av Keats föreställning om den negativa förmågan, d.v.s. tron på det osäkra, "halv-kunskapen" framom det skenbart säkra visar Carpelan i öppenhetens namn en stark misstro mot dikotomier, entydigheter och förklarande begrepp. I en passage lyfter Carpelan fram begreppet "tid" för kritisk genomskådning:

På samma sätt som den negativa förmågans, den skenbara passivitets förmåga består i att med stor öppenhet reflektera över tillvarons motsatser och betvivla de hårdragna gränserna mellan en klassisk och romantisk målsättning, betvivlar den även hierarkin av förflutet, nu och kommande, och samlar alla tidsupplevelser i det omedelbara ögonblicket. Historien, har en forskare sagt, talar om "nu och aldrig", poesin om "aldrig och alltid", och det är kanske en djärv men stimulerande parallell att se denna poesins verksamhet som jämförbar med den moderna fysikens tal om att "tiden skapas av livets existens, livet existerar ej i tiden." Öppenheten skapar sin egen tid genom att uppgå i livets existens, i trädets väntan på löv eller skördetid.⁶¹¹

Öppenheten uppmanar en inte att se på klockan utan att vara mottaglig för tidens gång så som den framträder i naturen. Från denna tidiga kritiska anmärkning om vårt konventionella sätt att framställa tidens gång löper en av kontinuitet präglad utvecklingslinje genom författarskapet. Den genomgår förändringar, men reservationen mot den konventionella tanken om förflutet, nu och kommande är bestående, liksom betoningen av ögonblicket, tidlösheten och den till naturens cykliska rytm bundna tidsuppfattningen.

Carpelan försöker härleda eller snarare antyda en tidens metafysik utifrån iakttagelser och upplevelser. Det gäller att själv se och reflektera och lära sig att lita på att den subjektiva upplevelsen innefattar en dold kunskap. Tidens gång härleds utifrån det interaktiva förhållandet mellan naturens och rummets skiftningar och individens livstid. Liksom en fläck på tapeten kan iakttas och tydas som ett tecken på livets gång kan lövfällningen under hösten tydas som ett reflekterande tecken. Tidens gång och åldrandet

framstår som en ordning i upplösning, materia i förvandling: en vildvuxen trädgård eller en sliten fasad. I en sammanfattning av Carpelans diktning skriver Horace Engdahl:

Som bekant efterträder livets åldrar varandra alltför hastigt för att vi skall hinna vänja oss av med någon av dem. Allt vi har upplevt är samtida, så snart vi sjunker en liten smula från den fulla klarvakenhetens nivå. I Carpelans författarskap formar sig tidsframställningen efter denna inre verklighet, en rytm av återkomster snarare än ett förlopp med början, mitt och slut. Dagens stunder och årstidernas växling bildar ett slags högre grammatik i hans dikter. Inte ens som berättare kan han förmå sig att följa tidspilen ditåt den pekar.⁶¹²

Genom att Carpelans texter ofta utgår från att en fokalisator avläser tingen, rummet, stunder, skiftningar och växlingar förvandlas tingen till talande tecken. Ömsom är tinget mer ett stumt ting, ömsom är det framförallt ett tecken. Så uppstår med tiden från 1940-talet framåt, vare sig Carpelan eftersträvar det eller inte, ett författarskap som samtidigt uttrycker ontologi. Liksom Carpelan försöker finna konkreta uttryck och bilder för själsliga tillstånd försöker han finna konkreta uttryck och bilder för tidens gång. Sådana bilder är framförallt bilder som anknyter till naturens cykliska förlopp som framstår som ett oerhört långsamt och oavbrutet kretslopp som möjliggör för den uppmärksamme att upptäcka vad som förändras och vad som förblir oförändrat. Genom naturens cykliska schema utkristalliseras en dialektik mellan föränderlighet och oföränderlighet. På ett minnets medmänskliga plan kommer en motsvarande dialektik till uttryck i förhållandet mellan avsked och återseende.

Begreppsparat tid och rum tenderar ibland att behandlas som en motsättning. Vad Carpelan gör är att han betvivlar denna motsättning och försöker formulera bilder där tid och rum är ett eller där tiden är underordnad rummet. W.J.T. Mitchell ifrågasätter också i inledningen till sin essä om den spatialska formen i litteraturen uppfattningen om att begreppen är varandras motsatser.⁶¹³ Mitchell konstaterar att vi i själva verket inte kan tala om tid utan ett rumsligt bildspråk. Vi talar exempelvis om "före" och "efter", vi talar om "långa" och "korta" perioder. I regel kan man bakom sådan metaforik skönja schemat av tiden som ett lineärt kontinuum, en lineär räcka med början, mitt och slut eller det förflutna, nuet och framtiden.⁶¹⁴ Vårt sätt att tala rumsligt om litteraturen tenderar att vara ett sätt att tala om tid genom rumsliga scheman.

En rumslig romanform

Urwind är uppbyggd som en summa av scener som inte sammanlagda skapar en kronologisk berättelse utan en strukturell och tematisk helhet, ett porträtt av Daniel Urwind. Trots att *Urwind* alltså inte inbegriper en genomgående intrig eller lineär kronologi, finns där, vid sidan av en stilens, bildsfärens och tematikens enhet två huvudsakliga stödstrukturer som har för avsikt att binda ihop alla dess enskilda element. De är kalenderåret och platsen. På ett mer abstrakt plan motsvaras dessa av begreppen tid och rum.

Kalenderårets liksom dygnets konstituerande roll i den Carpelanska ontologin åskådliggör att här finns konceptuella metaforer som "ett liv är ett år" och "ett år är en dag".⁶¹⁵ Hösten liksom kvällen genererar bilder av ålderdom och annalkande avsked. Avsaknaden av ett lineärt, kronologiskt mönster i *Urwind* åskådliggör det faktum att Carpelan lägger ner betydligt mer möda på att framställa andra slag av relationer än kausala samband mellan orsak och verkan. Denna misstro mot kausalitet och försök att formulera ett schema som motsvarar den egna livsåskådningen är en av de nycklar som

möjliggör förståelse av den egenartade formen på *Urwind*. Det är reservationen för entydiga orsaker som gör att världen konstant bär på möjligheten att vidgas här och nu.

Det finns ett samband mellan Carpelans misstro mot tid och hans vilja att finna en upplevelseförankrad rumslig ontologi och frågan om *Urwinds* formspråk. W.J.T. Mitchell föreslår att man kunde ersätta begreppen "tid" och "rum" med begreppen "lineär" och "tektonisk" för att komma ifrån dikotomin tid och rum och för att fånga upp en skillnad mellan det temporala och det rumsliga i litteratur.⁶¹⁶ Mitchell lägger fram följande figur för att åskådliggöra skillnaden.⁶¹⁷



Figuren åskådliggör den grundläggande skillnaden mellan ett lineärt och ett tektoniskt schema. Schemat ger upphov till frågor: Vad sker egentligen då en lineär världsbild ersätts med ett annorlunda schema? Vad sker med förhållandet mellan orsak och verkan då lineariteten upplöses? Vad händer med döden om tillvaron är tektonisk och tidens gång kollapsat?

Ellen Eve Frank kallar de författare hon undersöker i *Literary Architecture* för "spacious minds".⁶¹⁸ Hon konstaterar att dessa framställer idéer som fält med utsträckning snarare än linjer med riktning. Ellen Eve Frank vill framförallt betona att dessa författare använder sig av andra rumsliga scheman än lineära för att visa hur tid, plats och idéer hänger ihop. Dessa scheman uttrycker en ontologisk omformulering. Mot bakgrund av den rumsliga betoningen i Carpelans författarskap framstår Ellen Eve Franks konstateranden som belysande. Carpelan tenderar definitivt att uttrycka tid på andra sätt än enligt lineära tidsscheman. Det åskådliggör inte minst de mosaikartade romanerna *Rösterna i den sena timmen* och *Urwind*.

Ellen Eve Franks påpekande om tid och rum – med Mitchells terminologi lineärt och tektoniskt – har ett samband med Joseph Franks essä "Spatial Form in Modern Literature" från år 1945. Franks resonemang har gett upphov till en diskussion kring den moderna romanens natur. Samtidigt som begreppen form och rumslighet i en verbal kontext upplevts som kontroversiella och alltför metaforiska, har det stått mer eller mindre klart att Frank lyft fram ett väsentligt problem i sin essä. I förordet till essäsamlingen *Spatial Form in Narrative* (1981) blickar Frank tillbaka och beskriver hur essän kom till genom ett möte med Djuna Barnes' roman *Nightwood* (1937, sv. *Nattens skogar*). Frank lade märke till att verk som James Joyces *Ulysses* (1922) och Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) och Djuna Barnes' *Nightwood* hade en gemensam narrativ tendens och tonvikt lagd på ett alternativ till en norm: en rumslig, snarare än kronologisk komposition. Franks

idé går ut på att spatiala romaner innefattar en starkare betoning av rumslighet och form än av linearitet, tid och narrativ dynamik.⁶¹⁹

Det är som jag inledningsvis i min avhandling påpekade en omtvistad fråga om man överlag kan tala om rum i litteratur. Jerome Klinkowitz betonar att en av den spatiala litteraturens nyckelkännetecken är dess tendens att betona rumslighet och scenografi framom intrigmässig dynamik.⁶²⁰ Joseph Franks föreställning om rumsliga former är ett försök snarare än en teori. Enligt en enkel definition syftar "rumslig form" på alternativa narrativa scheman som författare använder sig av i stället för kronologiska scheman. Vi läser berättelser ett ord efter ett annat och i denna bemärkelse uttrycker alla narrativa texter kronologiska förlopp. Men författare ordnar ofta händelser på sätt som avviker från strikt kronologi, element kan t.ex. sammankopplas via mönster av bilder, ledmotiv, analogier och kontraster. "Rumslig form" är i sin mest allomfattande och lösa definition en etikett på alla sådana alternativa ordningar.⁶²¹

Definitionerna på "rumslig form" utgår från ett motsatsförhållande till en kronologisk intrig. Sådana definitioner är användbara, men samtidigt ofantligt omfattande. All narration som inte är uppbyggd kronologiskt, enligt vad man kunde kalla ett klassiskt Aristoteliskt mönster är knappast rumslig till sin natur. Att en roman av Bo Carpelan aktualiserar frågan om en eventuell rumslig form är fullt följdriktigt eftersom hans författarskap långt bygger på *enargeia* och upprättandet av ett förhållande till "den seende läsaren". Att det dessutom finns rikligt med analogier, kontraster och mönster av bilder i hans prosa förstärker dess tektoniska karaktär.

Frågan om verkets form gäller inte bara hur delar förhåller sig till varandra utan även hur former och gestalter uppstår hos läsaren. Smitten och Daghistany påpekar att narrationens rumsform i hög grad är en läsarorienterad frågeställning. Den rumsliga formen handlar inte enbart om objektiva urskiljbara litterära former utan även om subjektiva upplevelser.⁶²² Smitten konstaterar att litteraturens rumslighet är en fråga som sammanlänkar språk, struktur och läsarreception under samma rubrik.⁶²³ I rumsligheten koncentreras övergången från framställning och föreställning.

Underarter av den spatiala romanen är verk som uttryckligen är komponerade enligt någon rumslig modell. Det kan vara frågan om geometriska modeller, såsom t.ex. punkten, linjen eller planet.⁶²⁴ Av de geometriska modellerna förefaller två, nämligen linjen och cirkeln tillhöra de vanligaste som oftast torde fungera som maskerade tidsscheman. Att tala om cirkelkompositioner är inte ovanligt. Då Kai Laitinen konstaterar att *Urwind*s struktur är som "elämän kehä", d.v.s. en livscykel är det en rumslighet av det geometriska slaget.⁶²⁵ Det finns en geometrisk tendens i *Urwind* och den kommer sig huvudsakligen av kalenderstrukturen som gör att verket inleds och avslutas i januari. Det innebär vad man brukar kalla en cirkelkomposition, men det finns en betoning i romanen på att denna struktur är oavslutad och öppen, snarare än fullbordad. Vad som gör denna metaforik särskilt intressant i Carpelans fall är att han ger metaforiken "kött på benen": han materialiserar, förrumsligar och skapar ett slags objektiva korrelat av metaforiska och kognitiva scheman.

Som andra underavdelningar till den rumsliga kompositionen kan man betrakta kompositioner vars form kommer sig av miljö, plats eller arkitektur. Det är en rumslighet av detta, plats- och arkitekturbundna slag som bl.a. *Anders i stan*, *Gården* och *Urwind* representerar. I dessa fall kunde man vid sidan av begreppen rumslig form eller tektonisk form tala om ett verk med topografisk form. Vid sidan av *Urwind* har den barndomens bakgårdsvärld som går att se som den Carpelanska topomytologins tematiska centrum renodlats och så till den grad att barndomens flervåningshus utgör ett av verkets huvudsakliga organisationsprinciper, men det är samtidigt en struktur som inte är lika konsekvent genomförd som den cykliska kalenderstrukturen. Båda strukturerna, såväl den arkitektoniska som den cykliska är emellertid likartade omslutande former. Liksom

kalenderåret har en början (januari) och ett slut (december) har arkitekturen en ingång (dörren, portgången) som samtidigt är en utgång. Båda strukturerna har det gemensamt att de inleds och avslutas vid en punkt som såväl är en början som ett slut. I öppenhetens namn är slutet öppet.

Livet äger rum som ett oavbrutet kontinuum men då man drar sig till minnes sitt liv visar det sig som fragment. När det gäller sammanfogningen av fragment till en helhet i *Urwind* uppstår vad man kan se som ett typiskt modernistiskt assemblage, bricolage, collage eller montage. Då en dualistisk relation utvidgas, då ljus och mörker kompletteras med tyngd och tyngdlöshet och himmel och jord växer nätverk, öppna strukturer och i *Urwinds* fall dynamiska helheter fram. Beträffande romanens arkitektoniska formvärld är detta ytterst relevant. Det är nämligen förutom Daniel Urwinds vandringar genom dessa relationer, spänningar och utvidgningar som *Urwinds* universum växer ut och tar skepnaden av en illusorisk mångdimensionell gestalt, ett självständigt universum som profilerar sig genom en egen poetik och livsåskådning. Som jag påpekat får denna poesins plats sin egenart utgående från en rad emotionellt-värdemässigt färgade betoningar och nedtoningar, inkluderingar och exkluderingar.

Carpelan försöker inte bara befria romanen och dikten, utan livet från dess endimensionella linearitet.⁶²⁶ Vad som sker är att människan rycks loss ur sin historicitet och placeras i ett expanderat nu. Ögonblicket framstår åtminstone skenbart som ett gåtfullt tillstånd där kausalitetslagarna slutat verka. Förhållanden i tid blir anakronistiska och kortare. Det är en värld, en rymd, ett flerdimensionellt ögonblick utan orsaker. Och finns det inga orsaker är människan fri. Vad som utmärker Carpelans ambition att upplösa linearitet är att han inte primärt gör det på ett syntaktiskt plan utan på ett ikoniskt och även narrativt plan. I ljuset av Carpelans syn på konsten framstår såväl dikten som romanen som en öppen, men ändå sammanhängande och betydelsebärande form.

Att vidga världen

Trots att *Urwinds* form är undflyende och trots att den i princip saknar ett tematiskt centrum finns det en lokalitet i det spatiala romanuniversumet som förkroppsligar en central strävan som präglar romanen. Det är Daniel Urwinds själsliga hem, vinden. Ordleken mellan "Vinden" och "vinden" som jag redan berört framstår som uttryck för Carpelans ambition att vidga romanens värld genom att skapa räckor av bilder av öppenhet, klarhet, luft, himmel, vind, rum och framförallt: rymd. Rymden framstår som det stora osynliga som ingen ser men som ständigt omger oss. Hur skapar man eller snarare når man upplevelsen av rymd? Åtminstone genom att flyga. Det är inte för intet Daniel Urwind redan i romanens första kapitel ställer frågorna: "Ser du inte mina fantastiska vingar som bär mig över gården och uppför trapporna, är jag kanske osynlig? Är det därför jag jagar mitt namn som en skata en silversked?"⁶²⁷ Det finns rikligt av flygande och svävande väsen – t.ex. fåglar, insekter, moln, himlakroppar – i Carpelans bildgalleri. Som drömmare är Daniel Urwind besläktad med dessa.

För att skapa en öppning i den ytterst täta semantiska koncentration som präglar vinden i *Urwind* vill jag i det följande lyfta fram och belysa ett enskilt kapitel, nämligen kapitel 22, "Människoängeln". I kapitlet skildrar Carpelan ett tematiskt-rumsligt centralt scenario i Daniel Urwinds liv och hus. Nedan följer ett sammandrag av ett scenario ur kapitlet. Syftet med exemplifieringen är att ringa in, inte bara vindens tematiska och arkitektoniska position i *Urwinds* textväv utan den dialektik och strävan att överskrida *det*

möjliga som präglar romanen. Dialektiken bidrar till att universumets arkitektoniska form expanderar vertikalt. Scenariot inleds med följande reflektion:

För den som aldrig drömt om att flyga – eller glömt barndomens svindlande försök, springandet, hoppandet, de utbredda armarna, de framstörtande murarna, de sista hindren, fönster och fasader i svindlande fläng, den bittra metallsmaken i munnen, brummandet stegrat till ett skrik, svävandet, fallet, mammas bannor, lektanternas himlanden, vissheten om att en gång, en gång – blir den första lyckade upplevelsen bara en bekräftelse, ett slutligt erkännande av den fågel som finns i oss alla, blicken den ger oss, känslan av att bäras på uppåtgående strömmar, glidflykten över landskap som rusar fram i vårt inre så, att gator och vägar blir snabba förlängningar av vårt eget öga, och vi med svävandets glädje kan ta in stränder, tak, trädkronor, gapande uppåtvända människoansikten, havsvidder, solglitter, allt i en enda tyngdlös färd, hemlig, osynlig, en härskare över vinden.⁶²⁸

Drömmen om att flyga bygger på en omvärdering: det omöjliga är kanske ändå möjligt. Carpelan skapar en associationsräcka från drömmen om att flyga till det dramatiska lösgörandet från marken, det jordbundna livet. Tyngd förvandlas till tyngdlöshet, jord övergår i luft, världen vidgas och en "härskare över vinden", en "människoängel" eller "människofågel" är född. Drömmen skapar rymd och ett vertikalt plan utvecklar sig. Det innebär en gränsoverskridning från ett element till ett annat. Utan vetskap om hur Carpelans symbiotiska och förtrollade värld är funtad kan man förstå lösgörelsen som en levitation, d.v.s. en överskridning från ett "normalt" till ett "paranormalt" tillstånd. En sådan gränsdragning existerar emellertid inte hos Carpelan eftersom det paranormala är normalt i detta universum. Vidgningen av världen uttrycker här framförallt drömmen om en utvidgning av en verklighetsuppfattning. En ambition att vidga verkligheten låter sig skönjas bakom mycket av rumsbetoningen hos Carpelan.⁶²⁹ Detta gör *Urwind* till ett verk som – om inte är – så åtminstone bygger på en vision om verket som en expanderad verklighet, exceptionell värld i sig, en rymd, ett universum – en poesins plats.

Den tematiska närheten mellan uppåtsträvandet – drömmandet och flygandet – och husets översta vindsutrymme visar hur topografin är tematiskt laddad. Topografin fungerar långt ifrån enbart som fond för ett primärt skeende. I Daniel Urwinds föreställningsvärld framstår vinden i det följande avsnittet som ett museum för bortglömda och övergivna drömmar:

Där häskade den stora stillheten, bara avbruten av blåsten som slog mot murar och fönster, och ljuset föll där som en bortglömd flod genom dammet och lyste upp en katedral av dolt, förkastat liv. Där var lägenheternas ståltrådkammare, några tomma, de flesta dunkelt belastade med korgar, skidor, gamla stolar, rangliga byråer, zinkbadkar, barnvagnar, sparkstöttingar, tidskriftsbuntar, presidentbyster i gips med bortslagna näsor, målburkar, egyptiska mumier hårt inlindade och stelt blickande, modellflygplan, ibland någon bortglömd gammal DC 3:a, portabla fältbidéer från 1808-1809 års krig, gamla TV-apparater med ännu flimrande, svartvita bilder av sedan länge döda skönhetsdrottningar, motionscyklar, urnor av marmor med gråbleka bröllopsbuketter, fågelholkar, någonstans en tyst, bortglömd gammal folkpensionär med utsträckt hand (alldeles som negerpojken på pappas tobaksbord), en söndervittrad järnridå, ett parti rättbitna gamla korsetter, en telefon med luren avlyft varifrån det ännu klagande, vagt hördes ett Hallå! Är du där! som ett förtvivlans bleka eko – allt fanns där, och i ett hörn vingarna, remmarna, de smäckra bamburamarna och det silverglänsande tyget: jag såg den genast när den flagande tunga vindsdörren slagit igen efter mig, den lyste som hade den ägt sitt eget ljus, trollsländan som skulle lyfta mig högt över mina egna förvirrade känslor, till en sval, seren överblick.⁶³⁰

Katalogen utmynnar i en längtan efter klarsyn. I Carpelans framställning är vinden "en katedral av dolt, förkastat liv", ett drömmarnas museum, ett monument över människan, med rötter långt tillbaka i ett mytiskt förflutet. Carpelan revitaliserar och förtrollar det förflutna, tingen blir inte bara tecken, de antropomorfiseras och besjålas. Liksom i bilden av det till synes tomma rummet – "rummet vi en gång levde i" – blir seendet arkeologiskt i det ögonblick rummet laddas med det förflutna som en fjärde dimension. Laddningen genererar metonymiska kedjor. Genom ting som presidentbyster i gips med bortslagna näsor skisseras snapshots av livsöden. I enlighet med *Urwinds* dialektiska topografi överskrider Carpelan gränsen mellan det faktiska och det fantastiska. Uppe på vinden finns det t.o.m. egyptiska mumier.

Katalogen av ting är framställd på ett typiskt modernistiskt manér i stil med Walt Whitmans, James Joyces och Erik Lindegrens liknande flödande uppräknningar av ting. Roger Holmström har använt uttrycket "pärlbandstekniken" för Carpelans teknik att skapa strängar av bilder som följer på varandra.⁶³¹ I själva verket kan man säga att *Urwinds* universum genomgående har potential att uppstå som en föreställning hos läsaren utgående från dessa bilder. Det här är Carpelans sätt att använda sig av *stream of consciousness* som ett slags fångstredskap där skapandet försätts i ett fritt associativt flöde som säkert även producerar material som är bortgallrat ur det vi läser på den tryckta boksidan.

I avsnittet ovan har katalogen även humoristiska och ironiska inslag och utmynnar i ett enskilt ting. Det är Daniel Urwinds flygkonstruktion som lite längre fram jämförs med Leonardo da Vincis ornithopter. Daniel Urwind närs av en dröm som förkroppsligas av bamburibborna. Innan han gör sitt flygförsök med sina bambuvingar formulerar han en innersta önskan:

Varför skulle just jag för evigt vara bunden vid jorden? Jag har gjort mitt bästa för att vara ett barn. Jag har tagit studenten, jag har studerat böcker, jag har älskat och älskar, tror jag, men en människoängel vill jag vara. Samlar jag min tanke, sluter jag ögonen, öppnar jag det stora vindsfönstret, manar jag fram den bärande vinden, träder jag mina armar in i remmarna under trollsländans skimrande vingar, finns där inte då ett liv, lättare än något annat elements, än vattnets, eldens, jordens? Jag hör Viktorias röst: Hoppa nu, Daniel! Det är tillräckligt tyst, och all glans, Daniel, kommer inifrån!⁶³²

Daniel Urwind kastar sig ut i luften. Trots att han i princip faller ner som en sten och stöter sig på en tvärbalk upplever han att han lyckas i sitt flyguppsåt. Han är samtidigt misslyckad, mörbultad och lycklig, rentav euforisk. Men mitt i lyckan bryts plötsligt den ljusa och lätta stämningen. Det mörknar i det ljusa rummet. Vindsdörren öppnas, två personer stiger in, Bergsrådet Petri och Fanny. Det visar sig att Bergsrådet och Fanny, Daniels ungdomskärlek, "den älskade, solomstrålade" Fanny har en relation. Daniel faller ännu längre ner, han tyngs.

Kapitlet slutar med meningen: "Det mörknar, det blåser upp."⁶³³ Det är en typisk Carpelansk skiftning. Dels för att Carpelans ytterligheter i regel bär på sina motsatser och dels för att jag och rum är oskiljbara. Det är som Roger Holmström träffande konstaterat att rummet oscillerar och formar sig enligt minsta skiftning i gestalternas psyke hos Carpelan.⁶³⁴ Carpelan upprättar ständiga korrespondenser mellan karaktär och rum. Hans romanpersoner är inte placerade i världen som förgrundsfigurer på en obestämd och kulisslik bakgrund, skådeplats. De är förankrade i världen på ett oskiljaktigt sätt – liksom de befinner sig i världen befinner sig världen i dem.

Vad denna scen berättar är att det är nödvändigt att vidga världen och skapa rymd. Nödvändigheten kommer sig av att det finns kontrakter som tynger, drar neråt och inskränker världen.

*

Vari ligger sambandet mellan de kontraster som kan avtecknas genom scenariot uppe på vinden och romanen *Urwind*s utpräglat rumsliga karaktär?

Sambandet ligger i att tillvaron liksom romanens formvärld är framställd genom kontraster och relationer. Liksom lätthet i scenariot övergår i tyngd övergår ljus i mörker. Elementen verkar i förhållande till varandra och står i ständig förvandling. Tillvaron konstitueras av elementära relationer som tyngd och tyngdlöshet och mörker och ljus. Varje avsnitt i *Urwind*, varje besök i ett rum i det förgångna framträder som ett enskilt skådespel, en föreställning i ett rum, ett arkitektoniskt utformat tittskåp. Som ridå använder sig Carpelan av dörrar som öppnas och stängs, mörker som faller och ljus som tänds. *Urwind* kan läsas som en föreställning, och läser man den som en mosaik över livet formar sig ett värdefullt, händelserikt, men ytterst förgängligt skådespel.⁶³⁵

Om man ytterligare försöker öppna det koncentrerade scenariot uppe på vinden framträder för det första ett samband mellan elementet luft, vinden, drömmandet och det osynliga. Och genom luften, drömmen, längtan och det uppåtsträvande visar sig, utan att det framgår i detta kapitel utan ur romanen som helhet, en annan relation och en motpol, nämligen jorden. I en av de avslutande passagera i *Urwind* står det:

- När jag dör blir jag ett träd.
- När jag dör blir jag en fågel i det trädet.
- När jag dör blir jag jord, och ingenting annat.⁶³⁶

Luft ställs mot jord, synligt mot osynligt, ljus mot mörker, tyngd mot tyngdlöshet, liv mot död och livets förgänglighet mot dess värde. Det innebär i princip att drömmen om att flyga även kommer att handla om skapandet, fantiserandet, leken, drömmen och erinrandet som ett motvärn mot döden och förgängligheten, men även mot krafter som vardagsrutiner, cynism, enkelspårighet och överlag ett tänkande och handlande som utesluter *möjligheter*. I slutändan handlar försöket att vidga världen och synliggöra det osynliga även om att skapa en plats där man inte dör. Det är en tidlös poesins plats där de döda är levande igen och där de levande inte ännu dött.

En mångdimensionell uppsättning av ontologiska relationer och motpoler emanerar ur scenariot uppe på vinden och Daniel *Urwind*s namn och dröm om att flyga. Genom att vinden i *Urwind* semantiskt är så koncentrerad och mångbottnad avtecknar sig ett helt ontologiskt universum då man utgår från Daniel *Urwind*s osynliga vingar. En vertikal axel utvecklar sig och människan framstår som en varelse som sträcker sig som ett träd från jorden upp mot himlen. Den vertikala arkitekturen är en jagets, individens, frihetens, längtans och lidelsernas arkitektur. Mer än i horisontalarkitekturen avtecknar sig i vertikaliteten även en konstens, diktens och minnets arkitektur, en ursprungets och drömmens arkitektur.

Elementens harmoni

I scenariot på vinden undrar Daniel Urwind om det inte finns ett lättare liv. Det vore ett liv som är lättare än de tre andra elementens: vattnets, eldens och jordens. Vid ett annat tillfälle utbrister han: "Eld, vatten och vind, och den tunga doften från havet". I en passage utropar han: "Himmel! Helvete! De fyra elementen!".⁶³⁷ Härutöver genomsyras romanen av ständiga samverkningar mellan framförallt tyngd och tyngdlöshet, fallande rörelser (jord) och stigande rörelser (luft). Förekomsten av de fyra elementen och särskilt vinden som en urkraft i universum ger upphov till frågan: Vad är dessa element?

I Carpelans författarskap finns som jag åskådliggjort i avhandlingens första och andra del knappast någon annan bild som han använder lika frekvent för att framställa sammansättningen av ljus och mörker, himmel och jord som bilden av ett träd. Trädet reser sig i författarskapets centrum liksom Yggdrasil, ett världsträd och förbinder diktaren, dikten och drömmen med jord och verklighet. Dikten är jordbunden, liksom Daniel Urwind men den sträcker sig också uppåt mot ljus och klarhet. Arkitektoniska bilder såsom flervåningshuset och det enskilda rummet med dess dialektik mellan synligt och osynligt fungerar på ett motsvarande sätt.

Carpelans bruk av bilden av ett träd som sammanlänkande ontologisk oxymoron framgår i följande passage i essän "Lyriskt mellanbokslut":

Jag har ofta – och ofta löst – begagnat bilden av trädet som en sinnebild för människans och samtidigt diktens liv, där den mörka jorden i vilken det gömmer sina rötter kan fattas både som födelsens och dödens mörker och där blad och grenverk är resultatet av två krafter – savens och solens, mörkrets och ljusets. Måhända är trädet en för statisk bild av dikten, ett slags vindsvept rum – dikten förefaller ju ofta mer som ett flygande träd, eller en jättesolros som öppnar sig och sluter sig, mångfaldigt skiftande som livet självt och ändå med sin egen form, sin egen identitet.⁶³⁸

Bilden av trädet åskådliggör hur Carpelan gör bruk av ett både-och-tänkande framom ett antingen-eller-tänkande.⁶³⁹ Det är hans tendens att *dubbelbelysa* företeelser.⁶⁴⁰ Livet är varken ljust eller mörkt, utan både och, och även tungt och lätt. I "Anteckningar i poetik" heter det: "Dikten väger inte svart mot vitt utan skapar ett mönster av svart och vitt som förutsätter kunskap om *hela färgskalan*."⁶⁴¹ (min kurs.) Eftersom detta vägande mellan svart och vitt gäller *Urwind*s arkitektur i hög grad kan man säga att den uttrycker en liknande dubbelhet som titeln på diktsamlingen *I de mörka rummen, i de ljusa*. Men i *Urwind* använder sig Carpelan av betydligt fler än två element i sin konst att koncentrera och sammanställa verklighet.

I avsnittet ovan använder sig Carpelan även av två andra liknelser. Han beskriver "ett flygande träd" eller en "jättesolros som öppnar sig och sluter sig, mångfaldigt skiftande som livet självt och ändå med sin egen form, sin egen identitet." Denna liknelse som eftersträvar att fånga upp tillvarons rörlighet korresponderar med vindens roll i *Urwind*. Vinden är det element som sätter världen och dess invanda mönster och enskilda ting i en drömlig rörelse och som vänder upp och ner på tillvaron. Vad som ger vinden till skillnad från t.ex. jorden, vattnet eller elden en särskild aura är dess osynlighet. Det är en osynlighet som är minnets, drömmens, fantasins, d.v.s. själslivets. Det är samma slag av osynlighet som kommer till uttryck i titeln *Jag minns att jag drömde* från 1979. Vinden förkroppsligar det osynliga och ger upphov till en dynamisk arkitektur. Vinden är som det poesins ögonblick som än sluter sig och än öppnar sig: "I poesin är ögonblicket evigt och evigheten ett ögonblick, tiden ett rum, i ena ögonblicket orörligt, i andra ögonblicket

expanderande, aktivt.”⁶⁴² Skapandet är präglad av centripetala och centrifugala krafter som än tyglar vinden och än släpper den fri.

*

I ljuset av denna dynamik där t.o.m. motsägelsefulla krafter kontrasteras och möts framstår *Urwind* som en dynamisk roman, d.v.s. en roman i rörelse, ett slags pulserande och mångskiktat universum. Den är en expanderad manifestation av den nykritiskt influerade poetik Carpelan utvecklar redan under 1950-talet där ett litterärt verk ska präglas av interna spänningar. Men i öppenhetens poetik såsom Carpelan formulerar den i en rad artiklar och anföranden fr.o.m. 1950-talet nämns inte explicit element som jord, luft, vatten och eld. Det finns ändå spår av ett elementtänkande i hans författarskap redan tidigt. Vinden framstår rentav som ett favoritelement liksom i följande dikt kallad "Element" ur *Landskapets förvandlingar*:

Allt återvänder förnyat till vattnet
som med raka skuldror vandrar mot trädet

allt återvänder till trädet, till den heta tallen
som når till himlen med sina bittra violetta spår

av tecknaren som med ett stift, sänkt i jorden
har dragit dessa linjer av träd och vatten.

Allt återvänder genom den vind som uppstår
av mellanrummet mellan träd och vatten

till detta rum och fyller det med vind,
en flod av vind, ett enda element.

Och genom detta enda element
passerar döden som en bild av kärlek.⁶⁴³

Carpelan uttrycker redan tidigt en ambition att formulera en diktning som är både materialistisk och metafysisk. Om tillvaron är präglad av en fundamental metafysik så ska den gå att skönja i det vi har framför ögonen, i stenar, berg, träd och i de förvandlingar och förändringar som vi kan upptäcka om vi är tillräckligt uppmärksamma. Att Carpelan utvecklar en ontologi vari eld, jord, luft och vatten ingår är fullt förståeligt eftersom de är härledda via sinnena.⁶⁴⁴ I dikten ovan har Carpelan framställt ett universum i miniatyr där de elementära koordinaterna utgörs av vattnet, trädet, himlen, jorden och vinden. Dikten har en metapoetisk dimension. Diktaren jämförs med en tecknare som använder jorden som sitt bläck och som skapar universumet genom att dra linjer mellan elementen. Vinden framstår slutligen som det enda elementet, det som har förmågan att förvandla död. I ljuset av dikten framstår den tektoniska strukturen i *Urwind* som ett nätverk av linjer mellan element.

Jag vill i det följande lyfta fram några beröringspunkter mellan Carpelans elementontologi och Gaston Bachelards motsvarande. Som jag redan nämnt kom Carpelan i kontakt med Bachelards *La poétique de l'espace* år 1979. Gaston Bachelard utvecklade en elementlära och en egenartad fenomenologisk filosofi där han upprättat ett förhållande mellan drömmet - *rêverie* - och den materiella världen. Hans filosofi baserar sig löst på grekisk naturfilosofi, på Empedokles lära om de fyra elementen och på den hippokratiska läkekonstens temperamentlära, på psykoanalys och fenomenologi.

Förenklat uttryckt kan man säga att Bachelards filosofiska projekt går ut på att försöka förena psyke och konkret materia genom att han formulerar en filosofi där människans drömmier har sitt ursprung i materia och i de fyra elementen – jord, luft, vatten och eld.

I det material Carpelan själv lånat mig med tanke på mitt avhandlingsämne ingår två artiklar om Bachelards författarskap. De är: Rolf Viges artikel "Gaston Bachelard – elementloven og drømmelivets poetikk" i *Vinduet* 3/1966 och Göran Printz-Påhlsons artikel "Gaston Bachelard och materiens drömmar" ur *Sydsvenska Dagbladet* 14.3.1991.

I Göran Printz-Påhlsons artikel "Gaston Bachelard och materiens drömmar" har Carpelan markerat 6 avsnitt med blyertsstreck i vänstra marginalen. Jag ska nedan lyfta fram två av dessa och genom dem ringa in några centrala beröringspunkter mellan Carpelans poetik och den filosofi Bachelard utvecklar i sina elementböcker. I Bachelards elementlära finns det ett samband mellan de fyra temperamenten, det koleriska, det melankoliska, det flegmatiska och det sangviniska och dessas motsvarande element elden, jorden, vattnet, respektive luften. Ingenting tyder direkt på att Carpelan skulle ha använt sig av temperamentläran i *Urwind* men Bachelards elementlära med dess materialistiska poetik och drömlära korresponderar ändå på flera punkter med Carpelans poetik. Carpelan har bl.a. markerat följande avsnitt i artikeln:

[...] en omedelbar vardaglig upplevelse av att elden både värmer och bränner, att vattnet kyler och kan dränka likaväl som svalka, stelna till is och koka vår mat; att luften kan driva väderkvarnar och skepp, få fåglarna att lyfta och bergsbestigarna att falla; att jorden ger vila i graven och metaller ur gruvan. Alla dessa upplevelser är universellt tillgängliga och *elementära* i den utvidgade moderna betydelsen av det primära eller primitiva.⁶⁴⁵

Detta avsnitt åskådliggör en fundamental beröringspunkt mellan Carpelans både och-tänkande, öppenhetens poetik och Bachelards filosofi. I Printz-Påhlsons artikel har Carpelan även markerat följande stycke:

Barndomens omedelbarhet och förundran är inte bara en nostalgiskt återupplevd dröm, den är lika mycket en verklig tillflyktsort, där den urgamla konflikten mellan filosofi och poesi är, som i Platons idealstat, försonade i de läxor eller läsestycken som en differentierad uppfostran eller *paideia* inpräntar i minnet. Den direkta intuitionen tillgängliggör de "naiva förklaringar" som lika mycket tillhör den moderna mikrofysiken som barnets undran över och fascination inför en värld i smått.⁶⁴⁶

Några av de mest uppenbara beröringspunkterna mellan Bachelards och Carpelans syn på saker och ting är följande: Liksom Carpelans poetik är Bachelards filosofi fenomenologisk. Hos båda finns en fokusering på förhållandet mellan jaget och den konkreta, sinnligt upplevda omvärlden. Carpelan har uppenbarligen tilltalats av Bachelards nyfikna och entusiastiska förhållningssätt till de minsta detaljerna och nyanserna i omvärlden. Trots att det finns stark dödsmedvetenhet, rentav ett sorgmod och en skepticism mot alla slag av system hos Carpelan finns det en grundläggande optimism i hans livssyn.

Både beträffande Bachelard och Carpelan kan man tala om en entusiasm inför det småskaliga och inför tillvarons mest obemärkta aspekter. Utöver sensibiliteten och nyfikenheten inför den konkreta omvärlden med dess otaliga sinnligt lockande detaljer finns det en ytterligare beröringspunkt mellan Bachelards studier i "materiens fantasi" och Carpelans poetik. Bägge försöker upplösa dikotomin inre-yttre genom att formulera upplevelser där människans inre – drömmarna, minnesbilderna och fantasierna – framstår som oskiljaktiga från den konkreta, sinnligt upplevda omvärlden. Bägge är ett

slags antidualister och eftersträvar att övervinna den alltid lika problematiska klyftan mellan ande och materia helt enkelt genom att införa flera koordinater än två och den vägen formulera alternativ som rubbar dikotomier. Hos båda spelar platsens fenomenologi en särskild roll i upplösningen av dikotomier. Med Edward S. Caseys formulering kan man säga att platsen hos båda framstår som en smältdegel som upplöser dikotomier.⁶⁴⁷

På det stora hela vittnar Carpelans förhållande till Bachelards filosofi framförallt om en själsfrändskap, ett samförstånd på djupet, en igenkänning hos Carpelan av någonting gemensamt. Både Bachelards och Carpelans fenomenologiska intresse sammanstrålar i ett öppenhetsideal eller en strävan att uppnå ett omedelbart förhållande till omvärlden. Bägge utgår i sina strävanden från ett liknande modernistiskt ideal, vad Bengt Kristensson Uggle kallar "myten om omedelbarheten" och är en sorts primitivister.⁶⁴⁸ Liksom Bachelard har Carpelan en uppfattning om att den spontant framvuxna poetiska bilden är mer eller mindre organiskt framvuxen ur världen och har ett värde i sig. Den poetiska bilden är - liksom bilden av det allomfattande trädet som sammanlänkar motsatser - framsprungen ur jorden och syntetisk i.o.m. att den sammanlänkar dröm med materia. Vad som är av särskild vikt beträffande frågan om den Carpelanska byggnadskonstens ontologiska dimensioner är ändå det faktum att både Carpelan och Bachelard i sina verklighetsframställningar utgår från att tillvaron är konstituerad av samverkande, harmoniska och motstridiga krafter - relationer, element. I en *mise en abyme*-formulering med koppling till Paul Klee i *Urwind* heter det: "Bilden föds inte med ett penseldrag, den byggs upp som ett hus. Ett hus av sten och vind."⁶⁴⁹

Carpelans litterära arkitektur med detta fenomenologiska elementtänkande som fundament påminner - mer än om någon specifik litterär eller arkitektonisk stilriktning - om det kinesiska *feng shui*-tänkandet som i över 7000 år använts vid stadsplanering, arkitektur och inredning. *Feng shui* betyder vind och vatten. Filosofin arbetar med begreppsparet *yin* och *yang*, livskraften *chi* och egenskaper hos de fem elementen trä, eld, jord, metall och vatten. Utan att närmare gå in på skillnader och likheter mellan Carpelans litterära arkitektur och *Feng shui*-tänkandet - eller zen-buddhismen som även går att skönja i författarskapet - framstår det heterotopiska draget som den centrala beröringspunkten: Carpelan formulerar en heterotop, annorlunda plats, en poesins plats som är präglad av "verklighetsmystik", det är ett alternativ till ett rationellt uppbyggt universum, vad man kan se som den västerländska normen.

*

De relationer mellan bl.a. synligt och osynligt, luft och jord, tyngd och tyngdlöshet och ljus och mörker som avtecknar sig genom fokus på en lokalitet, nämligen vinden i *Urwind* åskådliggör hur sammanlänkat allting är i det Carpelanska universumet. Vinden är ett mikrokosmos som fungerar enligt samma ontologi som romanens formvärld i sin helhet. Den oerhört täta och samtidigt vittförgrenade betydelseladdningen åskådliggör även hur svårt det är att skapa förståelse genom att rumsliga mönster rycks loss ur de större helheter där de hör hemma och *fungerar*.

Det är närmast omöjligt att sammanfatta alla de kontrasterande element, de "skilda fack" som är i funktion hos Carpelan och som han harmonierar, upplöser eller kontrasterar i sitt författarskap, inte minst i *Urwind*. Det är bl.a. tyngd-lätthet, ljus-mörker och värme-svalhet. Det är också relationer som öppen-sluten, sömn-vakenhet och koncentration-expansion. Det finns också mer komplexa relationer i Carpelans diktning. Det är exempelvis de fyra elementen: jord, luft, eld och vatten. Det är också triangelförhållandet det förflutna-nu-et-framtiden som Carpelan tenderar att upplösa

genom koncentrationen vid det flyktiga ögonblicket. Samma gäller också triangelförhållandet barn-vuxen-gammal varigenom Carpelan försöker finna ett seende som på en och samma gång förenar barnets nyfikenhet och den gamles livserfarenhet.

Carpelan söker inte en jämvikt som avtrubbar och neutraliserar exempelvis polerna ljus och mörker. I den ideala konstellationen borde polernas intensitet snarare förstärkas, inte blandas ut. Ett jämviktstillstånd innebär att två eller flera företeelser ställs i förhållande till eller i närhet av varandra. Motsatserna upplöser inte den dualistiska strukturen utan bygger upp större helheter. Förenklat uttryckt verkar i detta balanserande av kontrasterande element en ekvation av typen $2+2=5$ vilket tydligt framgår i följande minimalistiska och extremt avskalade och förtätade dikt ur *73 dikter*:

Berget;
blomman
sprängande berget.⁶⁵⁰

I en recension av *73 dikter* kommenterar Björn Håkanson dikten med följande reflektion:

Låt oss säga att berget står för Carpelans stränga disciplinkrav och självkritik, medan blomman står för hans produktiva sida, hans förmåga att älska och hans lust att formulera sig i språk, trots allt. Man kunde då uttrycka sig med hjälp av dessa symboler och säga, att klippa och blomma endast i undantagsfall framstår som oförsonliga fiender i hans poesi. Oftast berikar de varandra: blomman mjukar upp berget, berget håller blomman i styr. Resultatet blir en dikt som är sträng i sin ömhet, kärleksfull mitt i sin behärskning. Doppad i tystnad sjunger den.⁶⁵¹

Genom motpolernas dialektik i Carpelans författarskap öppnas en ingång från ontologi och tematik till *ut architectura poesis*. Illusionen av kosmisk byggnadskonst upplöses och "arkitekturen" framträder som språk och dikten och romanen som ordkonst. Förhållandet mellan dikten och ontologin är oskiljbart. En indelning som form och innehåll förvränger denna diktkonst totalt. Det är dessa underliggande relationer som visar att det döljer sig en spatial eller snarare tektonisk roman bakom myllret av detaljer i *Urwind*. De enskilda rummen som Daniel Urwind besöker är av särskild vikt eftersom de bildar det stora och öppna "schackbrädet" av ljusa och mörka fält som konstituerar romanens arkitektoniska universum. Det är inte för intet Carpelan i en passage i romanen skriver om "denna ljusets och mörkrets arkitektur".⁶⁵²

I sin kontinuerliga brottningskamp med dessa mer eller mindre materiella dikotomier eller existentiella och ontologiska motpoler har Carpelan som mål att finna och formulera såväl spänningar som jämviktstillstånd. När Carpelan formulerar sin poetik i "Anteckningar i poetik" konstaterar han att dikten bl.a. såväl är konkret som abstrakt, klar och dunkel, rationell och irrationell, poetisk och prosaisk.⁶⁵³ Sin poetik kallar Carpelan "en poetik baserad på upphävda motsatser". Den kulminerar i följande katalog av paradoxer:

Det statiska i dikten är dess rörlighet.
Det slutna i dikten är dess öppenhet.
Avståndet i dikten är dess närhet.
Det universella i dikten är dess individuella karaktär.
Det objektiva i dikten är dess subjektivitet.
Det dunkla i dikten är dess klarhet.
Det naiva i dikten är det genomreflekterade.
Det musikaliska i dikten är det sakliga.
Det poetiska i dikten är det opoetiska.
Det outtryckta i dikten är själva språket.

Det sagda i dikten är det osagda.
Det tidsbundna i dikten är dess tidlöshet.
Det folkliga i dikten är dess exklusivitet.
Det osociala i dikten är dess socialitet.
Det irrationella i dikten är dess rationalitet.
Det begripliga i dikten är det obegripliga.
Orenheten i dikten är dess renhet.
Vägen är i dikten målet.
Diktens ögonblick är oändliga.
Dikten är verkligheten.
Dikten är konkret.
Dikten är.⁶⁵⁴

Vad gör Carpelan egentligen här? Han vänder framförallt upp och ner på invanda föreställningar. Han visar att saker inte är som vi är vana vid att uppfatta dem. I paradoxens namn uppstår nya ytterligheter: Sakernas tillstånd förhåller sig inte som vi tror, utan t.o.m. helt tvärtom. Slutligen kulminerar katalogen i några slutsatser om diktens ontologiska status. Dikten är lika konkret och verklig som ett ting. Dikten är inget annat än verklighet. Frågar man sig vilka de fundamentala paradoxerna är som präglar det arkitektoniska universumet i *Urwind* är det paradoxer som låter sig formuleras enligt följande:

Det drömda är det verkliga
Det döda är det levande
Det viktiga är det oviktiga
o.s.v.

Detta är vad man vid sidan av Carpelans både-och-tänkande kunde kalla hans tvärtom-tänkande. Det är ett ställvis mycket lekfullt tänkande som bottnar i den ontologiska problematiken i hans författarskap. Verkligheten är mer omfattande och mer fantastisk än en gängse verklighetsuppfattning gör gällande.

*

Efter utgivningen av Thomas Warburtons svenska översättning av Djuna Barnes roman *Nightwood, Nattens skogar* som Joseph Frank karaktäriserar som en spatial roman skrev Bengt Holmqvist i en lovordande recension i *Dagens Nyheter* den 7.5.1956 att verket lätt vid en första läsning "kan te sig kaotiskt" och att det "gäller att läsa långsamt och att läsa om igen från början, ända tills helheten avslöjar sitt mönster".⁶⁵⁵ Mot bakgrund av Joseph Franks essä betonar Holmqvist å ena sidan verkets "spänningsförhållanden" och "enskildheter" och å andra sidan dess "helhet" och dess mer omfattande "mönster". Holmqvist skriver:

Djuna Barnes arbetar, kortast sagt, inte med förlopp utan med relationer; eller, för att anknyta till Joseph Frank, inte med tiden utan med rummet. I en sådan text får ingenting sin fulla mening förrän det kan upplevas i "spänningsförhållande" till något annat; och följaktligen måste man ha hela det material som framläggs i boken aktuellt - åtminstone i stora drag - om man ska kunna ge enskildheterna deras rätta betydelse.⁶⁵⁶

De frågor som Joseph Franks essä om den moderna romanens spatialitet lyfter fram kan ses som försök att begripa sig på den typ av icke-traditionellt komponerade romaner som

Djuna Barnes' *Nightwood* representerar. Frågan är om inte *Urwind* helt, så åtminstone till en stor del är som Djuna Barnes *Nightwood*, d.v.s. en spatial roman. Ann Daghistany och J.J. Johnson konstaterar att läsaren av en narration med rumslik form vanligtvis inte kan uppfatta separata personer och handlingar utvecklas inom ett lineärt tidsschema eftersom ett sådant tidsschema huvudsakligen saknas. I stället kan läsaren ha möjlighet att utgående från delar som hänvisar till varandra börja uppfatta ett mönster eller en helhetsform. För att kunna varsebli en eventuell genomgripande rumslik form innebär det här att läsaren intar en estetisk distans till verkets enskilda detaljer.⁶⁵⁷

Vad som utmärker denna rumsliga formvärld ur ett litterärt och interartiellt perspektiv är att Carpelan i *Urwind* försökt skapa en möjlighet för läsaren att kunna vistas inne i romanens värld. Det sker genom att han skapar ett slags arkitektonisk-cinematisk rums känsla där bilder, vinklar, perspektiv och rörelser framkallas liksom genom en filmkamera. På ett interartiellt plan finns här ett samband med det i slutet av 1800-talet populära panoramamediet där åskådaren klev in i en 360-graders rundmålning, med en påföljande och ofta dokumenterad, överväldigande känsla av att befinna sig någon annanstans. *Urwind*s rumsliga romanform är illusorisk till sin natur och den är av allt att döma tänkt att framstå som en överväldigande upplevelse.

I *Urwind* är denna rumsligt strukturerade men samtidigt öppna och inte fulländade form ett spänningsfyllt jämviktstillstånd. Detta tillstånd bildar den Carpelanska arkitekturens ontologiska dimension som jag försökt ringa in i detta kapitel. Det innebär att *Urwind* är som Roger Holmström konstaterar "ett förtätat all-liv, en essens av det mänskliga varat".⁶⁵⁸ Ellen Eve Frank konstaterar i *Literary Architecture* att uppoffringen av tillvarons linearitet tenderar att ske i syfte att sammanställa en mer organisk och holistisk vision av verkligheten.⁶⁵⁹ *Urwind* är uttryckligen en förkroppsligad vision. Det som sker då denna vision upplöser tidens linearitet är att ett stort lugn genomsyrar tillvaron.

Carpelans formgivning av *Urwind* är ett försök att lösa problemet med hur man egentligen borde formge ett liv, en tillvaro, allt det som är värdefullt för en människa. Vilka möjligheter står till buds för en författare som vill berätta ett liv men vägrar att genomgående framställa det kronologiskt liksom i en konventionell biografi som på det narrativa planet formar sig till en berättelse som sträcker sig från anfäder, födelse, barndom, uppväxt, vuxenhet, ålderdom och död?

Det är skäl att påpeka att *Urwind* inte är fri från linearitet. Det finns anfäder i början av verket och det finns sammanfattningsförsök i slutet. Att framställa en tidlös livstid framstår som en paradox. Av allt döma kommer sig en del av *Urwind*s egenart av att den inbegriper flera narrativa strukturer av vilka knappt någon är totalt genomförd. Det är därför den samtidigt såväl kan kritiseras för att lida av episka brister och berömmas för att den skapar en hybridartad syntes som i slutändan förkroppsligar en vision av tillvaron.

Romanens planlösning - arkitektonisk utformning

Problematiken mellan detalj och helhet beträffande litterär formgivning hos Carpelan kan förtätas i frågan: Hur ska en författare vars skapande primärt resulterar i fragment, enskilda bilder, dikter och korta prosastycken foga samman sina enskildheter och formge dem till större prosahelheter?

För att kunna skapa längre sammanhållen prosa är Carpelan tvungen att lösa ett strukturproblem. Han måste försöka finna eller skapa en narrativ stödstruktur som kan binda samman de enskildheter som utgör författarskapets primära material. Prosadiktsamlingen *Namnet på tavlan Klee målade* (1999) åskådliggör en lösning på detta

bindningsproblem. I den använder sig Carpelan huvudsakligen, och vid sidan av stilistiska och tematiska enhetsskapare av två stödstrukturer: Den alfabetiska ordningen och de enskilda prosastyckenas koppling till Paul Klees konstnärskap. Förutom dessa strukturer saknar verket händelseförlopp, intrig eller annan framträdande dramaturgisk struktur. Alfabetet är en ordning som i princip kan inrymma vad som helst. De narrativa scheman som Carpelan använt sig av hänger samman med val av genre. I sin prosa har han t.ex. använt sig av former som detektivromanen (*Vandrande skugga*, 1977), dagboken (*Axel*, 1984) och librettot/sagan (*Det sjungande trädet*, 1995). Alla tre visar att frågan om verkets form är intimt sammanknuten med frågan om verkets genre.

Mot bakgrund av Aristoteles tre normativa enheter – tidens, rummets och handlingens – ställer David Mickelsen fram tematiken som en av det spatiala (med W.J.T. Mitchells term "tektoniska") verkets främsta enhetsskapare.⁶⁶⁰ Vid ett skifte från ett kronologiskt eller lineärt till ett spatialt eller synkroniskt verk, hävdar Mickelsen att en tematisk enhetlighet blir den avgörande enhetsskaparen. Mickelsen skiljer åt två slag av tematik som han ser som karaktäristiska för rumsliga verk. De brukar ofta vara porträtt av individer eller skildringar av samhällen, eller bådadera.⁶⁶¹ Mickelsens iakttagelse åskådliggör att en spatial roman ofta har en topografisk grund.

Beträffande Carpelans författarskap är särskilt Mickelsens notering om att miljöframställningen och porträttet av en individ hänger ihop av intresse. Vad är i grunden *Urwind* om inte ett porträtt av en individ och genom denne en framställning av både en plats och en specifik verklighetsuppfattning? Ett kännetecken för spatiala romaner som betonar individens själliv och komplexitet på bekostnad av en intrigbetonad kronologi är att protagonisten i dem inte genomgår någon markant utveckling. Bilden av protagonisten växer snarare fram genom att den under verkets gång kompletteras med enskilda element, pusselbitar, så att en helhet slutligen avtecknas.

Miljöframställningen (ett stycke stad eller natur) utgör i förening med tiden (en livstid, ett år, årstiderna, månaderna, veckorna, dagarna) det centrala underliggande schemat i många texter hos Carpelan. Det är denna topografiskt-temporal och tematiska – överlag kronotopiska – struktur som utgör det förenande fundamentet i en stor del av Carpelans verk. Vad som genomgående konstituerar Carpelans lyrik och prosa är dagens och årstidernas växlingar. Dessa växlingar kommer till uttryck i landskapets förvandlingar och ger en självfallen prosaform vid handen: dagboksromanen.

I detta avslutande kapitel är mitt syfte att lyfta fram den byggnad som ingår i *Urwind*. Vad som sker formmässigt då Carpelan gör bruk av analogierna arkitektur-litteratur och arkitektur-människa i *Urwind* är att romanen som i grunden är en tektoniskt strukturerad helhet som består av detaljer och relationer mellan detaljer binds samman i en arkitektonisk helhetsgestalt. Liksom Carpelan i *Gården* vävt ihop sina tre barndomshus är *Urwinds* arkitektur syntetisk. Byggnaden *Urwind* innefattar en närmast oräknelig mängd heterogena element, ting, ögonblick, situationer, bilder, personer, konstnärer, författare och obemärkta allusioner inordnade i ett arkitektoniskt schema. I detta avslutande kapitel är fokus lagt på romanen *Urwinds* arkitektoniska struktur och på förhållandet mellan struktur och funktion.

Förutom Carpelans byggnader från barndomen – Sjötullsgatan 13, Skepparegatan 39, Nylandsgatan 14 i Helsingfors – finns det minst tre byggnader eller snarare visioner av byggnader Carpelan av allt att döma haft i tankarna då han skapat formen på sin arkitektoniska roman *Urwind*. Dessa är för det första konstnären Kurt Schwitters' (1887-1948) assemblage *Merzbau* och för det andra arkitekten Carl Theodor Höijers (1843-1910) biblioteksbyggnad på Richardsgatan i Helsingfors. Därutöver har Carpelans vision av en utpräglad rumslig romaninteriör av allt att döma påverkats av den italienska etsarens, arkeologens och arkitekten Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) imaginära fängelseutsikter, *Carceri d'invenzione* (Imaginära fängelser).⁶⁶²

Alla dessa tre modeller representerar ett slags "världar i världen" och visar således hur rumsbetoningen hos Carpelan som ett "språk i språket" ger upphov till en "värld i världen". Vad Carpelan gång på gång förefaller fascinerad av är ett slags skulptural, välvande rumslighet, av en formgivning av det ogripbara och osynliga. En bild som åskådliggör detta och som Carpelan sporadiskt använder sig av är den ekfrastiska framställningen av en interiör där ljuset från en osynlig källa lyser in i rummet. Det här innebär att man kan läsa hans diktning som formgivna föreställningar. Av dessa tre "planritningar" fokuserar jag nedan på de två första och deras förhållande till *Urwind*. Piranesis fångelser framstår mer än de två andra enbart som en impulsgivare än en mer genomgripande modell. På ett allmänt litteratur- och konsthistoriskt plan koncentreras alla dessa modeller i typiska modernistiska former som assemblaget, collage och bricolaget.

Romanen som en byggnad

Urwind är inte totalt strukturerad som en byggnad men det finns fragment av en byggnad i romanen. Romanens formvärld är alltså präglad av ikonicitet. Bland romanens myller av detaljer kan man skönja vad Horace Engdahl kallat ett "totalt drömhuis".⁶⁶³ *Urwind* består av 53 ibland tätare och ibland lösare sammanfogade prosaavsnitt som tillsammans bildar ett mer eller mindre arkitektoniskt formgivet porträtt av Daniel Urwind och hans osynliga värld. *Urwinds* arkitektur är inte totalt genomförd, inte en sluten och fulländad struktur, utan en öppen struktur. Följande aspekter visar att *Urwind* delvis är uppbyggd som en byggnad och bidrar till att man kan kalla den en arkitektonisk roman:

1) Den framställda miljöns arkitektoniska enhet. Trots avvikelser utspelas romanen huvudsakligen i eller i förbindelse med en byggnad.

2) Enhet mellan topografi, tematik och tid. Exempel på en formulering där helheten - Daniel Urwinds liv - beskrivs som en byggnad:

Varje fönster är ett mörker, varje trappsteg ett år av mitt liv, hur många år har jag kvar?⁶⁶⁴

3) Enhet mellan text och arkitektur. Exempel på två bilder där litteraturen beskrivs arkitektoniskt:

[...] orden blir klossar, bokstavsklossar att bygga torn med och åter rasera.⁶⁶⁵

Bilden föds inte med ett penseldrag, den byggs upp som ett hus. Ett hus av sten och vind.⁶⁶⁶

4) Strukturella markörer: t.ex. namn på kapitel. Exempel:

"I Viktorias rum" (4), "I kabyssen" (12), "I vårt kök" (13), "På bio" (17), "I drömda och verkliga rum" (23), "I det gamla sjukhuset" (26), "I det gamla klassrummet" (47)

5) Sammanlänkande markörer. T.ex. kapitelinledningar och -avslutningar. Exempel:

Inledningar:

Inledningen på kapitel 19, "Kvarterskrogen": "Jag har inte sett den förr, dörren i den mörka portgången."⁶⁶⁷

Inledningen på kapitel 23, "I drömda och verkliga rum": "Den motsträviga dörren vägrar att gå upp."⁶⁶⁸

Avslutningar:

Slutet på kapitel 8, "Dagis": "En himladörr öppnades till rymderna under vilka vi alla är små, stoftkorn bara."⁶⁶⁹

Slutet på kapitel 10, "Paret Arnolfini": "Och alldeles framme, invid golvet, strömmar ljus in från en osynlig, öppnad dörr utanför bilden."⁶⁷⁰

6) *Mise en abyme*-bilder, d.v.s. bilder som i miniatyrformat representerar helheten. Två exempel:

Skimrar också där, i månskenskvällar, drömmarnas hus? Här faller rappningen från vår fasad, fuktfläckar slår ut, och den obarmhärtiga solen ser allt och avslöjar allt.⁶⁷¹

Å, detta förhäxade hus med alla sina fantastiska gåingar, salar, vida landskap, och det sorgmod som jag älskade och fann också hos mig själv.⁶⁷²

7) Paratextuella aspekter. Uttalanden av Carpelan, t.ex. idén om att antalet veckor (53 eller 52 och en halv) och rum ska motsvara varandra samt bilden av en byggnad på omslaget.⁶⁷³

I ljuset av dessa markörer framstår romanen *Urwind* som en arkitektoniskt utformad plats. Enskilda ledtrådar skapar föreställningen om en arkitektonisk helhet. Romanens formvärld framstår som ikonisk. Som Tamar Yacobi påpekat i en artikel om ekfrasen är det inte nödvändigt att framställa en tavla i detalj för att läsaren ska kunna föreställa sig bilden.⁶⁷⁴ På motsvarande sätt behöver inte heller en byggnad vara framställd i detalj för att texten ska ge upphov till föreställningen om en byggnad. I *Urwinds* fall gäller närmast det motsatta: Romanen är så fullspäckad med detaljer att den arkitektoniska strukturen måste urskiljas ur mängden.

Urwind är till en del uppbyggd som ett s.k. ikoniskt diagram som i Max Nännys beskrivning kännetecknas av att de relationer som råder mellan ett teckens delar liknar de relationer som råder mellan referentens delar.⁶⁷⁵ Genom den diagrammatiska strukturen kan man frilägga en implicit retorisk vädjan – ett "föreställ dig detta". Det är genom denna vädjan till den seende läsaren som *Urwind* som en poesins plats får potential att emanera.

Men huset *Urwind* är inget ordinärt, livlöst och regelbundet hus. Byggnaden *Urwind* påminner om Eschers labyrintiska arkitektur, om Schwitters organiska assemblagearkitektur och om ett slags bibliotek eller konstmuseum där nya rum ständigt öppnas framför en då man ger sig in i böckernas och konstverkens världar. Det som utmärker rummen i *Urwind* är deras heterogenitet. I ett rum spelar en orkester, i ett annat bor en familj, ett rum präglas av yttersta harmoni och ett annat av outtalat lidande. Summan av alla dessa rum bildar ett fiktivt universum som till *en del* är formgivet som en

byggnad. Universumet är skapat utgående från en vision av ett enastående, fantastiskt universum, en *Wunderkammer*, med Norman Brysons formulering "en plats för det ovanliga och exceptionella."⁶⁷⁶ Denna vision åskådliggör en implicit retorik hos denna poesins plats; det är en retorik som har i syfte att förtrolla verkligheten.

*

Att ett litterärt verk utspelas på en mer eller mindre arkitektoniskt utformad plats är på inget sätt extraordinärt. Så länge det funnits arkitektur och litteratur eller överlag berättande har man reproducerat arkitektoniska strukturer med hjälp av ord. Men att ett litterärt verk liksom *Urwind* är uppbyggt som en byggnad är ovanligt. På ett metapoetiskt plan kan man säga att *Urwind* manifesterar Anders Olssons föreställning om litteraturen som en poesins plats både genom att den förkroppsligar en dröm om att konstverket vore som världen och genom att konstverket vore som en värld med egen urskiljbar identitet, en värld i sig. För att uppnå målet gör Carpelan språket mer konkret och materiellt. Han skapar upplevelser av rymd. Han tar i bruk ett brett sinnesregister som flätar samman människan och miljön i en djup samhörighet. Människan ska inte bara förankras i världen som en tänkande varelse utan framförallt som en fantiserande och kännande, sinnlig varelse. Topografin har ständigt en språklig dimension: ett "språk i språket" ger upphov till en "värld i världen". En sådan poesins plats – på en och samma gång språklig och virtuellt upplevbar – är *Urwind*.

Det finns ett svagt men ändå illustrativt samband mellan den arkitektoniska formgivningen av *Urwind* och den konkreta poesin. Sambandet ligger i att både en text som uppmanar läsaren att föreställa sig en form och en text som är formgiven som denna form uppmanar läsaren att hejda sig i läsakten och varsebli någonting. Mary Ellen Solt konstaterar att den konkreta poeten är angelägen om att skapa ett varseblivbart snarare än läsbart objekt.⁶⁷⁷ En visuell dikt ska uppfattas och ses som en bild, en auditiv dikt är komponerad för att kunna avlyssnas som ljud. Mary Ellen Solt konstaterar att den konkreta poeten försöker befria dikten från sin konventionella innebörd av idéer, symboliska referenser, allusion och emotionellt innehåll för att i stället framhäva dikten som ett självständigt objekt. Solt drar slutsatsen att detta kräver en hel del av läsaren som måste medverka i skapandet genom att varsebli dikten som ett objekt. Den konkreta dikten kommunicerar framförallt genom sin struktur, konstaterar Solt.⁶⁷⁸ Även *Urwind* kommunicerar genom sin form.

Den föreställda byggnaden *Urwind* kan uppstå utgående från ledtrådar i texten. I en modernistisk kontext kan den lokaliseras till ett gränsland mellan den konkreta poesin och den spatiala romanen. Om Carpelan även hade formgivit den fysiska boken *Urwind* som en tredimensionell och plastisk byggnad hade han drivit den närmare konkretism. Som dess arkitektur nu framstår, som en föreställning, ett schema som läsaren kan föreställa sig är den utan tvekan mer spatial än konkret till sin natur.

Jöran Mjöberg konstaterar i sin bok *Arkitektur i litteratur* att det är en gammal tradition att tala om arkitekturen i litteraturen, men att arkitekturen då fungerar som en enkel omskrivning för komposition eller struktur.⁶⁷⁹ Från denna enbart metaforiska dimension av arkitektur i litteratur åtskiljer Mjöberg en del författare som medvetet använt sig av arkitektoniska företeelser, exempelvis kyrkor, slott, torn, operahus eller bordeller som strukturerande mönster i sina verk. Det här, påpekar Mjöberg, är ett litterärt fenomen som främst förekommit i skådespel och romaner, det är dessutom ett relativt sent litterärt fenomen. Mjöberg konstaterar att det först i 1800-talets litteratur framträder verk där arkitekturen är ett påfallande mönster. Det sker i någon mån inom romantikens litteratur men i högre grad inom realismens och naturalismens och i 1900-talets litteratur.⁶⁸⁰

Vad Mjöberg inte noterar är att den arkitektoniska romanens grundläggande metaforik med dess tendens att sammanfatta ett helt universum i en byggnad även har rötter i barocken. Madeleine de Scudéryns roman *Almahide ou l'escalve reine* (1660-63) är ett slags mikrokosmos där slottet "Fontaine" utgör ett arkitektoniskt "tänkt" universum i miniatyr.⁶⁸¹ Det är inte enbart via intresset för det flamländska måleriet utan även via formen på *Urwind* Carpelans författarskap har beröringspunkter med 1600-talet och barocken. *Urwind* kan jämföras med ett kuriosakabinett, ett slags fantasins *Wunderkammer* där sällsamma ting, visioner och ögonblick samlats för att bilda ett universum i miniatyr. Liksom ett kabinett med kuriosa från världens alla hörn uttrycker Carpelans alternativa romanstruktur *Urwind* en ambition att fungera som en öppen samling som fångar upp en totalitetsupplevelse. Romanen fångar upp de minsta detaljerna i namnet av *vanitas*. Om inte detaljerna antecknas går de förlorade i förgänglighet och glömska.

I litteraturen om Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* nämns det ofta att Proust hade en idé om att strukturera romansviten som en katedral. I en passage i ett svarsbrev till Comte Jean de Gaigneron år 1919 beskriver Marcel Proust hur han känner sig rörd av de Gaignerons insiktsfulla aning om den arkitektoniska strukturen i *À la recherche du temps perdu*. Proust skriver:

Och när Ni talar om katedraler blir jag verkligen rörd av att Ni så intuitivt anat vad jag aldrig sagt till någon och som jag här skriver för första gången: att jag ursprungligen tänkte ge delarna av mitt verk sådana titlar som Portal, Absidfönster etc, för att på förhand bemöta den enfaldiga kritik som påstår att det saknas struktur i mina böcker, där - så - som jag kan påvisa för Er - enda förtjänsten ligger i detta att även de minsta detaljerna är solitt byggda. Jag avstod emellertid snart nog från dessa arkitektoniska titlar, därför att jag fann dem för pretentiösa, men jag är rörd för att Ni i ett slags intelligent klärvoajans har upptäckt dem...⁶⁸²

I brevet till Comte Jean de Gaigneron reflekterar Proust kring kritiken mot att hans verk ansetts sakna en sammanhållande konstruktion, han betonar att verkens värde ligger i deras minsta detaljer. Förhållandet är likartat hos Carpelan: skapandets tonvikt ligger på ett mikroplan (i detaljerna, enskildheterna) snarare än på ett makroplan (helheten, kompositionen). Prousts brev visar att tanken bakom den tilltänkta katedralstrukturen vore att inordna verkets inneboende detaljer i en struktur. Liksom i Prousts roman är inte den arkitektoniska visionen heller i *Urwind* totalt genomförd. Det förefaller mig som om detta delvis beror på att ett totalt genomförande skulle göra konstverket alltför präglat av en medveten och statisk ordning för att kunna motsvara den dynamik som ett människoliv innefattar.

Proust fullbordar inte idén med att låta arkitekturen fungera som kompositionsprincip i sitt verk. Det gör däremot Georges Perec, vars *La vie mode d'emploi* (1978, sv. *Livet en bruksanvisning*) tillhör ett av de verk som för idén om arkitekturen som kompositionsprincip närmare dess ytterlighet. Den uppvisar samtidigt samma allomfattande tendens som Prousts romancykel och Carpelans *Urwind*. Perec låter en byggnad, flervåningshuset vid 11 rue Simon-Crubellier i Paris fungera som verkets primära ordnande princip. Som bilaga har Perec tillfogat en planritning över huset och innehållsförteckningen ter sig närmast som Marcel Proust hade tänkt sig sitt katedralverk, d.v.s. att kapitlen huvudsakligen är försedda med rumsliga kapitelrubriker som "I trappuppgången", "Vestibulen" och "I pannrummet".⁶⁸³ Perec använder sig av huset vid 11 rue Simon-Crubellier för att binda samman alla verkets mångfacetterade enskildheter. På detta sätt lyckas han formge, sammanfoga och ordna ett synnerligen heterogent material. Det är denna sammansatta förmåga att organisera, binda ihop, föra samman, koncentrera och ändå separera som verkar vara den arkitektoniska romanens

huvudfunktion. Vad organisationen därutöver möjliggör är en läsakt som framstår som en upptäcktsfärd som leder från rum till rum och som helhet låter skönja eller utveckla ett underliggande system som präglar hela miniatyruniversumet.

Det finns en avgörande likhet mellan Prousts *À la recherche du temps perdu*, Perecs *La vie mode d'emploi* och Carpelans *Urwind*. Å ena sidan uttrycker alla tre en världsåskådning där detaljen står i centrum, å andra sidan gör alla tre anspråk på att formulera en allomfattande syntes av tid och rum, en världsbild. Inom en arkitektonisk struktur, en byggnad som samlar, innefattar, omsluter och ordnar försöker såväl Proust, Perec som Carpelan samordna ett heterogent material, en samling fragment som framförallt har egenskapen att föra samman olika tidevarv till ett samlande nu. I en sådan sammanställning formar sig anakronismen – förenandet av olika tidsplan i samma topografi – till en central tankefigur.

På ett grundläggande plan aktualiserar arkitekturen alltid frågor om hur människan bor och hur hon upprättar och behöver ett skyddat näste. Men frågan om rumslighet och arkitektur i litteraturen tangerar även ständigt frågan om hur vi överhuvudtaget försöker få grepp om världen och dess företeelser. Arkitekten Kaj Nyman påpekar att det husen betyder för oss som illumination av mänsklig existens framgår tydligt i vår benägenhet att ordna tankar i termer av rumsliga och andra arkitektoniska bilder.⁶⁸⁴ Exempelvis är de rumsliga begreppen "inne" och "ute" utan vilka både det vardagliga och det vetenskapliga tänkandet skulle stå sig slätt. Det moraliskt föredömliga "uppyggligt", det tankeformande "konstruktivt", det omsorgsfullt motiverade "välgrundat". Exemplet visar att husen spelat en avgörande roll för utvecklingen av det mänskliga tänkandet.⁶⁸⁵ Förutom att arkitekturen bildar konitiva scheman förkroppsligar arkitektoniska stilar olika livsåskådningar, normer, ideal och värderingar.

För att finna det tänkande som präglar byggnaden *Urwind* måste man framförallt fokusera på dess form, på förhållandet mellan detaljen och helheten och på de horisontala och vertikala axlarna inom denna form. I *La poétique de l'espace* sammanfattar Bachelard husets grundläggande fenomenologi enligt följande:⁶⁸⁶

- 1) Huset är tänkt som ett vertikalt väsen. Det höjer sig. Det urskiljer sig i sin vertikalitet. Det är en vädjan, bland många, till vårt vertikalitetsmedvetande.
- 2) Huset är tänkt som ett koncentrerat väsen. Det vädjar till vårt medvetande om medelpunktens princip.

I Bachelards fokus står egnahemshuset, en solitär stuga mitt i naturen. Det förklarar att han inte fokuserar på flervåningshusets samlande funktioner. Bachelard konstaterar att husets vertikalitet uppstår genom polariteten mellan källaren och vinden. "I själva verket", konstaterar Bachelard, "kan man nästan utan kommentar ställa takets rationalitet och källarens irrationalitet mot varandra." Det uppåtriktade är präglat av klarhet: "Alla tankar som riktar sig mot taket är klara. På vinden gläder man sig åt träverkets solida geometri." Det nedåtriktade är präglat av mörker: "Först och sist är [källaren] husets *mörka väsen*, det väsen som samverkar med de underjordiska krafterna."⁶⁸⁷

I Bachelards psykoanalytiskt färgade axel som sträcker sig mellan vinden (klarhet, rationalitet) och källaren (mörker, irrationalitet) framträder ett liknande schema som i det metaforiska mönstret i *Urwind*. Skillnaden ligger framförallt i att Carpelan inte betonar förhållandet mellan vinden och det rationella utan snarare förhållandet mellan vinden och det osynliga, drömmarna, fantasierna och minnena. De två principerna – vertikalitetens och medelpunktens – sammanfaller med föreställningen av en människokropp. Byggnaden och människokroppen ger upphov till en analogisk metaforik där fönster är ögon och ögon fönster och där människans psyke framställs som stratifierat och präglat

av en oåtkomlig och dunkel inre/undre kraftkälla. Detta schema som konstituerar romanens vertikala axel avslöjar att det i princip döljer sig en människokropp i romanen.

Det analogiska schemat där människan och arkitekturen flätats samman är ett av de grundläggande scheman som *Urwind* är uppbyggd kring. Ett annat schema är det i naturens cykliska förlopp förankrade dagboksmonstret. Det är januari i början och slutet av verket. Eftersom året innefattar ett liv framstår schemat som en konceptuell metafor där livet följer årets gång.⁶⁸⁸ Årets cykliska schema som inleds och avslutas vid samma tidpunkt korresponderar med ett motsvarande arkitektoniskt schema. Att lokaliteten vind är ytterst central i *Urwind* framgår inte bara genom titeln *Urwind*, namnet Daniel Urwind, drömmen om att flyga och det semantiska växelbruket mellan vind och vind. Vinden knyter även ihop *Urwinds* cykliska och vindlika struktur genom att Carpelan både behandlar den i bokens första och sista kapitel.

Om romanens inledning är en ingång och avslutningen en utgång kan helheten framstå som ett arkitektoniskt omgärdat, fulländat och helgjutet mönster. Vad som emellertid utmärker detta mönster är att det inte är fullständigt. Bakom den approximativa systematiken – 53 år, 53 veckor, 53 rum – är romanen fragmentarisk, spretig och fullspäckad med detaljer. Romanen ska framstå som dynamisk, rörlig och levande, i princip mer som en film som läsaren följer med i och rentav uppför under läsningen än som en statisk bok. Förutom den konceptuella metaforen "ett år är ett liv" kan man läsa formen på *Urwind* som ett förkroppsligande av ett motsvarande konceptuellt schema "ett liv ett år ett alster, en skapelse, en konstruktion" (jfr "livsverk").

Arkitekturen organiserar rum och samlar till sig enskilda invånare som utgör ett persongalleri som läsaren får stifta bekantskap med via Daniel Urwind. Arkitekturen samlar och organiserar även tid, olika tidslager och åldrar. Människor växer upp i huset, en del flyttar in, andra flyttar ut. Huset framstår som ett hyreshus, ett hotell eller en teaterscen. Varje rum har sin historia och romanen framstår i princip som vad man i Finland kallar en gårdsbok (på finska "talokirja", ordagrant "husbok"), d.v.s. ett register över invånarna i huset. Det är samtidigt detta implicita register över lägenheterna och invånarna i huset som ger romanen en likhet med Jeremy Bentham's *Panopticon*, det totalt övervakade fängelset med insyn i alla celler. Tar man som författare å ena sidan i bruk byggnadens samlande funktion och å andra sidan dess funktion av en existentiell anhalt dit människor anländer och därifrån de reser vidare formar sig huset till en bild av livet.

Man kunde hävda att romanens "livslånga" flervåningshus med alla dess invånare uttrycker en implicit föreställning om att ett enskilt ett liv i själva verket är ett stort sällskap. Huset för samman en grupp människor till en social totalitet. I ljuset av byggnaden *Urwind* kan man lägga fram en tredje princip till Bachelards två principer ovan: Det är husets *samlande* princip: ett hus för samman, familjer, grannar, åldrar, människoöden, berättelser, minnen, drömmar, grader av ljus och mörker. Byggnaden i *Urwind* är ett flervåningshus, med flera våningar, flera lägenheter, trappuppgångar, som helhet ett sammelsurium av invånare och detaljer. Utmärkande för byggnaden är dess omslutande, strukturerande och samlande väsen. Som jag påpekat tidigare i avhandlingen betraktar Edward S. Casey denna samlande funktion som en av platsens grundläggande egenskaper.⁶⁸⁹ En plats samlar till sig bl.a. upplevelser, erfarenheter, minnen, historier, språk och tankar. Ett bebott flervåningshus är förkroppsligad pluralism. Det samlar ihop ett helt mikroskosmos innanför sina väggar men behåller ändå distinktionerna mellan det individuella genom sina mellanväggar. Då världen har denna form framstår människan som en varelse som bor i ett rum, d.ä. vad Matti Mäkelä kallat en "huoneihminen" (rumsmänniska).⁶⁹⁰

När livet och rentav tillvaron framställs som en samling ögonblick tenderar allting att kretsa kring en outtalad fråga: Går det att skönja något dolt, t.o.m. meningsbärande system bakom alla dessa detaljer? Såväl Proust, Perec som Carpelan är ute efter ett svar på

denna fråga, men deras fascination för tillvarons minsta detaljer och nyanser visar sig även i en närmast outsinlig upptäckar- och samlarlust. För alla tre kan man använda de två liknelser som förekommit tidigare i min avhandling, nämligen författaren som en "seismograf" eller "kartograf" inför tillvaron. En god karta liksom en god författare avbildar samtidigt varje väsentlig detalj och ger en helhetsbild av världen. Vad man kan säga är att både Proust, Perec och Carpelan upptäcker är att tillvaron är präglad av ett fundament mönster: platsen.

Schwitters och collaget

Den konstnärliga släktskapen mellan Kurt Schwitters och Bo Carpelan kommer till uttryck på flera plan, inte minst i uppfattningen av konstverket som en oavslutad process, ett dagligt byggnadsprojekt. Hos båda framstår konstverket som en dröm om en skulptural och tredimensionell, svävande och växande gestalt, ett slags mikrokosmos med egen identitet. Fascination för Schwitters assemblage *Merzbau* uppvisar Carpelan inte bara i radiohörspelet "Schwitters" – den sista dadaisten – ett konstnärsoede" från år 1971 utan även i *Urwind*.⁶⁹¹

Fr.o.m. 1923 ägnade Schwitters i stort sett hela sitt konstnärskap åt *Merzbau*. Han påbörjade bygget tre gånger inne i sitt hem. Den första gången i Hannover, därefter i Norge 1937 och slutligen i exil i England år 1947. Den första versionen i Hannover förstördes i en flygräd av de allierade. Det andra bygget förstördes i en eldsvåda. *Merzbau* i Hannover var en organiskt konstruerad arkitektonisk skapelse av tredimensionella former, späckade av ting, vardagsföremål, ett slags hittegods ur tillvaron.

Vad som utmärkte *Merzbau* var dess organiskt-dynamiska natur samt dess karaktär av *Gesamtkunstwerk*, allkonstverk.⁶⁹² *Merzbau* är syntetisk och kan inte avgränsas inom en konstart; frågan är om den ens kan avgränsas som konst. *Merzbau* var som ett organiskt dockhem i förvandling, ett i sina detaljer närmast oändligt assemblage som Schwitters kompletterade och förändrade och som växte och slutligen framstod som ett arkitektoniskt mikrokosmos med talrika grottor, geometriska strukturer och små prylar. I en passage i sitt hörspelet om Schwitters har Carpelan lagt följande ord i munnen på Schwitters, som talar om sitt *Merzbau*:

Min katedral växer som en storstad – om ett föremål passar in i helheten så limmar jag dit det. Så uppstår dalar, klyftor, berg – och de små lamporna ger mitt vindhus ett intryck av överklig, upplyst –⁶⁹³

I en annan replik beskriver Carpelans "Schwitters" sitt *Merzbau* enligt följande:

Mina rum lever, ofta långt borta. Nära mig rör det sig, faller tingen genom vardagssysslorna som stjärnskott. Cigarettaskar. Inträdesbiljetter. Tidningsannonser. Snören. Paketpinnar. Tändsticksetiketter. Frimärken. Bokstäver. Siffror. Numror, skyltar, fotografier, tygbitar, träbitar, porslinsbitar, glasskärvor, knappar, tapeter! Ja! Hjulekrar, spelkort, mynt! Allt, allt är ljuscentra! Allt slår mig för ögonen. Lyssna! Se! Här är en hårnål som ett pennstreck, ett smågåspapper [sic], en lasur i konstverket, livets jättelika collage – titta!⁶⁹⁴

Både uttrycken "vindhus" och "livets jättelika collage" kan läsas som beskrivningar av romanen *Urwind*. "Schwitters" ord framstår som ett metapoetiskt uttalande av Carpelan. Det följer ett typiskt mönster: När Carpelan beskriver andras konstnärskap tenderar han

att samtidigt beskriva sitt eget skapande. Samstämmigheten åskådliggör en inspirationskälla.

I *Urwind* dyker *Merzbau* upp i kapitel 37, "Viktorias blå katedral". Avsnittet åskådliggör förhållandet mellan enskildheterna och den form som helheten har i romanen *Urwind*. Daniels moster Viktoria uppmanar Daniel att stiga in i sitt rum. Entrén innebär att Daniel får komma in i Viktorias "innersta" eller "heligaste" rum. "[K]om och se vad jag åstadkommit!", uppmanar Viktoria:

Sin vana trogen har hon lämnat dörren på glänt. Hon granskar mig som vanligt, hennes hy är full av leverfläckar, ögonen överdragna av en lätt imma, men i sitt rum har hon byggt upp sina drömmars blå katedral, av pappaskar, skoaskar, träaskar, tändsticksaskar, ett tvärsnitt genom de ensammas värld. Och inne i dessa otaliga rum: svävande klot, pyramider, stenar, snäckor, fossiler, hår och var en glödande eternell. Hennes rum är mycket ljust, katedralen står i hörnet vid fönstret, en geometri i luften. Du tänker kanske på Schwitters Merz, säger hon, han hade ju möjligheter att fortsätta sitt liv i andra rum, ut genom fönstret byggde han, ned på gatan, så stor var hans längtan, min är mindre men lika hemlighetsfull och värdig, eller hur? När man blir gammal måste man bli sin egen himmel och kyrka. Du ser, jag har rivit bokhyllan för att få plats för underverket. Är den inte stilla? Lika stilla som ett rum av Vermeer? När ljuset faller från fönstret skapar den skuggor, du ser, där är trappor nedåt och uppåt, där är det svävande klotet, där är konen, där är din mamas älskade berg, litet förstås, där sitter en kvinna med ryggen till, ser du, där är många rum i fil som hos Hammershøi, minns du den där ryska filmen när Lavretzkij kommer hem, dörrarna som slås upp i den gamla gården på landet, den gamle tjänaren som går först, duvorna som flyger upp, tidlösheten, hur säger han nu: "Han började åter lyssna till stillheten utan att vänta på något – och på samma gång väntade han på något" – ja, så är det, på kärlek väntade den arme mannen, men vad väntar vi, din pappa och jag på? Och under tiden läser han och jag bygger mina rum, gångar, kapell, ljuset, trapporna, skuggorna, musiken tystnaden, renheten – den mörka renheten, och den vita [---] som en labyrint man inte kan ta sig ur. Visst, det är ett tidsfördriv. Det fördriver tiden. Här är tiden borta. Ser du där, där, concertinon står som en pagod i ljuset från klockspelet, svårt att få in ett ljus där utan att bränna det hela, där är viola da gamban med sin ädla röst, intill finns rummet för alla de glömda tingen, astronomens urgamla mätinstrument. Och där har du pinokammaren med stegel och hjul, sträckbänk och vitkalkade rep, dem kunde jag inte måla blå, och där har vattenhjulet stannat, du ser, det är ebb, och dockan där betraktar överstor sitt trånga rum, se så blå ögon hon har! Om vi går upp för trappan här så kan vi höra alla dessa sällsamma gamla instrument, rebab och fiddla, reke och giga, och de spröda stegen av teorb. Lyssna!

Vi lyssnar. Från Viktorias blå katedral utgår en svag men klar musik. Den talar om ett stort lugn, bortom barndomen, bortom döden. Den doftar av trä och lim, men också av något okänt, dunklare, bittrare. Den rymmer så mycken avslutad längtan.⁶⁹⁵

Gaston Bachelards anmärkning i *La poétique de l'espace* om att huset förser oss på en och samma gång med ett splittrat av bilder och med en sammanhållen gestalt av bilder manifesteras tydligt i detta avsnitt.⁶⁹⁶ I stället för att peka på sig själv pekar Moster Viktoria på sin katedral och förser den med en berättelse. Porträttet är uppbyggt genom en balansering mellan bl.a. synligt och osynligt, mörkt och ljust, materiellt och immateriellt, avslutat och oavslutat. Katedralen/själen är på en och samma gång konstruerad av artefakter och organisk. Den är på en och samma gång materiell och immateriell och upplöser motsatsparet osynligt-synligt. Assemblaget är ett slags själsporträtt av Moster Viktoria. Det är ett liv synliggjort, materialiserat och format enligt schemat ett liv är en konstruktion eller byggnad.

Viktorias katedral tar skepnad genom *enargeia*: Föreställ dig detta! Viktoria formar sig till en ställföreträdande författare liksom Daniel fungerar som en ställföreträdande läsare. Viktorias uppmaningar till Daniel att föreställa sig katedralens detaljer är även uppmaningar riktade till läsaren. Det är den osynliga repoussoirfiguren som med hjälp av deiktiska markörer instruerar och inbiter läsaren in i romanens sensoriska universum. Uppmaningarna tar sig bl.a. följande uttryck: "Du tänker kanske", "Du ser", "ser du", "ser du där, där", "Och där har du", "se så blå ögon hon har!", "Om vi går upp för trappan", "Lyssna!", "Den doftar". Viktorias katedral växer fram på ett för Carpelans skapande karaktäristiskt sätt. Den sinnliga upplevelsen är arkitekturens fundament. Det är genom kroppen och sinnena människan flätas samman med tingen. Universumet är inte enbart visuellt och rumsligt – enbart i citaten ovan använder sig Carpelan av syn-, hörsel och luktsinnet.

Viktorias katedral är ett bygge som Anna Hollsten karaktäriserat som en *mise en abyme*, d.v.s. som en bild eller symbol som i miniatyrformat avspeglar det collageliknande verket.⁶⁹⁷ Det är frågan om ett arkitektoniskt utformat collage som innefattar talrika rum, föremål och scenarier. Anna Hollsten tillägger att också hänvisningarna till litteratur, bildkonst, musik och filmer är så många att romanen kan läsas som ett collage av olika texter. Tredimensionellt betraktad framstår Viktorias katedral som ett arkitektoniskt formgivet assemblage. En samling av artefakter som tillsammans växer organiskt och antar formen av en byggnad där elementen är balanserade i en helhet som är tillräckligt oordnad och rörlig för att inte framstå som livlös. Den är präglad av vindens centripetala och centrifugala krafter som öppnar och slutar, expanderar och koncentrerar världen.

Anna Hollsten visar i sin avhandling att *Merzbau* åskådliggör ett organismtänkande som har rötter i romantiken.⁶⁹⁸ Enligt organismtänkandet som det framgår hos t.ex. Coleridge är konstverket en dynamisk organism snarare än ett statiskt objekt. *Merzbau* var av princip ett oavslutat verk och det skulle ständigt fortsätta att växa och förändras. För att fånga upp *Urwinds* likhet med *Merzbau* borde man kunna se den som en handling, en tillkomstprocess där den kommer till under en period på några år snarare än som ett avslutat verk. Betraktar man romanbygget i "skrivarlyan" som en byggnadsplats dit Carpelan återvänder dag efter dag som en *fattor* för att bygga vidare, foga samman, komplettera och förändra sin skapelse framstår romanen i högsta grad som en litterär *Merzbau*. Samtidigt kan *Urwind* inte utmana *Merzbau* på denna punkt eftersom romanen är tryckt och avslutad. Den är vad jag skulle kalla fiktivt organisk.

En beröringspunkt mellan byggnaderna *Merzbau* och *Urwind* är collaget som form. *Merzbau/Urwind* låter sig förstås i en modernistisk tradition där slagorden är fragment, collage, simultanitet, bild, rörlighet, medvetande och process. Hos Carpelan går tycket för dessa drag i hög grad tillbaka till 1950-talet och hans arbete med Gunnar Björlings författarskap. I ett avsnitt i "Min skrift – lyrik?" karaktäriserar Björling sitt eget skrivande enligt följande:

Var sak får stå för sig, men ofta är det serier, ett slags dagbok, en inre avspegling av det som rör sig, sig företer. Det är en fortgående uppgörelse, eller bara dagredogörelse. Om man tar fragmenten som rätt lösa stenar i en underbart skiftningsrik och lite löslig byggnad, så får de en viss betydelse i det ständigt oavslutade som är vårt liv.⁶⁹⁹

Sambandet mellan Björlings och Carpelans "byggnader" ligger i en modernistisk livsåskådning där tillvaron är dynamisk snarare än statisk, fragmentarisk snarare än helgjuten och präglad av relationer i rum snarare än relationer i tid. Vad som kanske framförallt präglar denna arkitektur är dess betoning av människan i ett här och nu. Med Henri Bergsons begrepp är tillvaron präglad av ett slags *élan vital*. Det är en livskraft som

motsvarar Carpelans "urvind" som blåser genom tillvaron och försätter allting i dynamik. En avslutad och sluten, alltför systematiskt ordnad arkitektur vore det samma som en stelnad och död arkitektur.

Merzbau har drag av collage och kubism. I ljuset av assemblaget geometriska och arkitektoniska strukturer framstår även byggnaden *Urwind* som en kubistisk arkitektur. Collaget, liksom montaget, assemblaget och bricolaget är modernismens former *par excellence*. Collaget är en gemensam nämnare bakom en roman som James Joyces *Ulysses*, den spatiala romanformen överlag och mycken bildkonst, skulptur, film och musik under 1900-talet. Frågan om vad ett collage *gör* framstår som mer relevant än frågan om vad ett collage *är*. På ett fundamentalt plan bryter collaget upp en ordning – eller samlar snarare ihop fragment ur tillvaron och sammanställer dessa i ett nytt mönster där relationerna mellan fragmenten också är en del av helheten. Vad ett collage framförallt uttrycker är en ny kombination, en förening av element som inte ursprungligen existerade sida vid sida.

Fascinationen för collageformen hos Carpelan ligger i formens möjligheter att foga samman heterogena detaljer till större organiska synteser, att skapa kontraster, harmonier, både logiska och överraskande samband inom ett och samma universum. Collageformen möjliggör uppodlingen av varierande sammanlänkningar och skapar även möjlighet att skapa nya synteser, inte minst anakronistiska tidslagringar. I ett fall då den övergripande formen är arkitektonisk förkroppsligas de punkter där collagets enskildheter länkas samman framförallt i dörrar och fönster. Vad som är viktigt i detta sammanhang är att flervåningshuset som sammanlänkare av pluralism är ett slags arkitektoniskt collage där de olika invånarna representerar collagets pusselbitar.

Schwitters påpekade själv att allt han fann värdefullt fanns i *Merzbau*. Den innefattade hela skalan från osynligt till synligt: hans världsbild, idéer och livsåskådning men även konkreta, vardagliga ting, souvenirer av vänner och andra ting med känslovärde placerades i nischer och murades in i arkitekturen. Det fanns grottor, t.ex. för Hans Arp och Theo van Doesburg, Hannah Höch, El Lissitsky och Mies van der Rohe. Där fanns även grottor för det mer abstrakta, bl.a. en Goethe-grotta, en mördargrotta och en kärleksgrotta. Det är inte för intet det även i *Urwind* finns en grotta, Proteus' eller Bergsrådet Petris grotta.⁷⁰⁰

Det går att finna en rad beröringspunkter mellan *Merzbau* och *Urwind*, inte minst i enskilda scener i *Urwind*.⁷⁰¹ Jag har här framförallt velat lyfta fram *Merzbau* som en modell – ett slags osynlig planlösning – varigenom Carpelan byggt upp det arkitektoniska universumet i *Urwind*. I det följande vill jag lyfta fram en annan planlösning som är av mer personlig art i Carpelans liv. Det är en existerande byggnad som har likheter med Schwitters' *Merzbau* och där Carpelan tillbringat en stor del av sitt liv.

Richardsgatans bibliotek

Med anledning av att ha skrivit detektivromanen *Vandrande skugga*, som kom ut 1977, engagerades Carpelan för en intervju i *Hufvudstadsbladet* den 11.7.1982. Intervjun ingick i sommarserien "Nya spår" som handlade om den finlandssvenska deckarens tillstånd i början av 1980-talet. I ett avsnitt ställer intervjuaren Eirik Udd frågan "Någon ny deckare på gång nu, kanske?" Carpelan svarar:

- Nej. Men vem vet? Faktiskt har jag nånstans i bakhuvudet sen länge en tanke på att skriva en deckare med handlingen förlagd till min kära gamla arbetsplats, stadsbiblioteket. Tänk, vilka möjligheter där finns, med alla prång och trappor och vinklar och vrår!⁷⁰²

Urwind är inte en detektivroman men den är resultat av Carpelans dröm om att skriva en roman som är strukturerad som Richardsgatans biblioteksbyggnad i Helsingfors. Det finns ett biografiskt samband mellan Daniel Urwinds yrke – en antikvarie – och det yrke som var Bo Carpelans mellan 1946–1980, nämligen bibliotekariens.⁷⁰³ Både en antikvarie och en bibliotekarie (liksom en författare) arbetar med litteratur och fungerar som en förmedlare mellan skrivandets värld och läsandets värld. På ett metaplan framstår denna förmedling som en läsakt, d.v.s. som övergången från en litterär framställning till en mental föreställning, från ord till bild till rum. Det maskerade yrket – bibliotekarien bakom antikvariatsägaren – låter en skönja en osynlig biblioteksbyggnad bakom myllret av detaljer i *Urwind*.

På omslaget till *Urwind* finns ett fotografi på ett äldre flervåningshus. I *Vindfartsvägar* kastar Roger Holmström fram frågan: "Är det inte för övrigt en bit av fasaden på Richardsgatans bibliotek med dess många fönster som blickar mot läsaren på bokens omslag? Det är säkert ingen tillfällighet att fotografiet återger Bo Carpelans egen vardag och verklighet genom åren."⁷⁰⁴ När jag intervjuade Anders Carpelan, Bos son och mest anlitade omslagsgrafiker i samband med Bo Carpelans 80-års festskrift *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning* och frågade honom om huset på omslaget svarade han att det inte är Richardsgatans bibliotek.⁷⁰⁵ Anders Carpelan berättade att fotografiet föreställer ett närbeläget hus i Helsingfors som står i hörnet av Lilla Robertsgatan och Högbergsgatan, fotograferat utanför Lilla Robertsgatan 8. Han berättade att han vandrade omkring i södra Helsingfors och fastnade för huset för att det "motsvarade någonting" i boken.

I samband med att nyrenoveringen av Richardsgatans bibliotek år 1988 skrev Carpelan följande diktsvit med titeln "Mitt sanna bibliotek":⁷⁰⁶

1.

Mitt sanna bibliotek var Theodor Höijers bibliotek.
Där har jag studerat över femtio år av mitt liv, från 1934.
I december 1938 delade jag mig i två,
en stannade kvar på barnavdelningen i våning 1.
Luften där var tung av drömmar och våta kläder,
böckerna stod med bruna ryggar.
Två böcker, sade den arga tanten bakom disken, fick jag ta,
på stämpelpennans gaffel spetsade hon mitt val.
Den andra i mig klättrade fem nivåer upp
till Paradiset, visade där fram ett brev från min mamma:
"Var vänlig byt ej ut de av min son lånade böckerna
mot religiösa d:o." Mulen tystnad följde mig.
Bara den lilla bokhissen skramlade uppfordrande.

2.

Tio år senare var jag hyllstäd uppe på svenska, våning 3.
Föreståndaren sa: "göm er, ungdomar, chefen kommer,
eller försök åtminstone se ut som om ni var sysselsatta."
Det var hennes humor. Jag var ärrad av två års jobb.
Jag minns ännu hur julisolen sken in på gator av damm
uppe i magasinet under tysta söndagspass.
Det enda som hördes då var duvors kutter och andetag
från någon gammal pensionär som med fara för livet
kravlat sig upp till oss. I övrigt:

tystnad och väntan, hekatomber av idoga drömmar,
minnesbilder med inskriften F.i.m.: förvaras i magasinet.
Där finns de än, i hjärnans och hjärtats förvar.

3.

I december 58, om jag minns rätt,
sitter jag under takåsen med scheman och arbetsturer.
Avdelningen stängs klockan åtta. Sedan sätter sig
mörka skuggor mellan hyllorna för att lyssna
till min gamla radio av märket Tefag
som framför Vivaldis fyra årstider. Den strejkar
mitt i sommarens storm: presto.
"Bättre lycka nästa gång" säger en vänlig själ.
Åren snöar iväg. December 68
är yttre arbetet borta, lådor av böcker från bokhandeln
väntar en genomgång. Det är sammanträde.
I december 78 väntar lådor med böcker en genomgång.
Det är sammanträde.
1980 är allting borta, egendomligt och drömligt.

4.

December 1988, och mitt universitet, detsamma,
har som en fågel stigit ur askan,
som om en dröm fullbordats,
som vore jag fyrtio år yngre
och åter kunde ta vid
och inskriva mig i böckernas goda tystnad.
År som löv har virvlat förbi
men bokens blad bländar som aldrig förr
i deras nya, gamla hem.
Theodor Höijer ler i sin himmel.

I ljuset av dikten kan man med skäl anta att Helsingfors stadsbibliotek, d.v.s. Richardsgatans biblioteksbyggnad påverkat Carpelans vision om en arkitektonisk roman.

Biblioteksbyggnaden i nyrenässansstil är ritad av Carl Theodor Höijer (1843-1910) som var sin tids ledande arkitekt i Finland. De flesta av Höijers byggnader, exempelvis konstmuseet Ateneum, Hotel Kämp vid Norra Esplanaden, det Grönqvistska huset vid Norra Esplanaden är belägna i Helsingfors. Mot bakgrund av Sven Hirns historik över Helsingfors stadsbibliotek framstår Richardsgatans biblioteksbyggnad i ett slags konstant förvandling.⁷⁰⁷ Byggnaden har generellt upplevts som för liten och otymplig i sin komplexitet och man har kontinuerligt lagt fram expansions- och förbättringsförslag. Vad som alltid utmärkt bibliotekets interiör är dess labyrintiska karaktär, med dess massiva spiraltrappa mitt i boktornet och dess talrika vinklar, vrår och trappor. Biblioteksarkitekturen påminner om *Urwind* liksom om *Merzbau*. Det finns också en likhet mellan Piranesis imaginära fängelser och Richardsgatans bibliotek, i varje fall såsom den beskrivs innan biblioteket avtäcktes år 1988 efter en omfattande renovering. Vad som skiljer åt dessa är att byggnaden i *Urwind* huvudsakligen är ett boningshus.

Det finns två grundläggande aspekter som biblioteksbyggnaden tillför romanbygget *Urwind*. Å ena sidan bestyrker biblioteksbyggnaden romanuniversumets labyrintiska struktur med dess vinklar och vrår och å andra understryker byggnaden romanens

allomfattande och encyklopediska karaktär. Det är vad man kunde kalla en encyklopedisk handling att Daniel Urwind genomgående i romanen ställer ut böcker ur världslitteraturen i sitt antikvariatsfönster enligt författarnas födelsedatum. Ordningen är inte alfabetisk, den följer kalenderåret och på det stora hela fullständigt anakronistisk i.o.m. att det inte är årtalet utan kalenderveckan som skapar ordningsföljden. Verkets encyklopediska karaktär bidrar till att det framstår som ett universum i koncentrat.

I inledningen till del 3 i min avhandling nämnde jag en rad liknelser varmed romanen *Urwind* beskrivits. Jag nämnde bl.a. att den beskrivits som en försåtlig terräng, ett konstmuseum, ett kalenderår, ett drömlhus, en mosaik och en livscykel. Framom att motsvara en enda liknelse totalt visar romanens planlösningar att den är en hybridroman. Den är uppbyggd av heterogena element och är därför varken geometriskt eller narrativt fulländad och avslutad. Den är en noggrant konstruerad men samtidigt spretig och öppen struktur. Den uttrycker inte ett tänkande i singularis utan uttrycker en ambition att liksom ett bibliotek fungera som ett mångbottnat och polyfont universum, ett arkiv över livet.

Tillvaron samlad och återupptäckt

Formproblematiken i *Urwind* möjliggör flera generella infallsvinklar på den rumsliga betoningen i Carpelans författarskap.

Litterära verk som antingen är eller är tilltänkta att vara konstruerade som byggnader tenderar att ha ett gemensamt drag. På ett eller annat sätt konfronteras de med det faktum att en ordinär byggnad är rätt begränsad, alltför geometrisk, statisk och livlös för att inordna någonting så mångfacetterat och dynamiskt som ett människoliv. Carpelan gör bruk av Ellen Eve Franks alla fyra traditioner - arkitektur-litteratur, arkitektur-psyke, arkitektur-kropp och arkitektur-minne. Analogierna både möjliggör och begränsar. Är litteraturen taktill, tektonisk, plastisk, rymlig, tredimensionell, påtaglig och materiell? Är tillvaron livlös och stum som en byggnad? Hur framstår tillvaron när den framställs utgående från analogin människa-arkitektur? Miljön binder samman jag och miljö, den binder samman verk och miljö, den strukturerar jag och miljö, allting enligt miljö. Men den skapar en syntes med spänningar.

Spänningarna mellan synen på tillvaron (dynamisk) och formen på romanen (i sista hand statisk) avslöjar att här råder en intermedial konflikt. Trots de likheter analogitänkandet ger upphov till är litteratur inte arkitektur och arkitektur inte litteratur. Människan är inte arkitektur och arkitekturen är inte människa. Det finns en rad ställen i *Urwind* där analogin uppvisar sprickor. Den första meningen i kapitel 44, "Inspelningen" i *Urwind*, börjar med orden: "Huset sträcker ut en ny arm [...]". I all sin enkelhet åskådliggör denna metaforiska gest hos "huset" att det råder en konflikt mellan ambitionen att strukturera *Urwind* som en byggnad och den simultana ambitionen att inbegripa Daniel Urwinds hela identitet och värld innanför denna byggnad.

I detta intermediala gränsland mellan arkitekturen, litteraturen och människan påminner företeelser om varandra men skiljer sig också från varandra. Ställvis bygger Carpelans bilder mer på likheter och ställvis mer på skillnader. Men i detta gränsland där arkitekturen såväl präglar människan som dikten finns det en tröskel fr.o.m. vilken analogitänkandet blir ohållbart. Människan är ibland stum som ett hus, men hon gestikulerar också och är full av liv och rörelse. När man går till grunden med de arkitektoniska analogierna visar de sig i själva verket som ytterst begränsade.

Arkitektur och litteratur och människa går inte att föra samman om man vill behålla parternas egenart. Människan upphör att vara människa om hon främst beskrivs som arkitektur. Arkitekturen upphör att vara arkitektur om den antropomorfiseras alltför

långt. Analogitänkandet innebär en upplösning av det individuella och en betoning av det som förenar. I den litterära arkitekturens fält är såväl byggnaden som människan och litteraturen i en förvandling som har sin grund i en vision om alltings samhörighet. Att det uppstår sprickor i analogitänkandet åskådliggör hur det individuella vägrar låta sig upplösas. Sprickorna åskådliggör även att det finns en grundläggande konflikt i Carpelans strävan att förena det subjektiva och det objektiva, det individuella och det allmängiltiga. Människan är ständigt platsförankrad och lever präglad av platser – men hon är inte en plats.

Utgående från sina "spacious minds" konstaterar Ellen Eve Frank i *Literary Architecture* att arkitekturen erbjuder medel att konservera och memorera jaget och det förflutna. Den litterära arkitekturen är en hyllning till den varseblivande och erinrande människan.⁷⁰⁸ Läser man det Carpelan gör i *Urwind* i ljuset av Ellen Eve Franks påstående visar sig en överensstämmelse. Carpelan materialiserar, samlar och strukturerar ett liv. Det sker precis som Ellen Eve Frank påstår genom en implicit hyllning av det varseblivande jaget. Resultatet är en upplevelse av simultanitet, av att det förflutna, liksom framtiden är närvarande genom en samling ögonblick som kan lyftas fram i ljuset i nuet och i ett medvetande.

En *vanitas*-anda genomsyrar denna poesins plats. Under hotet av att allt försvinner i intet börjar diktaren formulera en dikt vars uppgift är att försöka hålla kvar och bevara det *något* som hotar att gå förlorat och förvandlas till *inget*. Diktaren börjar samla ihop livet i ett album som har formen av en byggnad. Förlusten livnär drömmar om en återförening, återkomst och upprepning. Men finns det förflutna? Och var finns det förflutna? I minnet? Inne i en själv? I tingen? I rummet? När man återvänder till platser där man vistats tidigare i sitt liv brukar enskilda skenbart bortglömda minnen börja dyka upp. Det är uttryckligen där, i mötet mellan jaget och tinget som minnet aktiveras i Carpelans författarskap.

Det visar i princip att människan inte kan se sig själv komplett på distans från de platser där hon levt och vistats under sitt liv. Minnena som platsen hjälper en att minnas kompletterar bilden av ens liv. Daniel Urwinds samlande-vandrande-upplevande och återupplevande ger upphov till en rad bilder av vandring genom en byggnad som är som ett liv, t.ex. följande scen där tid och rum flätas samman i bilden av en byggnad:

Vi går hem i klarhet och tystnad, Marina Miranda och jag, det sker som i en dröm, som om jag gick genom den ena dörren efter den andra i ett gammalt hus på landet, gardinerna böljar in för vinden, Haffner-Urwind har kommit hem, en gammal tjänare går framför mig, ett rum för varje år, ett avsked för varje rum, och där borta, längst borta, lyser en vit dörr, när den öppnas vet jag inte, jag är ett barn inför en stor gåta.⁷⁰⁹

I *Urwind* är tillvarons kuriosa samlad i en räkka rum som Daniel Urwind vandrar igenom i sitt försök att synliggöra sig själv, sin värld och det han upplevt som särskilt värdefullt. Tillvarons obemärkta och vardagliga men även sällsamma detaljer ställs fram, ordnas i rum, som i ett slags kuriosakabinett eller fjärlssamling som låter sig beskådas och beundras och inför vilken det är möjligt att meditera inför skapelsens väsen, mångfald och fantasirikedom.

Då diktandet sker i en dialog mellan tinget och minnet återfår det sin uråldriga mnemotekniska funktion. Tiden stannar, ögonblicket hejdas, förtingligas, förroomsligas, iscensätts på det vita pappret som vittnesbörd om någonting som fanns. Dikten närmar sig fotografiet. En rad frågor uppstår: Var är tiden? Hur ser tiden ut? Finns tiden alls? Fotografiet visar människor, ting och rum. Tiden visar sig i skillnaden, klyftan mellan det man ser och det man vet. *Urwinds* arkitektur åskådliggör hur tillvaron, livet och

framförallt, det förflutna, den tid som flytt har formgivits som en byggnad. Det visar sig att Carpelan materialiserat tidens gång och gjort tablåer av ögonblick. Liksom en interiör är en avgränsad del i ett höghus är ett ögonblick en avgränsad del i ett tidsflöde. Carpelan försöker finna och framställa "tidsfickor", episoder, sekvenser, situationer, scenarion som genom att framstå som värdefulla upplöser tidens framfart och förgänglighetens kraft. Livet är indelat i ögonblick, stycken av liv räddade från förgänglighet. Vad är ett ögonblick – och särskilt ett erinrat ögonblick – om inte ett stycke rum räddat ur tidsflödet?

Då det förflutna fästs på pappret avtecknar sig mönster, konstellationer och rum bereds för insikt. Carpelan kallar ögonblicken för "skenbart betydelselösa episoder" vilket följer hans poetik som i princip är att se som en spaning efter "miraklet i det vardagliga tinget" eller parafraiserat "miraklet i det vardagliga ögonblicket".⁷¹⁰ Det anger en värdehierarki i författarskapet. Frågan är om det är de stora och spektakulära ögonblicken som är livsavgörande eller om vi egentligen formas av de knappt urskiljbara stunderna och skeendena i vardagen?

Men tragiken ligger i att vi inte förnimmer livet och dess rikedom medan vi lever det utan först då det nästan är för sent. I Carpelans värld får människan emellertid en andra möjlighet att uppleva nuet. Nuet är inte förlorat om man återskapar det i sitt minne. Platsen hjälper, stöder och kompletterar. Det man knappt varseblev för länge sedan finns kvar i ens minne och ger en påminnelser om en tid och plats som flytt. Att minnas framstår som ett sökande i minnena: Fanns där något jag missade? Fanns där något jag inte ens visste att jag kom ihåg? Genom att dra sig till minnes platsen börjar de enskilda bitarna dyka upp och falla på plats.

Vad driver en samlare av ögonblick? De sällsynta ögonblick man minns har i sig ett värde för att de är gåtor: Varför minns man just dem? Bär de på en hemlighetsfull kunskap? Det erinrade ögonblicket har ett värde för att det kanske bär på ett svar på frågan om varför man är just den man är. Det erinrade ögonblicket har också ett värde för att det motsätter sig förgänglighet och glömska. Att man överhuvudtaget minns någonting är ett tecken på att allting inte är flyktigt och förgängligt. Flyktigheten och förgängligheten ger livet och det erinrade ögonblicket ett värde. Men det ger även livet en form: Genom de alldagliga ögonblicken kan man skönja mönster, konstellationer, situationer som gör livet meningsfullt. Det man kanske inte noterar är att livets ögonblick är inbäddade i en konkret och rumslig värld: en plats.

Men samlandet av ögonblick bär på en annan dimension. Det som vid läsningen av Carpelans författarskap kan te sig som en samling ögonblick är i själva verket resultat av ett skapande där diktaren ständigt försöker göra sig fri från det förflutna. För att man ska kunna möta tillvaron med öppna sinnen och inte förlamas av alla de ögonblick som gör sig påmindra måste man ständigt göra sig fri. Men för att kunna se och uppskatta tinget måste man också se döden. Det gäller att se världen för första eller sista gången, eller helst nyfiket och tacksamt, simultant i en och samma blick. I ljuset av den handling varigenom man minns, fäster minnet på pappret och ser ett skeende framstå att synliggöra det osynliga som ett sätt att se klart och därigenom göra sig fri.

*

I en essä om Walter Benjamin lyckas Susan Sontag ringa in en besläktad strävan som den som avtecknar sig i rumsbetoningen hos Carpelan. Det extremt förtätade förhållandet mellan ögonblick, förflutet, framtid, tidlöshet, ting, rum, rumstablå och medvetenheten om alltings förgänglighet och värde hos Carpelan bryter sönder tidens gång. Motsatsparet tid och rum fogar sig till motsatsparet liv och död. Susan Sontag skriver att Walter Benjamin betraktar allt som han finner lämpligt att minnas i sitt förflutna som profetiskt

för framtiden, därför att minnets verksamhet (att läsa sig själv baklänges, kallade han det) bryter sönder tiden.⁷¹¹ I Benjamins minnen finns det ingen kronologisk ordning. Han tillbakavisar namnet självbiografi eftersom tiden är irrelevant. Susan Sontag citerar Benjamin: "(Självbiografi har att göra med tid, med ordningsföljd och vad som utgör ett sammanhängande levnadslopp', skriver han i 'Berliner Chronik'. 'Här talar jag om en rymd, om ögonblick och avbrott.')⁷¹²

Walter Benjamin hade översatt Proust och skrev fragment av ett verk som enligt Sontag kunnat kallas "A la recherche des espaces perdus", d.v.s. "På spaning efter de rum som flytt". Hos Benjamin förvandlar minnet, iscensättningen av det förflutna, händelseförloppet till tablåer. Till skillnad från vissa andra författare försöker Benjamin inte återfå sitt förflutna utan förstå det. Han eftersträvar att förtäta det förflutna i dess rumsliga former, dess förebådande strukturer. Boken om "Trauerspiel" är, skriver Sontag, inte bara Walter Benjamins första redogörelse för vad det innebär att förvandla tid till rum. Den är det ställe där han tydligast förklarar vilken känsla som bär upp denna handling.⁷¹³ Vilken känsla är det? Susan Sontag sammanfattar:

På drift i ett melankoliskt medvetande om "världshistoriens dystra krönika", en process av oupphörligt förfall, försöker barockdramatikerna fly från historien och återställa paradiset "tidlöshet". 1600-talets stilriktning, barocken, hade en "panoramatisk" historieuppfattning: "historien flyter ihop med scenbilden".⁷¹⁴

Mot bakgrund av denna slutsats framstår Carpelan, liksom en författare som Walter Benjamin eller Marcel Proust som en samlare av ögonblick. Minnet skapar ett anakronistiskt förhållande till det förflutna. Carpelans fascination för stillbilden, det frusna ögonblickets evighet, det flamländska barockmaleriet och fotografikonsten framstår i ett större sammanhang. Eftersom människan är dödlig och framtiden sist och slutligen rätt hopplös och mörk accentueras, inramas och upplyses det närvarande ögonblicket.

Liksom ett fotografialbum är fyllt med stillbilder visar sig Carpelans diktkonst som ett slags "stillbildsbarock". Diktsamlingarna och prosaverken framstår som album av noggrant nedtecknade ögonblick och författarskapet i sin helhet som ett liv, upplevt och nedtecknat. Det är nedtecknat för att varje detalj inför döden är så värdefull att den inte tillåts gå förlorad. Carpelans spaning efter de rum som flytt är samtidigt en spaning efter ett jag och ett liv som ständigt är på flykt i glömska och förgänglighet. En människa inrymmer sist och slutligen ett helt persongalleri och framstår med Carpelans egen bild som ett "minneshus".⁷¹⁵

Det som sker när tid förvandlas till rum är ett slags trollkonst som samlar tiden i ett rofyllt och stillsamt ögonblick. Det förflutna och framtiden koncentreras anakronistiskt i ett här och nu. Denna förvandling av preteritum och futurum till presens gör att illusionen av att tiden hejdats uppstår. Ögonblickets avigsida är tomhet – såg man inget, mindes man inget, antecknade man inget så fanns kanske ingenting. Att kunna uppleva det förflutna som om det skedde i nuet är att vara ett slags herre över tiden och sitt liv. Att skapa sig möjligheten att återuppleva ögonblicken i livet är ett sätt att bemästra tillvaron.

Carpelan visar och synliggör men han anger inte orsaker och förklarar inte. Vi får se och vi får veta mycket, men vi får sällan veta varför någonting är som det är. Kausalitetens kollaps är det mångtydiga och oförklarliga födelse. Linearitetens kollaps är kausalitetens kollaps. När förloppet från orsak till verkan upphör framstår tillvaron inte bara som rumslig utan även som oförklarlig. Kausalitetens kollaps är det oförklarliga födelse. Kausalitetens kollaps leder även till att tidens gång upphör, att tiden stannar, att människorna upphör att åldras och kan både förefalla levande och döda på en och samma gång.

När tron på en lineär väg bakåt och framåt i tiden kollapsar uppstår nya möjligheter: Det ögonblick som utspelas i ett rum och är ett rum öppnas i nya riktningar. Rummet öppnas inte bara horisontalt och vertikalt. Ögonblicket expanderar. Det slutna rummet kan öppnas. Det kan få dörrar, fönster, tak och golv. Det omöjliga blir möjligt. Det drömda blir det verkliga. Det döda blir det levande. Att träffa de döda blir möjligt. Att sväva och t.o.m. flyga blir möjligt. Hissar kan lösgöra sig och flyga ut över staden. Tak, väggar, dörrar, fönster avlägsnas och öppnas. Endast golvet och jorden som människan står på förblir i grunden orubbat.

I artikeln "Några anteckningar om rum och poesi" hänvisar Carpelan till denna befriande funktion hos dikten då han talar om de rumslösningar som "poesins arkitektur" kan erbjuda. Han skriver att poesins arkitektur erbjuder rumslösningar där läsaren kan röra sig fritt och kan använda sina fem sinnen – och sitt sjätte. I dessa öppna rumslösningar kan det inkrökta rätas ut och det låsta jaget bli många jag.⁷¹⁶ Därefter citerar Carpelan följande dikt av Czesław Miłosz:

Poesins uppgift är att påminna oss
om hur svårt det är att förbli bara en
person,
för vårt hus är öppet, där är inga nycklar i
dörrarna
och osynliga gäster kommer in och går ut
som de vill.⁷¹⁷

När tiden förvandlas till rum upphör åldrandet och döden inträffar aldrig. I en anakronistisk relation mellan två separata tidpunkter uppstår en bro som binder samman. Sammanlänkningarna genom historien och tvärs över det som kan förefalla omöjligt genererar en rad möjligheter: Man kan stiga ut ur livet, ur tidens gång och t.ex. träffa de avlidna eller sig själv i ett tidigare levnadsskede. Transportsträckan mellan födelse och död sätts ur funktion.

Så länge man försätter sig i ett slags total fantasi och föreställer sig, upplever och aktiverar sina sinnen totalt är allt möjligt. Man vistas i en upplevelse. Men befrielsen varar enbart ett ögonblick. Omedelbart då det invanda och rationella tänkandet vaknar upplöses detta universum. Genom det rationella tänkandets uppvaknande finner sig medvetenheten om döden och alltings begränsningar. Den dörr diktaren med hård möda lärt sig att öppna stängs med en smäll, men går inte i lås.

IV

Sammanfattning

Livets mening? Det är livet, det är min apelsinplanta, det är en bunt papper, det är mina magplågor och mina drömmar, det är rummet här.

Bo Carpelan, *Urwind* (1993, s. 175)

I inledningen till min avhandling lyfter jag fram ett tal där Michel Foucault år 1967 förutspår att den kommande epoken möjligtvis kommer att bli en "rummets epok". Såväl Foucaults tal som betoningen av rumsligheten i Carpelans författarskap avslöjar en historisk bakgrund. Rummet har överlag spelat en underordnad roll i litteraturen. Vi tenderar att tala mer om tid än om rum, och överlag mer om personer, händelseförlopp, teman och motiv än rum, miljö och topografi då vi talar om vad som är relevant i ett litterärt verk.

"Rummet" i Bo Carpelans författarskap kan förstås som en del av detta övergripande uppsving av ett särskilt tankeredskap. Carpelans rumsbetoning leder ändå huvudsakligen till en litteratur- och idéhistorisk period inom modernismen som föregår den rummets eller platsens epok som går att skönja under de senaste decennierna och som satt sina spår i bl.a. litteraturstudier, konstvetenskap, feminism, postkoloniala teorier och cultural studies. Den period som betoningen av rumsligheten i Carpelans författarskap aktualiserar kunde snarast kallas "tingets epok".

Jag vill i det följande sammanfatta en rad slutsatser som frilagts i avhandlingens tre delar. Indelningarna mellan de tre delarna är inte vattentäta eftersom avhandlingen är uppbyggd som ett kontinuum där en helhetsbild gradvis växer fram. Det rumsliga i Carpelans författarskap framstår inte som en separat kategori utan som en betoning som färgar av sig på andra dimensioner i ett litterärt verk.

*

I avhandlingens första del är fokus lagt på Carpelans tidiga poetik som Anna Hollsten kallat öppenhetens poetik. Det är en poetik vars grundläggande ideal förblir relativt oförändrade under årens lopp. Poetiken bidrar starkt till den gradvisa framväxten av ett författarskap med rikligt av rumsliga markörer. Det går att skönja hur Carpelan i öppenhetens namn under 1950-talet eftersträvar att formulera och upprätta ett språk där klyftan mellan människan och tinget, dikten och tinget och konsten och livet vore upplöst. Idealdikten ska tänja sig ut ur diktkonstens och vanetänkandets begränsningar och förankras i den konkreta och sinnligt upplevbara världen.

Utgångspunkten hos Carpelan anger ett problem: Eftersom språket inte är som världen är det falskt. Då en misstro präglar förhållandet till språket och de övergripande abstrakta och ideologiska systemen framstår det enkla tinget som man kan se med sina egna ögon som ett fundamentalt och tillförlitligt ankare och rättesnöre i tillvaron. Justeringen av språket borde ske på flera plan: Ordet måste konkretiseras och även språkets större strukturer måste justeras enligt former som går att upptäcka i omvärlden. Resultatet blir hos Carpelan med tiden en ofta fenomenologiskt och sinnligt präglad dikt.

Under perioden efter de två världskrigen, mellan 1940-talet och 1960-talet närmar sig Carpelan liksom många av hans generationskamrater begrepp som "tinget", "bilden", "det konkreta", "mångtydighet", "enkelhet", "vardagen" och en syn på dikten som präglad av "interna spänningar". Efter de bundna formernas kollaps inom litteraturen finns det ett utbrett och starkt intresse för alternativa och öppna former, såsom ett kinesiskt och japanskt enkelt, koncentrerat och samtidigt mångbottnat uttrycks sätt. Man kan plocka fram diktare som Gunnar Björling, Rabbe Enckell, Solveig von Schoultz, Tuomas Anhava, Paavo Haavikko, Paal-Helge Haugen, Tomas Tranströmer, Ezra Pound, Wallace Stevens eller William Carlos Williams och finna släktskapsband, inte minst i betoningen av det konkreta och alldagliga tinget. Dessa skriver i en stor modernistisk tradition där alla är besläktade med alla och talar varianter av ett och samma språk.

I öppenhetens namn lyfter Carpelan fram de "annorlunda" – barn, särplingar, psykiskt sjuka, författare och konstnärer. Dessa har en grundläggande förmåga som de vuxna och vardagsblinda saknar. De kan se. Seendet och sinnligheten överlag formar sig till ett komplement till och en motkraft mot en livssyn som är ensidigt inställd på förnuft, abstrakt och entydig kunskap och rationellt tänkande. För att parafrasera den zen-buddhistiska liknelse om att lära sig se trädet, berget och vattnet som Carpelan gång på gång återkommer till kan man säga att "mannen som vet" måste lära sig se av "mannen som ingenting vet". Häri ligger en paradox: "mannen som ingenting vet", t.ex. barnet är i sista hand den som vet. Denna dröm om ett omedelbart förhållande till omvärlden åskådliggör i ett idéhistoriskt perspektiv en tidstypisk och utopisk vision. Vad visionen åskådliggör är att Carpelan önskar överbrygga klyftan mellan det närmast immateriella språket och det konkreta, förnimbara tinget.

Om det finns en dold argumentation i Carpelans miljöframställningar så utgår den från en ambition att koncentrera det sedda, att skärpa läsarens sinnen, att ta läsaren på en upptäcktsfärd in i en verklighet som ömsom expanderar mot det mikroskopiska, detaljen och nyansen och ömsom expanderar ut i det himmelsvida, fantastiska, drömmen, visionen. Båda optiska riktningarna – den centrifugala och det centripetala – delar ett gemensamt drag: de tänjer och expanderar på en invand och normativ verklighetsuppfattning. I en värld där utgångsläget är att människan inte ser får allt som registreras – även de obetydligaste detaljerna – ett värde eftersom det bryter ett invariant mönster.

För att verkligheten ska behålla sin lockelse och för att människans fascination för dess minsta detaljer ska hållas vid liv måste verkligheten framstå som oupptäckt. Det är inte för intet Carpelan i några sammanhang talat om att diktaren synliggör och skapar verklighet och om diktaren som en kartograf eller seismograf. Mot bakgrund av ett sådant program framstår i princip varje text som ett försök att om och om igen återupptäcka och återuppliva det alldagliga och bekanta eftersom det ständigt hotar att försvinna ur sikte. Strävan att uppnå en yttersta noggrannhet och precision framstår som ett medel att komma från vardagens slentrianmässiga språkliga uttryck.

I enlighet med sin poetik ställer Carpelan genomgående fr.o.m. decenniesskiftet 1960 vetenskapen och ideologierna i kritisk belysning. Konsten, dikten, fantasin, drömmen, sinnligheten gör livet meningsfullt. Denna indelning visar hur Carpelan i sitt skrivande reder ut en position i ett intellektuellt landskap där modernitet och vetenskap, konst och

liv, tanke och känsla, förnuft och fantasi är svåra att förena. Vetenskapen är ute efter att klassificera och förklara verklighetens natur. Dikten eftersträvar att skapa, synliggöra och beskydda det oförklarliga. Vad Carpelan gör är att han passar in det oförklarliga i en inramning som är bekant för oss alla, nämligen den enkla och konkreta arkitekturen vi lever i. Denna misstro/tro medför en rad tendenser i Carpelans författarskap: från tanke till sinnlighet, från det abstrakta till det konkreta, från ord till bild och från tid till rum.

Rumsbetoningen utkristalliseras under 1960-talet, decenniet Kjell Espmark kallat "enkelhetens tid". Då försöker Carpelan för det första göra sig kvitt diktens dekorativa konventioner och utveckla en avskalad och saklig, bildorienterad diktkonst. Under 1960-talet gör för det andra även förväntningen på engagemang och mer vardagsrealism att Carpelan närmar sig det enkla och självklara fundament som ständigt omger människan i hennes vardag: tingen vi handskas med och rummen vi lever i. Carpelan får ta emot hård kritik under 1960-talet vilket leder till en justering av hans poetik. Slutet av 1960-talet för med sig ett nytt engagemang och nya egenskaper hos de ting Carpelan framställer. Tingen är inte lika "rena" som tidigare, de är förbrukade och slitna, präglade av tidens gång och av tidstypisk vardagsrealism.

Det är genom fokuseringen på tingen i vår närmaste omgivning och genom att Carpelan mot slutet av decenniet återupplivar sin barndoms urbana bakgårdar som en ny bild utkristalliseras i slutet av 1960-talet: människan i sin lägenhet. Liksom tinget framstår då rummet som en fast och tillförlitlig elementär hållpunkt i tillvaron och ett slags obemärkt kontur kring vardagen. När Carpelan i diktsamlingen *Gården* (1969) försöker reda ut vad som präglade honom själv och människorna i hans barndom kommer han fram till svaret att platsen där människorna levde också präglade deras liv, deras syn på saker och ting och deras umgänge med varandra. Denna topografiska livsåskådning utkristalliseras i formuleringen "Det är inte tiden som förändrar oss, / det är rummet" i diktsamlingen *I de mörka rummen, i de ljusa* (1976). Titeln på diktsamlingen åskådliggör Carpelans tendens att bygga upp synteser genom att sammanföra kontrasterande element, som ljus och mörker, tyngd och lätthet, öppenhet och slutenhet. I Carpelans värld är saker ofta inte antingen eller utan både och. Avhandlingens första del utmynnar i en insikt om att rummen vi lever i och platserna vi bebor spelar en konstituerande roll i våra liv.

*

I inledningen till avhandlingens andra del tar jag upp essän "Poesins plats" av Anders Olsson. I essän föreställer sig Olsson att litteraturen kunde, i ljuset av Michel Foucaults heterotop-begrepp ses som ett slags plats med särskilda egenskaper i förhållande till andra platser i samhället. Olssons bruk av platsbegreppet är särskilt fruktbart i Carpelans fall eftersom han ofta eftersträvar att göra litteraturen till en plats och med retoriska medel bjuda in läsaren i texten. Detta kan kallas ett topografiskt litteraturideal. I avhandlingens andra del försöker jag ringa in betoningar och nertoningar som konstituerar den "poesins plats" Carpelan upprättar i sitt författarskap. Carpelan skapar en klar och tidlös dikt som ständigt signalerar en reservation för moderniteten överlag. Det finns ytterst få historiska referenspunkter och samtidsmarkörer i hans diktkonst. Denna tendens i Carpelans författarskap stötte på hård kritik under 1960-talet.

Carpelan har från första början en ambition som sträcker sig ut mot det allmängiltiga, tidlösa och t.o.m. objektiva, men uttrycker samtidigt en tro på att riktig konst alltid bottnar i det självupplevda och subjektiva. Det märks inte minst i de personliga omdömen och värderingar som döljer sig i hans författarskap. Begreppen tid och rum är hos Carpelan emotionellt-värdeladdade. Utgående från den teoretiska distinktionen

rum/plats är i princip alla hans rumsframställningar platser eftersom de bottnar i värderingar. Carpelan riktar kritik mot skolan och universitetet. På motsvarande sätt lyfter han upp biblioteket, litteraturen, musiken, konsten, de enkla rummen vi lever i och det största rummet av alla – naturen. I festtalet "I poesins rum" (1991) ingår följande formulering: "Att följa de dolda, kanske glömda rummen i min diktning är att försöka ikläda sig en arkeologs arbetsdräkt." Man kan säga att Carpelans självbiografi finns med i hans författarskap men i maskerad form.

Bilden av en interiör – "rummet" – formar sig med tiden till en av de centrala kompositionsmodellerna och tankefigurerna i Carpelans författarskap. Vad som utmärker formen av en interiör är att den inte är en påklästrad form utan en obemärkt struktur upplevd och hämtad ur den påtagliga och levda världen. Vad som även utmärker denna form är att den ramar in och koncentrerar och accentuerar ett stycke tillvaro. Som grundläggande förebild i rumslig komposition för Carpelan fungerar Jan Vermeers måleri, och överlag det flamländska interiörmåleriet med dess utstuderade perspektiv, rumsliga illusionseffekter och metonymiska detaljer. Som representant för samma tradition förekommer hos Carpelan även Vilhelm Hammershøi och den amerikanske fotografen Walker Evans. Rummet hos Carpelan framstår som en tittskåpsteater. Dörröppningen eller den fjärde, genomskinliga väggen utgör gränsen mellan dikten och läsaren och utgör i princip den zon där språkliga framställningar förvandlas till mentala föreställningar. Carpelan vädjar till läsarens inlevelse- och fantasiförmåga och bjuder in läsaren till en särskild poesins plats.

Ur förhållandet mellan dikt och verklighet utkristalliseras en ontologisk strid om verklighetens natur. Dikten blir till och formas i en gränzon mellan olika verklighetsuppfattningar. I ett idéhistoriskt sammanhang visar kritiken mot vetenskapens rationalitet och betoningen av det fantastiska hur Carpelan eftersträvar att "förtrolla" verkligheten för att ge det bekanta ett lockande skimmer. I detta fält mellan vetenskapen och religionen, livet och konsten formulerar Carpelan sin enkla och sakliga, men samtidigt mångbottnade "verklighetsmystik". Det oförklarliga och fantastiska vägs upp av rum, trappor, dörrar, fönster, byggnader, väggar, tak och golv som skapar en bekant och igenkännlig realistisk effekt, handgriplighet, precision och klarhet. I Carpelans värld finns det inga separata kategorier som dröm och verklighet. I detta universum är allt verklighet.

Det arkitektoniska framträder som ett slags byggnadsställningar eller konturer för en tillvaro som med Gaston Bachelards formulering "står på glänt" och som därför är uppdelad i en del som syns och en del som är osynlig. Carpelans universum är en kluven värld: en värld som meddelar och samtidigt döljer, en värld som avslöjar och synliggör men som vägrar lyfta slöjan helt och hållet. Det är en värld som är skapad för att vara t.o.m. naivt enkel och klar men samtidigt mångbottnad som en gåta utan lösning. Carpelan framställer i regel verklighet som en bild eller en vision uppfattad i ett nu. Det är en värld vars kausalitetslagar satts ur bruk. Vi ser att något hänt men vi får inte veta vad. Vi ser verkan utan orsak.

Går man närmare in på förhållandet mellan tid och rum i Carpelans författarskap framstår tiden ofta som underordnad rummet. Rummet framträder i ett nu, tiden går att upptäcka som spår i rummet. Tingen bär spår av det förflutna – slitage, smuts – och vittnar om att tid förflutit. Tiden upplöser ordning och försätter materia i förvandling. Carpelan bryter upp kausalitetens lagar, han lägger fram verkan, men döljer och mystifierar orsakerna. När tidens gång upphör och tiden kommer till uttryck i ett samlande här och nu uppstår på ett idéhistoriskt plan en möjlighet att rikta kritik mot historielösheten i denna diktning.

Detta författarskap motsätter sig tidens gång genom att den skapar ordning och upprätthåller en tidlös ordning. I en värld där människan förgår, men rummet består

framstår människan som en tillfällig hyres- eller hotellgäst. På ett motsvarande sätt framträder världen som ett tomt rum, ett hyreshus, hotell eller en teaterscen där varje enskilt människoliv utspelas som en tillfällig föreställning. Det är inte för inte ett till synes tomt rum med spår av en invånare är en av de mest frekvent förekommande bilderna i Carpelans författarskap.

En central slutsats i avhandlingens andra del är av metakarakter och gäller frågan om när tinget är ett ting (t.ex. bara en sten) och när det är ett tecken (t.ex. en sliten lampa som tillhört någon som stått en nära). För en litteraturforskare kan det vara svårt att låta bli att ständigt tolka dessa rumslighetens former som metaforiska. Är bilderna av rum och byggnader bilder för människans osynliga inre eller är de, helt enkelt, inget mer och inget mindre än konkreta och handfasta rum och byggnader? De är både och. Vad som är viktigt att påpeka när det gäller betoningen av rumsligheten är att Carpelan även uttryckligen pekar på rummet, inga metaforiska betydelser och metafysiska bottnar hos det, utan på det obemärkta, anspråkslösa, men ständigt närvarande rummet vi lever i.

*

I avhandlingens tredje del står romanen *Urwind* (1993) i fokus. *Urwind* är det verk där Carpelan gör mest bruk av arkitektoniska markörer. Som grund i romanen återkommer Carpelans egen barndomsvärld "gården" eller "bakgården" som både ett världens centrum och en övergripande form på tillvaron.

Urwind åskådliggör i scen efter scen att rumsbetoningen i författarskapet har en fenomenologisk och sinnlig grundval. Platserna Daniel Urwind vistats på och erinrar sig hjälper honom att återuppliva sitt liv. Arkitekturen – rummen han levtt i – har format honom. De strukturer han levtt i har präglat hela hans världsbild, hans drömmar om var han vill bo och vart han vill färdas, var han helst av allt lever och vilka ställen han helst undviker. En kartläggning av rummen i hans liv ger en topografisk karta som samtidigt framstår som ett personporträtt. Romanen *Urwind* är ett sådant kartografiskt porträtt. Har människans själsliv en form i Carpelans värld så påminner denna form rätt långt om ett drömligt och dynamiskt sammelsurium av de platser som präglat oss.

Huvudpersonen Daniel Urwind förkroppsligar öppenhetens poetik och ett fundamentalt outsiderperspektiv på människolivet överhuvudtaget. Världen betraktas genom bakgårdsfönstret. Idealet är ett koncentrerat och simultant barnets, den livserfarnes och utanförskapets perspektiv. *Urwind*, liksom flera andra av Carpelans verk kan läsas som ett försvar av den ensamma och missförstådda människan. Carpelan visar gång på gång i sina böcker att särplingar har dolda förmågor.

Daniel Urwinds inre och sanna jag är osynligt eftersom han lever i en värld där människor enbart ser det synliga, om ens det. Hans undanskymdhet innebär utanförskap men medför samtidigt rum för fantasin och en rofylld klarhet. Enligt Colin Wilsons resonemang i *The Outsider* (1956) som jag tar upp i samband med *Urwind* utgår outsiders problematik från att han inte tror på den lögnaktiga verklighet som de andra (allmänheten, samhället) lever i. Ur sitt bakgårdsperspektiv eller vad jag kallar "platsen under bordet" ser Carpelans diktjag och protagonisterna nämligen någonting annat, någonting utöver det ordinära, de ser den allomfattande, sanna och fantastiska verkligheten som döljer sig bakom det stora skådespelet. Vad Daniel Urwind gör genom att synliggöra det osynliga är att han skapar en värld där en osynlig människa som han själv kan leva.

Föreställningen av ett allomfattande universum utgör en utmärkt grogrund för ett analogitänkande, d.v.s. ett tänkande som sammanlänkas av korrespondenser, samband och likheter mellan skilda företeelser. Carpelans poetiska universum är dialektiskt

uppbyggt och syntesorienterat: ljus och mörker, tyngd och lätthet, lycka och sorg, sommar och höst utgör några av de mest iögonfallande elementen eller krafterna som flätas samman i detta arkitektoniska universum. I ett sådant sammanlänkat universum kan både det litterära verket och människan framstå som en byggnad med fasad, ingång, rum, vind och källare. På ett motsvarande sätt kan miljöerna som omger människan vara färgade av litteraturens språklighet.

Det finns talrika utpräglade rumsliga bilder i Carpelans författarskap. De två grundläggande arkitektoniska formerna för hans rumstänkande är interiören och flervåningshuset. Interiören som Carpelan kallar "rummet" är såväl en kompositionsmodell som ett tankeredskap som ger upphov till analogier: Människan är som ett rum eller en stratifierad byggnad med fasad och fönster och en dold interiör, vind och källare och trapphus och hisschakt som det osynligas ryggrad. Dikten är också som ett rum, eller en byggnad. En bra dikt är som ett hus som bör hålla då läsaren stiger in. Dikten framstår som ett stycke arkitektur och diktaren som skulptör, hantverkare, byggmästare eller arkitekt.

I *Urwind* tar sig öppenhetens poetik en rad arkitektoniska uttryck genom bilder av öppna rum, öppna fönster, dörrar, avlägsnade mellanväggar, tak och korridorer som expanderar och leder till det oförklarliga och oupptäckta. *Urwind* är späckad med bilder av en gränslös och klar himmel och bilder av flygande och svävande, men även av fönster och dörrar som öppnas, eller tak och väggar som avlägsnas. I en passage i romanen *Benjamins bok* (1997) heter det: "En bra bok är audiovisuell. Och det är inte till skada, om den ger läsaren en lätt känsla av svindel." (s. 196). *Urwind*, liksom många av de dikter jag tar upp i min avhandling åskådliggör detta ideal. Svindeln hos läsaren kan uttryckligen åstadkommas genom en sinnlighet som inte bara lägger märke till *tinget* utan även *rummet*. Svindeln blir ett uttryck för den eftersträvade rymdupplevelsen. På ett idéhistoriskt plan kan man säga att rummet uttrycker ett slags tomrum. Vi är rätt så vana vid att notera och registrera tingen men har vi förmågan att registrera den rymd där tingen och vi själva befinner oss i och som omger oss?

Förhållandet mellan tid och rum och den specifika formen på *Urwind* aktualiserar Joseph Franks föreställning om den spatials romanen som en typisk modernistisk litterär form. När Carpelan försöker upplösa tidens linearitet och upprätta andra slag av relationer uppstår ett utpräglat rumsligt universum konstituerat av bl.a. anakronismer. Vad Carpelan gör är att han liksom talrika författare under samma tidevarv söker sig till mer öppna och dynamiska former, till andra relationer än de kausala som tillhör det lineära berättandet och framförallt, till bilden. Sammanflätningar, kontraster, spänningar och överlag upprättandet av nya relationer i form av collage, assemblage, montage blir en central teknik i formandet av ett nytt relationsbetonat snarare än kausalitetsbetonat slag av rumslighet. Carpelans tänkande ställer ständigt företeelser som ljus och mörker i kompletterande, kontrasterande, spänningsfyllda och harmoniska förhållanden till varandra.

I enlighet med sitt dialektiska och syntesorienterade tänkande använder Carpelan sig ofta av bilden av ett träd vars krona sträcker sig upp mot ljuset och vars rötter tränger ner i mörkret. Som en liknande bild fungerar flervåningshuset som en sammanlänkare som binder ihop ett brokigt persongalleri till ett miniatyruniversum. *Urwind* är en roman som har en allomfattande ambition att fånga hela tillvaron genom dess minsta detaljer. Vad Carpelan gör i *Urwind* är att han genom dess allomfattande ambition åskådliggör hur litteraturen kan fungera som en syntetisk plats som i en värld som indelats i skilda sektorer av hundratals vetenskapliga specialinriktningar framstår som ett slags observatorium från vilket det mänskliga livet kan framställas som en helhet. Liksom en god kartograf ska en god författare framställa verkligheten såväl i dess minsta detaljer som ge en helhetsbild av tillvaron. Kritiken mot entydiga begrepp som spjälkar upp

världen ingår som en implicit kunskapskritisk del i Carpelans poetik. Som en motreaktion ska dikten förena det åtskilda, upplösa det entydiga, sammanföra världen och övertyga läsaren om hur världen egentligen är beskaffad.

Fokuserar man på den arkitektoniska formen i romanen *Urwind* utkristalliseras en ambition att komponera romanen som en värld i sig, ett självständigt arkitektoniskt utformat universum. I denna ambition avtecknar sig släktskap till en rätt fåtalig rad motsvarande verk. Det är t.ex. Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Italo Calvinos *Il castello dei destini incrociati* (1973) och Georges Perec *La vie mode d'emploi* (1978).

Denna sällsamma art av verk har sina rötter i en *ars memoriae*-tradition där människans minne framställs som en byggnad och i barockens bildspråk där bilder av mikrokosmos, ett universum i miniatyrformat är vanliga. Madeleine de Scudéryns roman *Almahide ou l'escalve reine* (1660-63) är strukturerad som en byggnad. Man kan säga att Carpelan genom *Urwinds* hybriditet förankrar modernismens collage i äldre traditioner. Hyreshuset i *Urwind* är framställt i enlighet med modernismens dynamiska, öppna och collageartade formspråk, men det är samtidigt en relativt balanserad och klar bild av ett universum. Som planritningar för byggnaden lyfter jag i avhandlingens tredje del fram Kurt Schwitters' *Merzbau* och Carl Theodor Höijers Richardsgatans biblioteksbyggnad i Helsingfors. I den senare byggnaden tillbringade Carpelan största delen av sitt yrkesverksamma liv.

I *Urwind* liksom i öppenhetens poetik som är uppbyggda enligt analoga mönster motsvaras ett "bra" hus av en "bra" dikt och i sista hand av en "bra" människa. Den öppna byggnaden, den öppna människan och den öppna dikten har ett gemensamt: det arkitektoniska visar sig i slutändan botna i en etik.

*

Arbetet med frågan om den betoningen av rumsligheten i Carpelans författarskap ger upphov till iakttagelser och slutsatser av såväl central som perifer art. Betoningen av rumsligheten kommer framförallt till uttryck som en uppsättning markörer – byggnader, rum, fönster, dörrar o.s.v. – som hänvisar till människans byggda miljö. Eftersom rumsligheten närmast framstår som en livsåskådning ger den upphov till betoningar som genomsyrar olika områden i författarskapet. Den präglar såväl miljöframställning som metaforik, den präglar också de tankeredskap som används i författarskapet och den framstår som ett precisionsinstrument och ett redskap för att uppnå klarhet och ordning. Vad som utmärker den rumsliga bildvokabulären är dess genererande karaktär. Bilder, ord, formuleringar ger upphov till ständiga omformuleringar, nyanseringar, varianter, sammanflätningar och andra vidareutvecklingar av ett relativt orubbligt fundament.

Mot bakgrund av allmänna tendenser i den diktkonst som skrevs då Carpelans egen författarprofil formades kan man säga att hans skrivande både delar element med sin samtid och särskiljer sig som en egen idiolekt. Vill man lyfta fram karaktäristika för Carpelans författarskap så är det bl.a. enkelhet, klarhet, precision, mångtydighet, sinnlighet och överlag ett genomgående intresse att framställa verklighet genom sinnena och som bild. Carpelans skapande kan ses i ljuset av en hantverkar- eller snickarmetaforik. Carpelan framstår då som en hantverkare som sammanfogar heterogena element, motsatser, minnen, intryck, visioner, formuleringar, spontana påhitt. Han ordnar, balanserar, bygger och slipar på klara och enkla former. Men Carpelans skapande har också en annan dimension – improvisationens, det spontana och omedvetna skapandets sida.

En aspekt som särskiljer Carpelans författarskap från sin samtids trender är uttryckligen den rumsliga betoningen och metaforiken och den *sense of place* – känslighet för de levda miljöerna – och den *sense of space* – känslighet för rum – han utvecklar under årens lopp. Carpelan försöker göra sig fri från abstrakta begreppsscheman och i stället närma sig en livsåskådning och ett språk som utgår från människans förhållande till sin allra närmaste livsmiljö. I ljuset av avhandlingen torde epitet som "rummets diktare" (Bror Rönholm) och "drömarkitekt" (Horace Engdahl) framstå som träffande för Carpelans egenart som diktare.

Vad rumsbetoningen i Carpelans författarskap aktualiserar är bl.a. frågan om inte miljöframställningar i litteraturen ofta har flera funktioner och betydelser än att fungera som bakgrund för ett egentligt skeende. Vad Carpelans sätt att framställa och betona miljön även aktualiserar är frågan om inte miljöframställningar i t.ex. litteraturen, bildkonsten och filmen påverkar oss mer än vi kanske tror?

Gränslandet mellan det osynliga och det synliga framträder i alla kapitel i avhandlingen och bildar tydligt en central tematik i Carpelans författarskap. Hos Carpelan är verkligheten det stora konkreta och enkla, men samtidigt osynliga och ogripbara. Verkligheten är ett slags hemlighetsfull skrift som människan kan lära sig läsa men som aldrig helt låter sig tydas. Människan är omgiven av en allomfattande fascinerande teater där allt samtidigt är ytterst enkelt och ytterst gåtfullt. Allt är precis som det är eller också är ingenting riktigt som det synes vara. I en sådan värld är det svårt att bedöma vad som är mer verkligt – det osynliga, fantasin, drömmen eller det synliga och konkreta omkring oss som vi kallar verklighet. Människan – både diktaren och hennes medmänniskor – även de minsta tingen, t.o.m. orden i språket är försedda med masker.

När verkligheten ter sig som en stor teater erbjuds två vägar för den som inte enbart nöjer sig med att sitta i publiken: Att försöka se igenom fasaderna och maskerna och avslöja den underliggande och egentliga verkligheten eller att delta i skådespelet och beslöja verkligheten. Vad gör Carpelan?

Carpelan väljer båda vägarna: både att *avslöja* och *beslöja* verklighet. Avslöjandets väg är den allvarstyngda, tunga vägen som söker det fundamentala varat bakom skenet och som därför ständigt konfronteras med döden och livets ändlighet. Den andra vägen är beslöjandets lätta väg – skattets, lekens, maskspelets, sagans, fantasins, förtrollningens och drömmens väg. Om medvetenheten om döden ger livets ögonblick deras värde så är det denna väg som bryter upp livets linearitet och skapar ett illusoriskt ögonblick där döden är frånvarande. Det är denna väg som ger livet dess lätthet. Men lättheten och tyngden liksom ljuset och mörkret är upplevelser som i sista hand vägs upp i förhållande till varandra. Tillvarons enkelhet och klarhet framstår som ett slags balanspunkt mellan att avslöja och beslöja. Klarheten är befriande men även tung att möta eftersom den är oskiljbar från insikten om livets ändlighet.

Uppmaningen att lära sig se handlar i slutändan om att lära sig att vara nyfiken inför och t.o.m. fascinerad av världen. Vad innebär det att de obetydligaste och alldagligaste tingen kan framstå som tecken? Det innebär i sista hand att hela världen är betydelsebärande. Det finns en djup kunskap och tillförsikt i det närvarande, i det anspråkslösa och självklara. Det är detta obemärkta här och nu Carpelan varsamt försöker frilägga genom de konturer jag i denna avhandling koncentrerat i titeln *Det osynligas arkitektur*.

Summary

In the introduction to my thesis, I present a speech from 1967 by Michel Foucault in which he predicts that the following era might come to be termed “the epoch of space”. This emphasis on space, mentioned in Foucault’s speech, as well as in the literary works of Bo Carpelan, exposes a historical background. Space, for the most part, has played a subordinate role in literature. When we speak about what is relevant in a literary work, we tend to be more concerned with time than with space, and for the most part, we are more occupied with the characters, the narrative events, the theme and the motif, than spatial structures and topographical aspects.

The spatial emphasis in Bo Carpelan’s works can be understood as a part of an overall upswing in the use of spatial schemes of thought. At the same time, Carpelan’s emphasis on space and place principally points to a period of literary and historical ideas, within modernism, that precedes the epoch of space or place that can be discerned during the last decade, which has set its imprint on the study of literature, art history, feminism, post colonial theory, cultural studies and ecocriticism. The earlier period that the emphasis on spatiality in Carpelan’s works brings to the fore could more accurately be called “the epoch of the thing”.

In what follows, I intend to summarize some of the conclusions I’ve reached in my thesis. The partitions between the three parts are not watertight as the thesis is constructed in the form of a continuous process in which a complete image gradually develops. The spatiality in Carpelan’s writings does not present itself as a separate category, but rather as an emphasis that colours the other dimensions in a literary work.

*

In the first part of the thesis, my focus is on Carpelan’s early poetry and what Anna Hollsten has called the poetics of openness. The essential poetic ideals are relatively unchanged over the years, and this poetics contributes strongly to the gradual development of an authorship with an abundance of spatial schemes. It is possible to discern how Carpelan, in the 1950s, in the name of openness strove to establish a language where the rifts between man and thing, poetry and thing, and art and life are dissolved. The ideal poem should extend out of the art of poetry and out of limitations of habitual thoughts, and become anchored in the concrete and physically experienced world.

The starting point in Carpelan’s works indicates a problem: since language is not identical with the world, it must be false. When a sense of mistrust characterises the relationship to language and the overall abstract and ideological systems, then simple things that one can perceive with one’s own eyes appear to be the fundamental and reliable anchors and guiding principles in life. The modification of language should occur on several levels: the word must be made tangible and even the large structures of language must be adjusted according to the forms that can be found in our surroundings. In Carpelan’s works, the result has often been, over time, a phenomenological art of poetry characterised by the senses.

During the period after the two world wars, between the 1940s and 1960s, Carpelan approaches, like many others of his generation, the concepts of “the thing”, the “image”,

“ambiguity”, “simplicity”, “the everyday” and a view of poetry that was characterised by “internal tension”. After the collapse of the bound forms within literature there was a keen and widespread interest in alternative and more open forms, such as the Chinese and Japanese simple, concentrated and at the same time multifaceted forms of expression. It is possible to single out poets such as Gunnar Björling, Rabbe Enckell, Solveig von Schoultz, Tuomas Anhava, Paavo Haavikko, Paal-Helge Haugen, Tomas Tranströmer, Ezra Pound, Wallace Stevens or William Carlos Williams and find connections, not least in the emphasis given to concrete and everyday things. These writers all write in a great modernistic tradition where everyone is related to each other and speaks variants of one and the same language.

In the name of openness Carpelan presents those who are “different” – children, the eccentric, the psychologically ill, authors and artists. These have an essential ability that adults and people blinded by their daily routines lack: they can *see*. Sight and sensuality create, for the most part, a complement to and a force against a life view that is one-sidedly inclined to reason, and to abstract, unambiguous knowledge and rational thoughts. To paraphrase the Zen Buddhist simile concerning learning to see a tree, a mountain and water that Carpelan returns to time after time one can say that “the man who knows” must learn from the “the man who knows nothing”. Herein lies a paradox: “the man who knows nothing”, for example, the child, is in the end the one who knows. This dream of an immediate relationship with the surrounding world illustrates an idea typical of the period and a utopian vision. What the vision illustrates is that Carpelan wishes to build a bridge over the rift between language and concrete, perceived things.

If there is a hidden argumentation in Carpelan’s descriptions of surroundings, it is based on an ambition to concentrate on the seen, to sharpen the reader’s senses, to take the reader on an adventure in a reality that sometimes expands towards the microscopic, the detailed and the nuanced and sometimes expands out into the immense, the fantastic the dreamlike and the visionary. Both optical directions – the centrifugal and centripetal – share a common feature: they extend and expand a habitual and common understanding of reality. In a world where the starting point is that people cannot see, everything that can be recorded – even the smallest detail – has a value, since it breaks a habitual pattern.

For reality to keep its attraction so that man’s fascination with the small details is kept alive, reality must appear to be undiscovered. There are good reasons why Carpelan, on several occasions, speaks about authors making things visible and shaping reality, and of the poet as a cartographer or seismographer. Against a background of such an agenda, every text, in principle, seems like an attempt to repeatedly re-discover and re-experience the everyday and familiar, since they constantly threaten to disappear out of view. The endeavour to reach the uttermost accuracy and precision appears to be a means of getting away from the everyday routines of language.

In accordance with his poetics, Carpelan from the beginning of the 1960s, places science and ideology in a critical light. Art, poetry, fantasy, dreams, sensuality make life meaningful. This division shows how Carpelan in his writings elucidates a position in an intellectual landscape where modernity and science, art and life, thought and feeling, common sense and fantasy are difficult to unite. Science seeks to classify and explain the nature of reality. Poetry strives to shape, make visible and protect the unexplainable. What Carpelan does is to fit the unexplainable into a framework that is familiar to us all, namely the simple and concrete architecture in which we live. This simultaneous disbelief/belief brings with it a number of tendencies in Carpelan’s writings: from thought to the sensual, from the abstract to the concrete, from words to images and from time to space.

The emphasis on space/ the room crystallizes during the 1960s, the decade Kjell Espmark has called the “time of simplicity”. Carpelan at this point first of all divested

himself of poetry's decorative conventions and developed a paired down, impartial, image orientated poetry. Secondly, during the 1960s, in a desire to attain an involvement and a more everyday realism Carpelan approached a simple and self evident base that constantly surrounds people in their everyday life: the things we use and the space we live in. Carpelan received much criticism during the 1960s, which led to an adjustment in his poetry. The end of the 1960s saw a new involvement and new qualities in the things Carpelan describes. The things are not so "pure" as they were previously. They are used and worn, characterized by the passage of time and an everyday realism typical of the period.

It is through focusing on things in our most immediate surroundings and because Carpelan towards the end of the decade recaptures the urban backyards of his childhood that a new image crystallises at the end of the 1960s: people in their apartments. Similar to the thing, the room appears as a firm and reliable elemental base in existence and a sort of unnoticed contour surrounding the everyday. When Carpelan, in his poetry collection *Gården* (1969), tries to unravel what it was that characterised himself and people in his childhood; he comes to the conclusion that the place where people lived also influenced their lives, their view of things and their relationships with each other. This topographical view of life is encapsulated in the formulation of the words "it is not time that changes us/ it is the room/space" in the collection of poetry *I de mörka rummen, i de ljusa* (1976). The title of the collection illustrates Carpelan's tendency to build up a synthesis by bringing together contrasting elements, such as light and dark, heaviness and lightness, openness and being closed. In Carpelan's world things are often not either / or, but both. The first part of the thesis concludes with the insight that the room/ space we live in and the place which we inhabit plays an inaugural role in our lives.

*

In the introduction to the second part of the thesis, I deal with the essay "Poesins plats" by Anders Olsson. In the essay, Olsson argues that literature, in the light of Michel Foucault's concept of heterotopia, can be seen as a sort of place with its own particular characteristics in relation to other places in society. Olsson's use of the concept of place is especially fruitful in Carpelan's case as he often strives to turn literature into a place that invites the reader into the text with rhetorical aids. This can be called a topographical literary ideal. In the second part of the thesis, I try to capture the emphasis and the toning down that constitutes the "place of poetry" that Carpelan establishes in his writings. Carpelan creates a clear and timeless poetry that constantly signals a predominant reservation for modernity. There are extremely few historical reference points and contemporary signs in his poetry. This tendency in Carpelan's authorship resulted in severe criticism during the 1960s.

Carpelan has, from the very beginning, an ambition that reaches out towards the universal, the timeless and even the objective, but also expresses a belief that real art always originates in self-experience and the subjective. This is noticeable not least in the personal judgment and appraisal inherent in Carpelan's writings. The concepts of time and space in Carpelan's works are charged with emotions and values. In light of the theoretical distinction Carpelan's descriptions of spaces are in principle all places since they all originate in emotions and values. On the one hand Carpelan criticizes the school and the university and on the other hand he praises the library, literature, music, art, the simple rooms we live in and the greatest space/room of all - nature. In the essay "I poesins rum" (1991) there are the following words: "to follow the hidden, perhaps

forgotten room in my poetry is to try to put on the working clothes of an architect." One can say that Carpelan's autobiography is there in his works but in a disguised form.

The image of an interior - "the room"- is shaped over time into one of the central compositional models and schemes of thought in Carpelan's writings. That which distinguishes the form of the interior is that it is not simply an affixed form but an observable structure brought from, and experienced in, a manifest and lived world. What further distinguishes this form is that it frames, concentrates, and accentuates a piece of human existence. Jan Vermeer's paintings function for Carpelan as a fundamental model for the composition of space, as do the Flemish painters of interiors, for the most part, with their calculated perspectives, spacious illusionary effects and metonymic details. Vilhelm Hammershøi and the American photographer Walker Evans also appear in Carpelan's works as representatives in the same tradition. The room in Carpelan appears to be like a theatre scene seen through a peephole. The door opening or the fourth, transparent way constitutes the border between the poem and the reader and constitutes in principle the zone where linguistic descriptions are transformed into mental images. Carpelan appeals to the reader's senses - and ability to fantasize and invites the reader into a special place for poetry.

Out of the relationship between poetry and reality crystallizes an ontological conflict concerning the nature of reality. Poetry is created and formed in a border area between different concepts of reality. In a context of history of ideas the criticism against the rationality of science and the emphasis on the fantastic shows how Carpelan aims to "enchant" reality, so as to give it a unfamiliar and attractive glow. In the area between science and religion, life and art, Carpelan formulates his simple, impartial, but at the same time ambiguous "mystic of reality". The unexplainable and the fantastic are balanced against concrete buildings, rooms, stairs, doors, windows, walls, ceilings and floors that create a familiar and recognizably realistic effect, that can be grasped and has precision and clarity. In Carpelan's world there are no separate categories such as dreams and reality. In this universe everything is reality.

Architecture appears as a sort of building construction or contour in existence which, according to Gaston Bachelard's formulation "stands slightly open" and as such can be divided up into a part that is visible and a part that is invisible. Carpelan's universe is cloven in two: it is a world that informs and at the same time hides, a world that reveals and makes visible but refuses to lift the veil completely. It is a world that is created to be naively simple and clear, but at the same time as deep as a mystery without a solution. As a rule, Carpelan presents reality as an image or a vision experienced in the moment/now. We see that something has happened but we do not know what. We see the causes without the effects.

If one looks more closely at the relationship between time and place in Carpelan's writings, time often appears subservient to place. The room appears in a now; time is discovered as traces in the room. Things bear traces of the past - wear and dirt - and witness that time has past. Time disperses order and sets matter in motion. Carpelan breaks down the laws of causality; he puts forward the effect, but hides and mystifies the causes. When the track of time dissolves and time is expressed in a collected here and now a possibility arises, at a historic level, to direct criticism towards the ahistoric dimensions in this poetry.

This authorship opposes the path of time by creating order and maintaining a timeless order. In a world where people disappear, but the room endures, human beings appear like occasional tenants or hotel guests. In a corresponding way, the world appears like an empty room, a guesthouse, a hotel or a theatre scene where every private individual's life is acted out like an occasional performance. A "pure/clean" room or an apparently

empty room with a trace of an inhabitant is one of the most frequent occurring images in Carpelan's writings.

A central conclusion in the second part of the thesis concerns the question of when a thing is a thing (for example, only a stone) and when it is a sign (for example, a worn lamp that has belonged to someone who has been dear). For a person conducting research into literature it can be difficult to stop constantly interpreting the forms of spatiality as metaphorical. Are the images of rooms and buildings metaphorical, inner images of persons, or are they quite simply nothing more or less than concrete and fixed rooms and buildings? They are both at the same time. What is important to point out, concerning the emphasis on spatiality, is that Carpelan even explicitly indicates the room, not in its metaphorical sense and the metaphysical depth it includes, but the unnoticed humble, yet constantly present, nature of the room in which we live.

*

In the third part of the thesis the focus is on the novel *Urwind* (1993). *Urwind* is the work in which Carpelan makes the most use of architectural elements and schemes. For the basis of the novel Carpelan returns again to his childhood world of the 'backyard' as both a centre for the world and comprehensive form of existence. In scene after scene, *Urwind* illustrates that the emphasis on the room/space in his writings has a phenomenological and sensual foundation. The places Daniel Urwind visits and remembers help him to re-experience his life. Architecture – the rooms he has lived in – has shaped him. The spatial structures and places he has lived in have characterised his entire view of the world, his dreams about where he wants to travel, where he would prefer to live, and which places he would particularly avoid. A mapping out of the rooms in his life gives a topographical map that simultaneously appears to be a personal portrait. The novel *Urwind* is a portrait and such a topographical map. If the inner life of individuals has a form in Carpelan's poetical universe then it is a dreamlike and dynamic jumble of the places where they have lived.

The main character, Daniel Urwind, personifies the poetics of openness and a fundamental outsider perspective on human life as a whole. The world is observed through the window overlooking the backyard. The ideal way of seeing is both experienced and innocent. *Urwind*, similar to many other of Carpelan's works can be read as a defence of lonely and misunderstood people. Carpelan illustrates time and again in his books that persons who differ from the norm have hidden abilities.

Daniel Urwind's inner and real self is invisible since he lives in a world where people only see the visible, and perhaps not even that. His concealment involves isolation, but this brings with it room for fantasy and a peaceful clarity. According to Colin Wilson's analysis in *The Outsider* (1956), that I mention in connection with *Urwind*, the origin of the outsider problematic lies in the fact that the outsider does not believe in the mendacious reality that the others (the general public, society) live in. From his backyard perspective, or what I call "the place under the table", Carpelan's protagonists see, something other, something above the ordinary, the all embracing true and fantastic reality that is hidden behind the great drama. What Daniel Urwind does, by making the invisible visible, is to create a world where invisible individuals, like he himself, can live.

The concept of an all embracing universe constitutes an excellent breeding ground for an analogous way of thinking. That is to say, a way of thinking that is interconnected by correspondences and similarities between various phenomena. Carpelan's poetic universe is built up dialectically and it is visibly orientated: lightness and darkness, heaviness and lightness, happiness and sorrow, summer and autumn constitute some of the most

conspicuous elements or the powers that are woven together in the architecture of the universe. In such an interconnected universe both the literary work and the people can seem like a building with a facade, entrance, room, attic and cellar. In a corresponding way the environments that surround people can be coloured by the language of literature.

Besides a lot of spatial images the two basic architectonic schemes Carpelan uses are interiors and blocks of flats. The interior that Carpelan calls "the room" is a composition model as well as a tool of thought that gives rise to an analogy: man is like a room or a stratified building with a facade and windows and a hidden interior, attic, cellar, stair wells and lift shafts provide an unseen backbone. The poem is also like a room, or building. A good poem is like a house that ought to remain solid when the reader steps in. Poetry seems comparable to a piece of architecture or sculpture and the poet a craftsman, a builder or an architect.

In the name of openness, *Urwind* includes a lot of images of open rooms, open windows, doors, disappearing partitions, ceilings and corridors that expand and lead to the unexplainable and undiscovered. *Urwind* is replete with images of boundless and clear heavens and images of flying and floating. In a passage in the novel *Benjamins bok* (1997) one can find the following words: "A good book is audiovisual. And it is not harmful, if it gives the reader a slight feeling of dizziness." (pp.196). *Urwind*, as well as the numerous poems I discuss in my thesis illustrate this ideal. Dizziness in the reader can explicitly be caused through a sensuality/physicality that not only pays attention to the *things* but also the *space*. Dizziness becomes an expression of the desire to experience space. At the level of the history of ideas one can say that the room is an expression of a sort of emptiness. We are relatively used to noticing and registering things, but do we have the ability to register the space where things and we ourselves can be found – and that surrounds us?

The relationship between time and space and the specific form in *Urwind* brings to the fore Joseph Frank's idea of the spatial novel as a typical modernistic literary form. When Carpelan tries to dissolve the linear dimension of time and establish other types of relationships, a typical spacious universe comes into existence constituted by such things as anachronisms. What Carpelan does, is that he attempts, like numerous other writers of the same period, to find a more open and dynamic form, to relationships other than the causal, which belongs to linear narration and above everything else, to the image. Intertwining, contrasting, tensions and the establishing of new relationships in the form of collages, assemblages, and montages becomes a central technique in the form of a new sort of spatiality that places the emphasis on relationships rather than having a causal emphasis. Carpelan's thoughts constantly place phenomena such as light and dark in complementary, contrasting, tension filled, and harmonious relationships to each other.

In accordance with his dialectical and synthesis orientated schemes Carpelan often uses images of trees, the crowns of which stretch up towards the light and the roots thrust themselves down towards the darkness. A block of flats functions as a similar sort of image, interconnecting and binding together a motley gallery of people into a miniature universe. *Urwind* is a novel which has an all encompassing ambition to capture the whole of existence through its smallest details. What Carpelan does with *Urwind* is that through its all encompassing ambition illustrate how literature can function as a place of synthesis in a world that is divided into separate areas by hundreds of scientific specialities and this making the novel seem like a sort of observatory from which life can be described in its entirety. Like a good mapmaker, a good writer should both illustrate the smallest details of reality and give a complete image of reality. The criticism against explicit/ unequivocal concepts that split up the world up is included as part of an implicit criticism of knowledge in Carpelan's poetry. Like a counter reaction poetry should join the separate,

disperse the unambiguous, bring together the world and convince the reader as to how the world is really constructed.

If one focuses on the architectural form of the novel, *Urwind* is crystallized from an ambition to compose a novel that is a world in itself, an independent architecturally designed universe. In this ambition, it is related to a fairly small number of corresponding works. These are, for example, Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu* (1913–1927), Italo Calvino's *Il castello dei destini incrociati* (1973) and Georges Perec's *La vie mode d'emploi* (1978).

These peculiar kinds of works have their roots in an *ars memoriae*-related tradition where memories are stored in buildings. *Urwind* has roots in baroque imagery, where images of the microcosm, a universe in a miniature form are common. Madeleine de Scudéry's novel *Almahide ou l'escalve reine* (1660–63) is structured like a building. One can say that Carpelan, through the hybrid nature of *Urwind*, anchors the collage of modernism in older traditions. The block of flats in *Urwind* is described according to the dynamic, open and collage-natured schemes of modernism, but it is at the same time a relatively balanced and clear image of a universe. As blue prints for the building I introduce, in the third part of the thesis, Kurt Schwitters' *Merzbau* och Carl Theodor Höijer's library building in Helsinki. In this latter building Carpelan spent the major part of his working life.

Urwind is constructed according to analogous patterns: a "good" house is equivalent to a "good" poem and in the end, a "good" person. The open building, the open person, and the open poem have something in common: the spatiality they transpire is ultimately grounded in ethics.

*

The question of the emphasis on spatiality in Carpelan's writings gives rise to observations and conclusions of a central as well as peripheral nature. The emphasis on spatiality is expressed, above everything else, as a setting up of elements and schemes – buildings, rooms, windows, doors and so forth – that refer to the built and constructed environment. Since the emphasis on spatiality closely resembles an outlook on life it permeates various areas of the author's writings. It appears in the descriptions of environments, in the metaphors, and it also influences the tools of thought. Architecture seems to resemble a precision instrument and a tool for reaching clarity and order. What distinguishes the spatial imagery is its generative character. Images, words, and formulations, give rise to constant re-formulations, nuances, variations, fusions and other developments of a relatively immovable foundation.

Against the background of the general tendencies in the poetical works that were written when Carpelan's own profile as an author was fashioned, it is possible to say that his writings have elements that are typical for this period and elements that are more unique. If one were to propose characteristics of Carpelan's writings they would be simplicity, clarity, precision, ambiguity, sensuality, and for the most part a consistent interest in describing reality through the senses and as images. Carpelan's way of writing can be seen in the light of the metaphor of the craftsman. Carpelan appears as a craftsman that welds together heterogeneous elements, opposites, memories, impressions, visions, linguistic formulations, spontaneous ideas. He arranges, organizes, balances, builds and polishes clear simple forms. However, at the same time Carpelan's writing has another dimension – the dimension of improvisation and spontaneous and unconscious creation.

One aspect that separates Carpelan's writings from the contemporary trends of his time is the explicit emphasis on spatiality and *the sense of place* – sensitivity for the lived in

environments – and *the sense of space* – sensitivity for the space – that he develops over the years. Carpelan tries to free himself from systems of abstract concepts and instead approaches an outlook on life and a language that starts from the relationship to the environment that is closest to hand. In the light of this thesis the epithets “poet of the room /space” (Bror Rönholm) and “dream architect” (Horace Engdahl) seem apt for Carpelan’s distinctive character as a poet.

What the emphasis on space in Carpelan’s writings brings to the fore is the question of whether the descriptions of surroundings in literature often have several functions and meanings other than to serve as a background for an actual event. What Carpelan’s method of describing and accentuating surroundings also brings to the fore is whether the descriptions of the environment in, for example, literature, photography and film affect us more than we believe?

The boundary between the invisible and the visible appear in all the chapters in the thesis and emerges as a clear and central theme in Carpelan’s writings. In Carpelan’s writings, reality is concrete and simple, but at the same time invisible and intangible. Reality is a kind of secretive script that people can learn to read but that never allows complete interpretation. People are surrounded by an all embracing fascinating theatre where everything is simultaneously extremely simple and extremely mysterious. Everything is exactly what it is and yet nothing is as it seems to be. In such a world it is difficult to judge what is more real – the invisible, fantasy, the dream or the visible and concrete around us that we call reality. Human beings, the poet, the smallest things, even the words in our language are equipped with masks. When reality appears like a huge theatre, two paths are offered to those who do not want to only enjoy sitting in the audience: to try and see through the facades and masks and reveal the underlying and actual reality or to partake in the drama and sustain the veiling of reality. What does Carpelan do?

Carpelan chooses both ways: both to *unveil* and *veil* reality. The path of exposure is the serious and heavy route that seeks the fundamental being behind appearance and that, therefore, is constantly confronted with the finiteness of life and death. The other way is the way of veiling. It is the lighter route – the way of laughter, play, illusion, masquerade, fairy tale, fantasy, enchantment and dreams. If the consciousness of death gives life’s moments their value, so it is this way that breaks up the linear nature of life and creates an illusionary instant where death is absent. It is this path that gives life its ease. Experiences of lightness and heaviness and light and dark are, in the end, weighed against each other. Life’s simplicity and clarity seem like a kind of balancing point between veiling and unveiling. Clarity is alleviating, yet weighty, to face up to, since it is inseparable from an insight into the finiteness of life.

The request to learn to see is ultimately about learning to be curious and fascinated when faced with the world. What does it involve that the insignificant and everyday things can appear as signs? In the end it involves the fact that the entire world bears significance. There is a deep knowledge and assurance in the present, in the humble and the self evident. It is this unnoticed here and now that Carpelan carefully tries to uncover I have concentrated on in the title of this thesis, *The Architecture of the Invisible*.

Translated by Elizabeth Nyman

Noter

Inledning

- ¹ Michel Foucault, "Des espace autres", *Architecture, Mouvement, Continuité* oktober 1984. Föredrag från 14 mars 1967. Foucault, Michel, "Different Spaces", *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954–1984. Volume 2 1994/2000*, red. James D. Faubion, s. 175.
- ² Bo Carpelan, *I de mörka rummen, i de ljusa* 1976, s. 85.
- ³ Gotthold E. Lessing, "Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" (1766), *Lessings Werke in fünf Bänden. Dritter Band* 1975, s. 259.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ W.J.T. Mitchell, "Space and Time: G. E. Lessing", *Iconology. Image, Text, Ideology* 1986, s. 97.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Björner Torsson, "Rummets språk och språkets rum" i *Mellan konst och vetande. Texter om vetenskap, konst och gestaltning* 1996, red. Bengt Molander, s. 33.
- ⁸ Bengt Holmqvist, "Bekännare och beskrivare", *Stockholms-Tidningen* 13.12.1954.
- ⁹ Holmqvist, "Bo Carpelans dikter", *Dagens Nyheter* 30.9.1957.
- ¹⁰ Carpelan, "Självpporträtt 1946", *Hufvudstadsbladet* 16.6.2002.
- ¹¹ "- Hyvä runo on kuin talo, [...] Sen on kestävä, kun lukija astuu sisään." Leena Seppänen, "Runoilija Bo Carpelan pyrki tiivistämään elämänviisauksia. Sateen aistittava odotus voi olla oleellisempaa kuin itse sade", *Uusimaa* 2.2.2002. I en intervju år 1989 säger Carpelan: "Arkitekturen är också viktig, man bygger upp en dikt på samma sätt som när en arkitekt gör en ritning. Det måste finnas ett kunnande bakom varje hantverk, arkitekturens språk skall kunna stå i relation till poesin, en bra dikt skall vara som ett stabilt hus.", Barbro Bäckström, "Bo Carpelan: Rum betyder mycket", *Arbetarbladet* 16.3.1989.
- ¹² Carpelan, "Några anteckningar om rum och poesi", *Arkkitehti* 5/1981, s. 27, *I de mörka rummen, i de ljusa* 1976, s. 85, "Novembercredo. Tankar inför ett landskap" (1981), *Novembercredo. Dikter i urval 1946–1996* 1996, s. 276 och *Urwind* 1993, s. 218.
- ¹³ Roger Holmström, *Vindfartsvägar. Strövtåg i Bo Carpelans Urwind* 1998, s. 78.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Gustaf Widén, "Vägvisare in i magiska rum", *Hufvudstadsbladet* 25.8.1999.
- ¹⁶ Bror Rönnholm, "Bo Carpelan - rummets diktare", *Åbo Underrättelser* 19.11.1996.
- ¹⁷ Horace Engdahl, "Bo Carpelan, drömarkitekt" i *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning* 2006, red. Roger Holmström. Ursprungligen publicerad i *Dagens Nyheter* 6.6.1998 efter att Carpelan erhölet Pilotpriset 1998, "Smultron ur Carpelans ask".
- ¹⁸ Carpelan, *År som löv* 1989, s. 8.
- ¹⁹ Michail Bachtin, "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik", *Det dialogiska ordet* 1990, s. 152, övers. Johan Öberg. [Original: "Formy vremeni i chronotopa v romane. Otjerki po istoritjeskoj poetike" 1937–1938, kompletterad 1973, publicerad 1975]
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ Sture Allén m.fl., *Svensk ordbok. 100.000 ord och fraser* 1999.
- ²² Karin Nykvist, *Poesi som poetik. Idéer om diktning i Jesper Svenbros lyrik* 2002 [Akad. avh.], s. 9.
- ²³ "The process whereby meanings are projected on the landscape may be easier to see in novels that obey unity of place." J. Hillis Miller, *Topographies* 1995, s. 20.
- ²⁴ Anna Hollsten, *ei kattoa, ei seinää. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen* 2004 [Akad. avh.], s. 207.
- ²⁵ Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* 1999, s. 132.
- ²⁶ J. Hillis Miller, "The Geneva School: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski" i *Modern French Criticism. From Proust and Valéry to Structuralism* 1972, red. John K. Simon, s. 277.
- ²⁷ Miller, 1995, s. 9.
- ²⁸ Miller, *Poets of Reality. Six Twentieth-Century Writers* 1965.
- ²⁹ Jean-Pierre Richard, "Mallarmés poetiska universum" (inledande avsnitt ur originalet *L'univers imaginaire de Mallarmé* 1961) i *Hermeneutik* 1977, s. 194, övers. Roland Lysell.

- ³⁰ Richard, 1961/1977, s. 189.
- ³¹ Clas Zilliacus, "Bo Carpelans 'På augustiverandan'. En diktanalys" i *Festskrift till Johan Wrede 18.10.1995*, s. 181.
- ³² Hollsten, 2004, s. 14.
- ³³ Carpelan, *Källan* 1973, s. 69.
- ³⁴ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Genomskinlighet och hinder, jämte "Boten i soten: Rousseaus tänkande"* 2002, övers. Jan Stolpe, s. 297. [Original: *La transparence et l'obstacle Le Remède dans le mal: la pensée de Rousseau 1957/1971*]
- ³⁵ *Ibid.*, s. 16.
- ³⁶ Jöran Mjöberg, *Arkitektur i litteratur* 1999, s. 7.
- ³⁷ Philippe Hamon, *Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France* 1992, övers. Katia Sainson-Frank och Lisa Maguire, s. 21. [Original: *Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle* 1989]
- ³⁸ *Ibid.*
- ³⁹ George Lakoff och Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* 1989, s. 63f.
- ⁴⁰ Holmqvist, "Djuna Barnes: Nattens skogar", *Dagens Nyheter* 7.5.1956.
- ⁴¹ Mitchell, "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory" i *The Language of Images* 1980, red. W.J.T. Mitchell.
- ⁴² Miller, 1995, s. 138, Mitchell, 1980, s. 273ff.
- ⁴³ Mitchell, 1980, s. 282.
- ⁴⁴ *Ibid.*, s. 283.
- ⁴⁵ Liknande noteringar gör även Anders Olsson i essän "Poesins plats" i *Försök om litteratur* 1998, red. Daniel Birnbaum och Leif Zern, s. 77: "[Poesins plats] saknar läge i geografien. Den är virtuell och uppstår i mötet med en läsare." Se även Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation* 1982, s. 27. Roman Ingarden gör en distinktion mellan det framställda rummet och det föreställda rummet. Ingarden, *Det litterära konstverket. Med ett supplement om funktionerna hos språket i teaterskådespelet* 1976, s. 297ff., [Original: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* 1931]
- ⁴⁶ Mitchell, 1980, s. 285.
- ⁴⁷ *Ibid.*, s. 284.
- ⁴⁸ Harri Veivo, *The Written Space. Semiotic Analysis of the Representation of Space and its Rhetorical Functions in Literature* 2001 [Akad. avh.], s. 11f.
- ⁴⁹ Mitchell, 1980, s. 285.
- ⁵⁰ George Lakoff och Mark Johnson, *Metaphors We Live By* 1980, s. 14.
- ⁵¹ Bal, 1999, s. 136.
- ⁵² Se t.ex. Tim Cresswell, *Place: A Short Introduction* 2004, s. 8ff., J.E. Malpas, *Place and Experience. A Philosophical Topography* 1999, s. 31-36.
- ⁵³ Arturo Escobar, "Culture Sits in Places: Reflections on Globalism and Subaltern Strategies of Localization", *Political Geography* 2/2001, s. 143. Se även Edward S. Casey, "How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time. Phenomenological Prolegomena" i *Senses of Place* 1996, red. Steven Feld och Keith H. Basso, s. 19f och Anders Olsson, 1998, s. 77f.
- ⁵⁴ Cresswell, 2004, s. 20.
- ⁵⁵ John A. Agnew, *Place and Politics: The Geographical Mediation of State and Society* 1987, s. 24. Casey, 1996, s. 18f.
- ⁵⁶ Cresswell, 2004, s. 7.
- ⁵⁷ *Ibid.*, s. 26.
- ⁵⁸ *Ibid.*, s. 29.
- ⁵⁹ *Ibid.*, s. 24f.
- ⁶⁰ "The definition of place by necessity involves the definition of what lies outside. To put it another way the 'outside' plays a crucial role in the definition of the 'inside'." *Ibid.*, s. 102 samt s. 97.
- ⁶¹ Miller, 1995, s. 3.
- ⁶² Hans Lund, "Litterär ekfras" i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* 2002, red. Hans Lund, s. 189.
- ⁶³ Eleanor Winsor Leach, *The Rhetoric of Space* 1988, s. 7f., 14. Ann Vasaly, *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory* 1993, s. 19f.
- ⁶⁴ Jag har undersökt ämnet i min avhandling pro gradu "'huset innanför huset': Om rumsligheten i Bo Carpelans *Gården* (1969)" (2001). Förutom Kerstin Tuomolins avhandling och Jutta Voigtmanns pro gradu-avhandling "'Hon är det gåtfulla och underbara' - kvinnobilden i Bo Carpelans romaner *Axel* och *Urvind*" (1997) tangerar följande pro gradu-avhandlingar på ett eller annat sätt min undersökning: Heidi Kvist, "Elämän ja musiikin välisen suhteen tuottamat merkitykset Bo Carpelanin romaanissa *Axel*" (2001); Annukka Laitila, "Tuuleen piirrän nimeni. Daniel Urvindin fragmentaarinen omaelämäkerta Bo Carpelanin romaanissa *Alkutuuli*" (2004); Annukka Räihä, "'Jos nuuhkii, kuulee meren'. Kognitiivinen näkökulma romaaniin *Urvind*" (2001). Jag tar inte upp eventuella övriga pro gradu-avhandlingar skrivna efter 2004 i min avhandling.

- ⁶⁵ Pauli Tapani Karjalainen, "Elämä tässä talossa: lähikartoitusta kirjallisuuden kautta", *Alue ja ympäristö* 2/95. Karjalainen rör sig även i ett gränsland mellan geografi och litteratur i artikeln "Aika, paikka ja muistin maantiede" i *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen* 1997, red. Tuukka Haarni m.fl. Tillsammans med Anssi Paasi har Karjalainen även skrivit artikeln "Contrasting the nature of the written city. Helsinki in regionalistic thought and as a dwelling place" i *Writing the City. Eden, Babylon and the New Jerusalem* 1994, red. Peter Preston och Paul Simpson-Housley.
- ⁶⁶ Olsson, 1998, s. 80.
- ⁶⁷ Seamus Heaney, "The Sense of Place" (1977), *Preoccupations. Selected Prose 1968–1978* 1981, s. 131–149.
- ⁶⁸ Aristoteles, *Om diktkonsten* ca 320–330 f.Kr., s. 34f, övers. Jan Stolpe.
- ⁶⁹ Miller, 1995, s. 9.
- ⁷⁰ Renate Böschenstein-Schäfer, *Idylle* 1967; Ellen Zetzel Lambert, *Placing Sorrow: A Study of the Pastoral Elegy Convention from Theocritus to Milton* 1976; Tore Wretö, *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg* 1977.
- ⁷¹ Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet* 1987. [Original: *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity* 1982].
- ⁷² *Geographies of Modernism. Literatures, cultures, spaces* 2005, red. Peter Brooker och Andrew Thacker.
- ⁷³ *The Spatiality of the Novel* 1978, red. Joseph A. Kestner.
- ⁷⁴ "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik", *Det dialogiska ordet* 1990. [Original: "Formy vremeni i chronotopa v romane. Otjerki po istoritjeskoj poetike" 1937–1938, kompletterad 1973, publicerad 1975].
- ⁷⁵ Frances A. Yates, *The Art of Memory* 1966.
- ⁷⁶ Mjöberg, 1999, s. 7f.
- ⁷⁷ Ellen Eve Frank, *Literary Architecture. Essays Toward a Tradition. Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James* 1979, s. 219–259.
- ⁷⁸ *Ibid.*, s. 229–233, 234–241, 242–248, 249–259.
- ⁷⁹ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film* 2002; Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image. Existential space in cinema* 2001. Ett annat verk som lyfter fram förhållandet arkitektur-film är antologin *Elokuva ja arkkitehtuuri* 1996, red. Mikael Sundman.
- ⁸⁰ Diana Fuss, *The Sense of an Interior. Four Writers and the Rooms that Shaped Them* 2004, s. 3.
- ⁸¹ "If architectural historians treat the domestic interior more literally than figuratively, ignoring the metaphorical in favor of the functional, literary critics, for their part, tend to treat the domestic interior as pure figuration. Literature scholars typically view houses as metaphors for something else, and rarely as important constructs in their own right." *Ibid.*

I Den rumsliga dikten formas – 1950- och 1960-talet

Tinget – byggsten i den öppna dikten

- ⁸² Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 24.
- ⁸³ Carpelan, "Periferi och medelpunkt", SLSA 919.2.1.
- ⁸⁴ "På jagets yta, i denna region där jaget vill manifestera sig och vill gömma sig, är öppnings- och stängningsrörelserna så talrika, så ofta vända i sin motsats, och även så hämmade av tvekan, att vi skulle kunna sluta med följande formulering: människan är en tillvaro på glänt." Gaston Bachelard, *Rummets poetik* 2000, s. 258, övers. Alf Thoor, [Original: *La poétique de l'espace* 1957]
- ⁸⁵ Carpelan, *I det sedda* 1995, s. 31. En motsvarande bild ingår i diktsamlingen *I de mörka rummen, i de ljusa*, s. 42: "Vi lever som fröet, / dolt, / som inom sig sträcker / sin krona mot himlen."
- ⁸⁶ Rönnholm, "Carpelan – rummets diktare", *Åbo Underrättelser* 19.11.1996.
- ⁸⁷ Ellen Eve Frank, 1979, s. 4.
- ⁸⁸ Hamon, 1989/1992, s. 23.
- ⁸⁹ *Ibid.*, s. 23.
- ⁹⁰ Elin von Kræmer, "Diktardord", *Astra* 3-4/1970.
- ⁹¹ Theodor Kallifatides, "Två rasande floder", *Svenska Dagbladet* 24.6.1984.
- ⁹² Mårten Westö, "Femtio år av nyfiken noggrannhet. Samtal med Bo Carpelan" i *Leva skrivande. Finlandssvenska författare samtalar* 1998, red. Monika Fagerholm, s. 249.
- ⁹³ Hollsten, 2004, s. 18.
- ⁹⁴ Carpelan, *Landskapets förvandlingar* 1957, s. 67.
- ⁹⁵ Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 85.

- ⁹⁶ Kai Laitinen, "Mikä uudessa lyriikassamme on uutta?", *Puoliteissä. Esseitä* 1958, s. 243. Hollsten, 2004, s. 102.
- ⁹⁷ Elof Hellquist, *Svensk etymologisk ordbok, andra bandet O-Ö* 1980.
- ⁹⁸ T.F. Hoad (red.), *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology* 1986.
- ⁹⁹ Ellen Eve Frank, 1979, s. 4.
- ¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 7.
- ¹⁰¹ Miller, 1965, s. 1-12.
- ¹⁰² *Ibid.*, s. 1f.
- ¹⁰³ *Ibid.*, s. 2f.
- ¹⁰⁴ *Ibid.*, s. 7f.
- ¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 9.
- ¹⁰⁶ William Carlos Williams, *The Norton Anthology of American Literature. Fifth Edition / Volume 2* 1998, s. 1221f.
- ¹⁰⁷ Miller, 1965, s. 9, *The Mentor Book of Major American Poets. From Edward Taylor and Walt Whitman to Hart Crane and W. H. Auden* 1962, s. 313.
- ¹⁰⁸ Carpelan, *73 dikter* 1966, s. 41.
- ¹⁰⁹ Laitinen, 1958, s. 242.
- ¹¹⁰ Miller, 1965, s. 10f.
- ¹¹¹ *Ibid.*
- ¹¹² Paul la Cour, *Fragment av en dagbok* 1955, s. 7, övers. Karin Bong. [Original: *Fragmenter af en dagbog* 1948].
- ¹¹³ Starobinski, *Montaigne i rörelse* 1994, s. 11, övers. Jan Stolpe. [Original: *Montaigne en Mouvement* 1982].
- ¹¹⁴ Eva Liljas rubrik är en allusion till Bellman och Fredmans epistel 43 som avslutas med raden "Masken dold i blomman bådar blommans död." Carl Michael Bellman, *Fredmans epistlar*. Med kommentarer av Lars Huldén 1790/1964, s. 188.
- ¹¹⁵ Eva Lilja, "Poeten dold i bilden - 1950-talets lyrik" i *Den svenska litteraturen. Medicålderns litteratur 1950 - 1985* 1990, s. 49.
- ¹¹⁶ Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 28.
- ¹¹⁷ Bland Paul Klees (en av Carpelans ständiga ledstjärnor) efterlämnade papper fann man manuskriptet till ett tal som han höll vid Konstmuseet i Jena år 1924. Talet skrevs efter att Klee undervisat fyra år vid Bauhaus i Weimar. Det bär rubriken "Über die moderne Kunst" ("Om den moderna konsten") och publicerades 1945. Följande avsnitt har av allt att döma gjort ett stort intryck på Carpelan eftersom bilden av diktaren som ett träd förekommer genomgående i hans författarskap. Klee skriver: "Låt mig nu använda en symbol: trädet. Konstnären har befattat sig med denna den mångskiftande tillvaron och, det utgår vi ifrån, trots allt funnit sig till rätta i den. Han har orienterat sig så väl att han förmår ordna och fasthålla upplevelser och erfarenheter ur allt det som flyktigt drar förbi. Denna orientering i naturens och livets händelser, denna vitt förgrenade och spridda mottaglighet, vill jag likna vid trädets rötter. Härifrån strömmar kraften till konstnären, för att fortsätta genom honom och fylla hans ögon. / Så står han likt trädets stam. Närd och växande av denna strömmande kraft för han det betraktade till verket. Och så som trädets krona breder ut sig, fullt synligt i tid och rum, så tillhör konstverket världen. / Ingen skulle någonsin komma på tanken att kräva att trädets krona skulle växa precis som roten. Var och en förstår att det övre inte kan vara en spegelbild av det nedre. Det är givet, att de olika funktionerna, i var sitt element, måste leda till avgörande skillnader. / Men just konstnärerna vill man förvägra dessa nödvändiga avvikelser från förebilderna! Man har i sin nit gått så långt som att beskylla dem för inkompetens eller medveten förfalskning. Likväl gör han, från sin bestämda utsiktspunkt - i trädstammens ställe - ingenting annat än mottager det som kommer ur djupet, och för det vidare. / Han varken tjänar eller härskar - han förmedlar." Paul Klee, "Om den moderna konsten", i *Pedagogisk skissbok. Om den moderna konsten* 1992, övers. Sune Nordgren, s. 58.
- ¹¹⁸ Carpelan, *Studier i Gunnar Björlings diktning 1922-1933* 1960 [Akad. avh.], s. 14.
- ¹¹⁹ Björn Håkanson, "73 dikter", *Aftonbladet* 16.9.1966.
- ¹²⁰ Sven Willner, "Barndom innesluten i stadsgård", *Västra Nyland* 5.9.1969.
- ¹²¹ Kaj Hedman, *Horisont* 4/1986.
- ¹²² Anna-Lena Möller, "Bland ordalkoholister och -arkitekter", *Finsk Tidskrift* 7-8/2000.
- ¹²³ Håkanson, "73 dikter", *Aftonbladet* 16.9.1966.
- ¹²⁴ Hollsten, 2004, s. 14.
- ¹²⁵ *Ibid.*, s. 118.
- ¹²⁶ *Ibid.*
- ¹²⁷ I Anna Hollstens för övrigt förtjänstfulla beskrivning av Carpelans poetik finns en grundläggande miss. Hollsten får inte grepp om Keats begrepp "negativ förmåga" vilket gör att den epistemologiska kritik som genomsyrar både Carpelans poetik och diktning inte riktigt framgår. Se t.ex. Hollsten, 2004, s. 101.
- ¹²⁸ Se t.ex. *Urwind*, s. 106, 121, 201.
- ¹²⁹ Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 29.
- ¹³⁰ Carpelan, *Den svala dagen* 1961, s. 53.
- ¹³¹ Hollsten, 2004, s. 20f.
- ¹³² Westö, 1998, s. 247.

¹³³ Carpelan, "Dikt och verklighet", *Nya Argus* 17/1955, s. 260.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Carpelan, "Språket som hem", *Nya Argus* 11/1973, s. 128.

¹³⁶ Ibid., s. 127.

¹³⁷ Viktor Sklovskij, 1917/1991, s. 21. Jfr Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4, s. 59: "Diktens verkliga fiender är inte vardagen, eller verkligheten, eller det prosaiska: de är alla bundsförvanter. Den verkliga fienden är vanan. Genom vanan har verkligheten för oss blivit slappt och snabbt accepterade "fakta", skenliv. Dikten söker sig ur detta genom de fem sinnena, genom sinnligheten, kontakten med tingen.". En motsvarande tankegång ingår i formuleringen "'Vanligt språk': abstrakt språkbruk.", ibid., s. 60.

¹³⁸ "Poesin lyfter slöjan från världens dolda skönhet och låter välbekanta föremål framstå som om de inte vore välbekanta" i Percy Bysshe Shelley, "Ett försvar för poesin eller Anmärkningar, föranledda av essän *Poesins fyra tidsåldrar*" (1821/1840) i *Att lyfta slöjan – texter om poesi och politik* 2004, s. 177, övers. Erik Carlquist. [Original: "A Defence of Poetry or Remarks Suggested by an Essay Entitled 'The Four Ages of Poetry'"].

¹³⁹ Vincent van Gogh, *Ett par skor*. van Gogh målade flera varianter av motivet, huvudsakligen under åren 1885–1886.

¹⁴⁰ Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung* 2005, s. 30. Ursprungligen i ett föredrag 1936, publicerad 1950 i samlingsverket *Holzwege*. Se Hans-Georg Gadamer "Introduktion" i *Konstverkets ursprung* 2005, s. 97.

¹⁴¹ Jacques Derrida, "Restitutions of the Truth in Pointing" i *A Derrida Reader. Between the Blinds* 1991, red. Peggy Kamuf. [Original: "Restitutions: De la vérité en peinture" i *La Vérité en peinture* 1978].

¹⁴² Paul Auster, "Idéer och ting", *Hungers konst* 1995, s. 105. [Original: "Ideas and Things", *The Art of Hunger* 1992.]

¹⁴³ Bengt Kristensson Ugglå, *Slaget om verkligheten. Filosofi – omvärldsanalys – tolkning* 2002, s. 316f.

¹⁴⁴ Douglas Mao, *Solid Objects: Modernism and the Test of Production* 1998, s. 4.

¹⁴⁵ Söker man svar på frågan om varifrån Carpelan anammar sitt starka intresse för tingen öppnar sig många alternativ. I essäerna "Reflexioner ur en poetik" (1965) och "Språket som hem" (1973) kopplar Carpelan ihop "tinget" med fyra namn, Francis Ponge, Paul Cézanne, Wallace Stevens och Fritz Novotny. Vid sidan av dessa samband går det att se kopplingar mellan Carpelans dikt Konst och rysk formalism liksom med den tyska Dinggedichten. Man kan även tillägga namn som Paul la Cour, Rainer Maria Rilke, av finlandssvenskarna framförallt Gunnar Björling och Rabbe Enckell men även Henry Parland. Följande allusion ur *Urwind* utgör ett uppenbart anglosaxiskt eko. Bokens huvudperson Daniel Urwind skriver till sin hustru som befinner sig i Maine: "Hur var det Dr. Williams, från trakterna där du nu rör dig, skrev: "inga idéer, utom i tingen". Dessa bortglömda ting som omger oss så troget och som vi glider förbi, förblindade av våra själlösa vanor." Det går att höra författaren Carpelan i Daniel Urwinds replik. Budskapet är det samma som i artikeln "Dikt och verklighet" år 1955. Vi måste lära oss se tingen för att komma i kontakt med det som är den verkliga verkligheten. Uppmaningen påminner om konstens funktion hos Viktor Sklovskij men Dr. Williams syftar samtidigt på William Carlos Williams, en av Carpelans läromästare i det konkretas skola. Allusionen pekar på Williams' diktsvit "Paterson" (1946–1958) där raden "No ideas but in things" som jag nämnt tidigare, i samband med J. Hillis Millers "poets of reality" är återkommande. En liknande slogan återfinns hos Wallace Stevens som har en dikt med titeln "Not ideas about the thing but the thing itself". Carpelan har själv påpekat att Wallace Stevens spelade en stor roll då han skrev diktsamlingarna *Objekt för ord* (1954) och *Landskapets förvandlingar* (1957). Han har också berättat om intryck av T.S. Eliot och Ezra Pound. Med tanke på företeelser som äger rum i Carpelans författarskap under 1960-talet då det krävs ett samhälleligt engagemang är det skäl att notera att alla dessa framförallt representerar en modernism från 1900-talets första hälft. Trots att Carpelan inte var en författare i ropet under det följande decenniet, 1960-talet finns det i hans enkla och bildbetonade diktning en tydlig släktskap med den samtida poesins – t.ex. Göran Palms, Sonja Åkessons, Paal-Helge Haugens och Olav H. Hauges – "nyenkelhet" och dess betoning av vardagens konkreta ting. Tar man inte i betraktande politiska aspekter av enkelheten under 1960-talet går det att se samband mellan Carpelans enkelhet och tingbetoning och de flesta diktare under denna period. Man kan på måfå plocka fram en diktsamling av t.ex. Tuomas Anhava, Paavo Haavikko, Lars Huldén eller Solveig von Schoultz och finna en liknande enkelhetens och tinglighetens estetik. Det förefaller som om betoningen av "tinget" hos Carpelan framförallt går att se i förhållande till angloamerikanska modernistiska, såväl akademiska som skönlitterära traditioner. Men förteckningen av namn som förekommer i samband med "tinget" hos Carpelan visar att det är omöjligt att fastslå att Carpelans tingfokusering skulle ha uppstått genom kontakten med något enskilt författarskap. Den tinglighetens poetik som växer fram hos Carpelan är en tidstypisk och samtidigt svåräskådlig, bestående och samtidigt dynamisk sammanvävning av impulser från olika håll. Carpelan, "Reflexioner ur en poetik", *Nya Argus* 1-2/1965, s. 28, 32; "Språket som hem", *Nya Argus* 11/1973, s. 127; Carpelan, 1993, s. 50; Hollsten, 2004, s. 249; Williams, *Paterson* (1951) i *The Norton Anthology of Modern Poetry* 1973, s. 305; Wallace Stevens i *The Mentor Book of Major American Poets. From Edward Taylor and Walt Whitman to Hart Crane and W. H. Auden* 1962, s. 313; Westö, 1998, s. 247 och s. 243.

¹⁴⁶ Joseph Conrad, *The Nigger of the "Narcissus"* 1897/1979, s. 15.

- 147 Carpelan, (red.), "Efterskrift" i *Finlandssvenska lyrikboken 1967*, s. 296. Jfr även Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLISA 919.2.4., s. 33: "'Hvad är upptäcka? Det är detta: med hela sin varelse, natur och kraft visa ett sätt att se. Ett 'nytt' sätt? - Just så blir det nytt' (Vilhelm Ekelund). Det nya i dikten: upptäckandet av det uppenbara."
- 148 Se även *Urwind*, s. 198ff. Paul Klees originalformulering lyder "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar." Kai Laitinen citerar samma formulering i "Mikä uudessa lyriikassamme on uutta?". Han konstaterar att Klees formulering är en grundbult i den moderna konsten, 1958, s. 242.
- 149 la Cour, 1948/1955, s. 34.
- 150 *Ibid.*, s. 35.
- 151 T.ex. Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 30ff.: "Det gäller att göra språket stoffligt, tingsligt, levande, tungt och ändå lätt, lugnt och ändå aktivt. Också seendet förefaller att vara ett språk med dess omedelbara färger, former, rörelser och kontraster; när han formar detta språk till dikt kan resultatet där det lyckas med Klees uttryck ses som en 'skapelseliknelse'. Dikten blir erfarenhetsskapande, den ger oss nya ögon, nya sinnen, och är på det sättet alltid engagerad, både på djupet och på lång sikt."
- 152 "Sök inte i det stumma gräset, /sök det stumma gräset", Carpelan, 1961, s. 9.
- 153 Walter Benjamin, "Om den mimetiska förmågan", *Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur* 3-4/2005, s. 66, övers. Lars Bjurman. [Original: "Über das mimetische Vermögen" 1933].
- 154 *Ibid.*
- 155 Carpelan, 1993, s. 175. Jfr Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLISA 919.2.4., s. 31: "Diktaren: vardagsupptäckaren av ting som levat upptäckta, 'ytterligt rörd av ting som inte rör någon annan' (Valéry) men också rörd av ting som berör alla."
- 156 Sara Danius: *The Prose of the World. Flaubert and the Art of Making Things Visible* 2006.
- 157 Auli Viikari, "Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa" i *Avoim ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvun suomalaisesta kulttuurissa* 1992, red. Anna Makkonen, s. 45.
- 158 Ludwig Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar* 1998, s. 61, övers. Anders Wedberg, genomsedd och korrigerad av Lars Hertzberg. [Original: *Philosophische Untersuchungen* 1953]
- 159 Kristensson Ugglå, 2002, s. 320f.
- 160 Maurice Merleau-Ponty, "Ögat och anden" i *Lovtal till filosofin. Essäer i urval* 2004, s. 283. [Original: "L'œil et l'esprit", 1964]
- 161 Viikari, 1992, s. 47f.
- 162 Kristensson Ugglå, 2002, s. 321.
- 163 Eliots ofta citerade definition på det objektiva korrelatet lyder: "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.". Citatet ur "Hamlet and His Problems", *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* 1920/1928/1960, s. 100.
- 164 Kristensson Ugglå, 2002, s. 325.
- 165 Carpelan, *40 år finlandssvensk lyrik. Från Edith Södergran till 50-talet 1955*, red. Stig Carlson, s. 151.
- 166 *Poet's Camera. Poetry selected by Thomas Forman* 1949, Studio Publications, New York.
- 167 Carpelan, "Om diktens öppenhet", *Hufvudstadsbladet* 27.3.1960.
- 168 *Ibid.*
- 169 Elias Wessén, *Våra ord. Deras uttal och ursprung* 1998.
- 170 Gunnar Björling, "Min skrift - lyrik?" i *Poeter om poesi* 1947, red. Johannes Edfelt och Olof Lagercrantz, s. 44.
- 171 Carpelan, "Om diktens öppenhet", *Hufvudstadsbladet* 27.3.1960.
- 172 *Ibid.*
- 173 *Ibid.*
- 174 Kristensson Ugglå, 2002, s. 327.
- 175 *Ibid.*
- 176 Arne Melberg, "Learning to see", *Edda* 3/2002.
- 177 *Ibid.*, s. 337.
- 178 *Ibid.*, s. 341.
- 179 Carpelan, "Dikt och verklighet", *Nya Argus* 17/1955, s. 260. Jan Hellgren, "Miraklet i det vardagliga tinget. Om Bo Carpelans 1950-tals poetik och romanen *Berg*", *Finsk Tidskrift* 5/2006, s. 319.
- 180 Carpelan, 1993, s. 199.
- 181 Hollsten, 2004, s. 293f.
- 182 Melberg, "Learning to see", *Edda* 3/2002, s. 343.
- 183 Carpelan, *Objekt för ord* 1954, s. 63.
- 184 la Cour, 1948/1955, s. 38f.

- 185 Carpelan, "Om diktens öppenhet", *Hufvudstadsbladet* 27.3.1960.
- 186 Ibid.
- 187 Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 9.
- 188 Ibid., s. 48f.
- 189 Håkanson, "73 dikter", *Aftonbladet* 16.9.1966.
- 190 Holmström, 1998, s. 32.
- 191 Se t.ex. Carpelan, "Reflexionier ur en poetik", *Nya Argus* 1-2/1965, s. 28; "Ur en opublicerad poetik" i *Festskrift till Olof Enckell* 12.3.1970 1970, s. 28, 33; "Novembercredo. Tankar inför ett landskap" (1981), *Novembercredo* 1996, s. 275. I artikeln "Familjen Burroughs kök", *Image* 1/1986, s. 4, påpekar Carpelan att begreppet "verklighetsmystik" härstammar från Gunnar Björling.
- 192 Ulf Linde, förordet till Wallace Stevens, *Om att bara finnas* 1998, s. 8.
- 193 Hollsten, 2004, s. 50f, s. 79-83, s. 292f.
- 194 Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 2f.
- 195 Ibid.
- 196 Jenny Björklund, *Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtilialismen. Ella Hillbäck, Rut Hillarp, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg* 2004 [Akad. avh.], s. 334
- 197 Hollsten, 2004, s. 118-123.
- 198 Ibid., s. 292f.
- 199 Ibid., s. 292.
- 200 Laitinen, 1958, s. 205f.
- 201 Carpelan, 1954, s. 45.
- 202 Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 29.
- 203 Carpelan, "Några anteckningar om rum och poesi", *Arkkitehti* 2/1981.
- 204 Carpelan, "I poesins rum", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.
- 205 Carpelan, "Några anteckningar om rum och poesi", *Arkkitehti* 5/1981, s. 27. Kai Laitinen använder samma uttryck "missförstådd funktionalism" ("paljon väärin käsitetty funktionalismi") i sin essä "Mikä uudessa lyriikassamme on uutta?" i *Puolitiessä. Esseitä kirjallisuudesta* 1958, s. 206.
- 206 Kojin Karatani, *Architecture as Metaphor. Language, Number, Money* 1995, s. 5.
- 207 Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 85.
- 208 Engdahl, 1998.

Bilden - stilförändringar under 1960-talet

- 209 Per Persson, "SvD-pristagare i USA vill inte kallas estet", *Svenska Dagbladet* 17.12.1961.
- 210 Hellgren, "Möte med Finlandiaprisvinnaren Bo 'Pesä' Carpelan", *Nya Argus* 1/2006, s. 7.
- 211 Carpelan, "Anteckningar i poetik", SLSA 919.2.4., s. 78.
- 212 Werner Aspenström, "Overkligt landskap", *Morgon-Tidningen* 7.3.1952.
- 213 Hollsten, 2004, s. 290. "Carpelan on leimallisesti silmän runoilija." ["Carpelan är en utpräglad ögats poet."]
- 214 Sixten Ringbom, 1993, s. 117f.
- 215 Lessing, 1766/1975, s. 168.
- 216 Se t.ex. Carpelan, 1993, s. 51-54 och *Benjamins bok* 1997, s. 83f.
- 217 Carpelan, "Paris på ett dygn. En resehandbok i miniatyr av Bo Carpelan", *Vår Tid* 17.12.1952.
- 218 Westö, 1998, s. 247.
- 219 Carpelan, 1954, s. 16-19.
- 220 Chris Gogwilt, "The interior. Benjaminian arcades, Conradian passages, and the 'impassé' of Jean Rhys" i *Geographies of Modernism. Literatures, cultures, spaces* 2005, red. Peter Brooker och Andrew Thacker, s. 65.
- 221 Jag går inte in på denna aspekt av rumsligheten i min avhandling men för den som vill gå vidare på spåret finns t.ex. Merete Mazzarellas *Det trånga rummet. En finlandssvensk romantradition* 1989.
- 222 Hollsten, 2004, s. 191-195.
- 223 Rabbe Enckell, "Den svala dagen", *Hufvudstadsbladet* 21.9.1961.
- 224 Westö, 1998, s. 245.
- 225 "I den nya diktsamlingen 'Den svala dagen' har Carpelans lyrik delvis förändrat karaktär. Ordens symbolfunktion är lika utpräglad framhävd som förr, men därtill kommer nu en närmare och mer preciserad upplevelse av verkligheten som bild och stum realitet. Bilderna svävar inte lika fritt ovan den begränsade realiteten, utan söker sig tillbaka in mot den. Carpelan apostroferar det bestående, inte bara förvandlingen. Han vill nå bortom symbolen som uttryck för känsla och sentimentalitet och gripa det som blir kvar i sak.", Rabbe Enckell, "Den svala dagen", *Hufvudstadsbladet* 21.9.1961.
- 226 Ole Torvalds, "Carpelans svala dag", *Åbo Underrättelser* 14.11.1961. Anna Hollsten talar t.o.m. om en radikal skillnad mellan Carpelans bruk av bilden i hans tre första diktsamlingar (1946, 1947, 1950) och *Den*

svala dagen och de därpå följande verken i hans bruk av bilden. 1950-tals samlingarna *Minus sju* (1952), *Objekt för ord* (1954) och *Landskapets förändringar* (1957) representerar, konstaterar hon, ett mellanskede som både stöder sig på det gamla och söker efter nya uttryck. Hollsten sammanfattar den förändring som äger rum som en accentuerad förenkling och konkretion i Carpelans bildspråk. Denna förändring märks inte minst i att Carpelan börjar ta modell av bildens funktionssätt i sitt skrivande: "Carpelanin kuvakieltä tarkasteltaessa on otettava huomioon hänen lyriikassaan tapahtuva murros, joka koskee ennen muuta kuvan käyttöä. Kuvan suhteen Carpelanin kolme ensimmäistä kokoelmaa eroavat radikaalilla tavalla *Den svala dagen*-kokoelmasta (1961) ja sen jälkeisistä kokoelmista." Hollsten, 2004, s. 42. ["Då man begrundar Carpelans bildspråk gäller det att ta i betraktande det skifte som äger rum i hans lyrik och som framförallt gäller bruket av bilden. Beträffande bilden skiljer sig Carpelans tre första samlingar på ett radikalt sätt från *Den svala dagen* (1961) och de därpå följande samlingarna.", min övers.]

²²⁷ "Hur ikoniserar man en text, hur gör man den till en bild, till något bildliknande?", frågar sig Sixten Ringbom och svarar: "En bild - och här är det fråga om en stillbild, inte rörliga bildmedia - är en statisk återgivning av sakernas tillstånd ett givet ögonblick. Bilden registrerar inte ett tidsförlopp och återger därför inte någon förändring eller utveckling i tiden. I språket uttrycks tid och förändring genom verb, verb böjda i tempus, vid behov förtydligade med adverb. Alltså lämna bort verb och adverb, och du är ren ett stycke på väg mot en språklig konstruktion med vissa av bildens kännetecken." Ringbom, 1993, s. 117f. Hollsten, 2004, s. 170.

²²⁸ Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 28.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Samma process kommer även till uttryck i följande dikt ur *Den svala dagen*: "Dagen öppnas,/fåglar sväva över vattnet,/ett moln rör sig förbi/och jag återupptar mitt verk/att av två ord/återvinna ett." Carpelan, 1961, s. 47.

²³¹ Alex Preminger m.fl. (red.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 1993, s. 295.

²³² "Ikonoklasm", bildstrid, av grekiskans *eikon* (bild, avbild) och *klastes* (person som bryter sönder) av *klao* (bryta sönder). Begreppet används t.ex. om rensningen av bilder i kyrkan under reformationen.

²³³ la Cour, 1948/1955, s. 7.

²³⁴ Kjell Espmark, *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi 1977*, s. 258.

²³⁵ Laitinen, 1958, s. 205f.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Hollsten, 2004, s. 164f.

²³⁸ Ibid., s. 153. I diskussionen kom bl.a. Tuomas Anhava och Kai Laitinen med centrala inlägg.

²³⁹ Preminger m.fl. (red.), 1993, s. 574. Inspirerad av T.E. Hulme uppställer Ezra Pound, en av imagismens pionjärer i texten "A Retrospect" (1913), ett imagistiskt "manifest", den ideala imagistiska dikten med bl.a. följande imperativ: "Direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective.", "Use no superfluous word, no adjective which does not reveal something.", "Don't use such an expression as 'dim lands of peace'. It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural object is always the adequate symbol.", "Go in fear of abstractions.", "Use either no ornament or good ornament.", Ezra Pound, "A Retrospect", *Literary Essays of Ezra Pound* 1954, red. T.S. Eliot, s. 3f.

²⁴⁰ Carpelan, 1960, s. 74. Se även Hollsten, 2004, s. 93, 94, 165.

²⁴¹ Carpelan, 1961, s. 49.

²⁴² Lund, 1982, s. 53.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Carpelan, 1954, s. 45.

²⁴⁵ Göran Schildt, *Paul Cézannes personlighet och konst* 1947 [Akad. avh.], s. 175f.

²⁴⁶ Per Edström och Pentti Piha, *Rum och teater* 1976, s. 54.

²⁴⁷ Nykvist, 2002, s. 24 f., Jesper Svenbro, "Mimopoeia. Anteckningar kring ett imaginärt tärningskast", *Tärningskastet* 6, 1980, s. 13-22.

²⁴⁸ Jfr: "Diktaren som magiker och trollkarl: ur sina fickor trollar han fram: en nyckelknippa, en näsduk, en kam, och ur sin hatt ett hårstrå - kanske ur Berenikes hår." Carpelan, Bo, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 45.

²⁴⁹ Tuan, 1977, s. 146.

²⁵⁰ Cresswell, 2004, s. 11.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² "The central goal of ekphrastic hope might be called 'the overcoming of otherness.' Ekphrastic poetry is the genre in which texts encounter their own semiotic 'others', those rival, alien modes of representation called the visual, graphic, plastic, or 'spatial' arts. The 'scientific' terms of this otherness are the familiar oppositions of semiotics: symbolic and iconic representation; conventional and natural signs; temporal and spatial modes; visual and aural media." Mitchell, *Picture Theory* 1994, s. 156f. Se även Mitchell, 1986, s. 3.

²⁵³ Carpelan, "Mitt Helsingfors" i *Helsingfors* 1979, red. Matti I. Pitkänen.

²⁵⁴ Carpelan, *Anders i stan* 1962, s. 6.

- ²⁵⁵ Ibid., s. 7.
- ²⁵⁶ Ibid., s. 71.
- ²⁵⁷ Ibid., s. 42–45.
- ²⁵⁸ Ibid., s. 69f.
- ²⁵⁹ Ibid., s. 46, s. 78, s. 86.
- ²⁶⁰ Elsa Boström, "Carpelan i seminarieljus. Dikten ett rum att fylla", *Hufvudstadsbladet* 14.9.1986, Carpelan, *Jag minns att jag drömde* 1979, s. 143–146.
- ²⁶¹ Carpelan, 1966, s. 22.
- ²⁶² Ingarden, 1931/1976, s. 298.
- ²⁶³ Se t.ex. Carpelans analys av Gunnar Björlings dikt "Denna morgon" ur *Kiri-ra!*, Carpelan, 1960, s. 147ff.
- ²⁶⁴ Carpelan (red.), "Efterskrift" i *Finlandssvenska lyrikboken* 1967, s. 296. Antologin är en av Carpelan sammanställd volym som enligt baksidestexten "omfattar 651 dikter av 97 finlandssvenska författare samt 24 anonyma och sträcker sig från 1500-talsskalden Forsius över sådana namn som Frese, Runeberg, Gripenberg, Södergran och Diktonius fram till 1960-talets unga."
- ²⁶⁵ Ellen Eve Frank, 1979, s. 44.
- ²⁶⁶ Jag vill här betona att den gradvisa förskjutningen mot det enkla och konkreta i Carpelans diktkonst under 1950-och 1960-talet är lätt att påvisa men att som Anna Hollsten kalla skillnaden i visualitet mellan Carpelans tidiga verk och *Den svala dagen* från år 1961 är "radikal" är att ta i. Hollsten, 2004, s. 42. Bekantar man sig nämligen exempelvis med diktsamlingen *Variationer* (1950) eller prosadiktsamlingen *Minus sju* (1952) visar det sig att den Carpelanska språkkonsten redan tidigt var relativt enkel, konkret och visuellt präglad. Minst lika viktigt som det är att lokalisera en förändring till år 1961 är det att påpeka att denna gradvisa transformation inte avstannar år 1961. Skillnaden mellan hur Carpelan skriver i början och i slutet av 1960-talet är faktiskt markant visar det sig om man fokuserar på stilens, topografins och engagemangets förändringar. Förändringen fortsätter och t.o.m. intensifieras efter *Den svala dagen*, inte minst p.g.a. det politiskt laddade 1960-talet då dikten överhuvudtaget gick mot ett enklare, vardagligare, "smutsigare" och mer samhällsinriktat uttryck. Denna intensifiering av den Carpelanska dikten realistiska effekt syns inte minst i det faktum att det börjar framträda mer och mer arkitektoniska markörer i hans dikt under slutet 1960-talet. Denna mimetiska justering åskådliggör Philippe Hamons påpekande om att det arkitektoniska tenderar att framträda i litteraturen under tider då det mimetiska antingen uppmuntras eller förtrycks. Hamon, 1989/1992, s. 23.
- ²⁶⁷ Hollsten, 2004, s. 241f, Rönnholm, "Carpelan - rummets diktare", *Åbo Underrättelser* 19.11.1996.
- ²⁶⁸ Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 29.
- ²⁶⁹ Willner, "Lyrikern Bo Carpelan", *Nya Argus* 1-2/1984, s. 25.
- ²⁷⁰ Ibid., s. 27.
- ²⁷¹ Lars Bäckström, "Carpelan och finpoesin", *Uppsala Nya Tidning* 31.8.1967.
- ²⁷² Carpelan, 1969, s. 66.
- ²⁷³ Casey, 1996, s. 40.
- ²⁷⁴ von Kræmer, "Diktardord", *Astra* 3-4/1970.
- ²⁷⁵ Ibid.
- ²⁷⁶ Carpelan, "Reflexioner ur en poetik", *Nya Argus* 1-2/1965, s. 31.
- ²⁷⁷ "Photography in the last hundred years has strengthened and popularized the perspectival vision. Anyone with a simple box camera can now produce an image that melds time into space." Tuan, 1977, s. 123.
- ²⁷⁸ Jan Bengtsson, "Arkitektur och fenomenologi. Om Norberg-Schulz' platsfenomenologi" i *Fenomenologiska utflykter. Människa och vetenskap ur ett livsvärldsperspektiv* (1998), s. 232: "Som redan termen uttrycker utgör livsvärlden den levda världen, och Husserl hävdar att den utgör det glömda fundament som alltid redan föregår och förutsätts av all vetenskaplig forskning och filosofiskt tänkande. Det är i denna betydelse som livsvärlden är för-vetenskaplig och för-reflexiv. Det är i denna värld som människor lever sitt dagliga liv och tar för givet i alla aktiviteter, vardagliga som professionella. Den värld som den naturvetenskapligt och objektivistiskt inriktade forskningen framställer är däremot en abstrakt och idealiserad konstruktion av den konkreta livsvärlden. Fjärrnar sig en vetenskap på detta sätt för långt från livsvärlden, uppstår enligt Husserl en kris i vetenskapen." Det förefaller mig som om likartade mimetiska kriser även går att skönja i litteratur och konst.
- ²⁷⁹ SvD:s Helsingforskorrespondent, "15 000 kr för '73 dikter", *Svenska Dagbladet* 10.3.1967.
- ²⁸⁰ Torvalds, "Vad folk tar som flykt är kanske beredskap", *Hufvudstadsbladet* 7.9.1969.
- ²⁸¹ Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 29.
- ²⁸² Annika Olsson, *Att ge den andra sidan röst. Rapportboken i Sverige 1960–1980* 2002 [Akad.avh.], s. 104.
- ²⁸³ FBT-gruppen kom igång och publicerade sitt manifest i april 1965. Det undertecknades av Claes Andersson, Mauritz Nylund, Johan Mickwitz, Jeja-Pekka Roos, Margareta Starck, Leif Sundström, Ingmar Svedberg och Nalle Valtiala. Namnet FBT var påhittat och betydde ingenting. Hollsten, 2004, s. 231. Hollsten, "Det finns ännu hus med lågt tak' – om nostalgin i Bo Carpelans författarskap", *Laboratorium för folk och kultur*

2/2001, s. 13. Bror Rönnholm ger en utförlig karaktäristik av tidskriften i sin pro gradu-avhandling "FBT: en tidskrift i sin tid" 1987.

²⁸⁴ "När man närmade sig sextioalet hade det uppkommit ett diffust och i början uppdämt revoltbehov hos borgerskapets intellektuella ungdom, vilket märktes på både finlandssvenskt och finskt håll i samhället och delvis tog sig uttryck i en politisk radikaliserings. Femtiotalets allmänna tonårsmedvetenhet efterföljdes av både hippieromantik och politisk intellektualism, som bägge pekade framåt mot en tid av litterär förlamning och ett försvagat intresse för litteraturen som konst. Händelserna i Polen, Ungern och Suez 1956, Berlinmuren 1961 och naturligtvis krigen i Vietnam aktualiserade ideologiska analyser och väckte medvetenhet hos både yngre och äldre. Väinö Linnas Pentinkulma-trilogi och Arvo Salos Lappoopera (1966) bäddade under en inhemsk diskussion om våra egna ideologier, en debatt som länge hade släpat efter tidens gång. Äldre författare var inte benägna att låta rucka på sig. Men på sextioalet fanns redan en ny författargeneration som kunde haka på tidsdebatten och med viss rätt utropa sig till ett nytt avantgarde. De vände sig uttryckligen mot ideologilösheten och ville vara nya radikaler på praktisk bas. De samlades i stor utsträckning kring en tidskrift, FBT.", Thomas Warburton, *Åttio år finlandssvensk litteratur* 1984, s. 399.

²⁸⁵ Johan Wrede, "Ett folk som blött" i *Den svenska litteraturen. Medieålderns litteratur* 1990, s. 187.

²⁸⁶ Bäckström, "Carpelan och finpoesin", *Upsala Nya Tidning* 31.8.1967.

²⁸⁷ Carpelan, "Mot en ny dogmatism?", *Nya Argus* 13/1965.

²⁸⁸ Hollsten, 2004, s. 236.

²⁸⁹ Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 30ff.

²⁹⁰ Laitinen, 1958, s. 243, Hollsten, 2004, s. 102.

²⁹¹ Hollsten, 2004, s. 237.

²⁹² Warburton, 1984, s. 369.

²⁹³ Hollsten, 2001, s. 13.

²⁹⁴ *Året i Norden* utgavs samtidigt under hösten 1962 i Danmark, Finland, Norge och Sverige. Den innehåller fyra texter, en för varje årstid. Texterna är författade av Bo Carpelan, Frank Jæger, Vilhelm Moberg och Tarjei Vesaas.

Bakgården – orienteringspunkt i tid och rum

²⁹⁵ Hans Ruin, *Rummet med de fyra fönstren* 1940/1966, *Rummet med de fyra fönstren / Hem till sommaren* 1973, s. 7.

²⁹⁶ Hollsten, 2004, s. 241.

²⁹⁷ Tuan, 1977, s. 188.

²⁹⁸ Cresswell, 2004, s. 9.

²⁹⁹ Carpelan, 1969, s. 5.

³⁰⁰ Casey, 1996, s. 24ff.

³⁰¹ Casey, *Remembering. A Phenomenological Study* 1987, s. 186f.

³⁰² Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 29.

³⁰³ Tuomolin, 1985, s. 76.

³⁰⁴ Bäckström, "'Bo Carpelan: Rum betyder mycket'", *Arbetsbladet* 16.3.1989.

³⁰⁵ Carpelan, "Världen genom bakgårdsfönstret. En inövning i verkligheten", *Hufvudstadsbladet* 9.6.1985.

³⁰⁶ Edward W. Said, "Invention, Memory and Place", *Critical Inquiry* 2/2000, s. 175-192.

³⁰⁷ Casey, *The Fate of Place. A Philosophical History* 1997, s. 21.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Carpelan, "Ön", *Svenska Dagbladet* 8.7.1987, publicerad i *Svenska Dagbladets* artikelserie "Sommarglantan".

³¹⁰ I en intervju gjord två år efter Carpelans första barnbok *Anders på ön* (1959) berättar han för tidskriften *Astras* Ebba Elfving att han som bäst arbetar på en uppföljare till boken om Anders. Han berättar också om hur båda böckerna såväl namn- som miljömässigt har ett biografiskt ursprung. Ebba Elfving skriver: "Anders är fyra år, men trots det redan huvudperson i barnboken Anders på ön och blivande huvudperson i den nya boken om Anders, vilken som bäst håller på att ta gestalt och skall utspelas i stadsmiljö, närmare bestämt i Kronohagen, där Bo Carpelan själv vuxit upp. Ön däremot är Odensaari i Masku socken. Där finns Carpelanernas släktgård och till ägorna hör också den ö på vilken Barbro och Bo Carpelan har sin sommarstuga.", Ebba Elfving, "En diktare om dikt", *Astra* 2/1962.

³¹¹ Carpelan, "Världen genom bakgårdsfönstret. En inövning i verkligheten", *Hufvudstadsbladet* 9.6.1985.

³¹² Carpelan, "I poesins rum", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.

³¹³ Edward Relph, *Place and Placelessness* 1976, s. 38.

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ Gunnell Sjövall, "Att tala för den svage – Den handikappade hos Bo Carpelan", *Horisont* 1/1981, s. 55.

³¹⁶ Ibid., s. 56.

- 317 Bäckström, "Carpelan och finpoesi", *Upsala Nya Tidning* 31.8.1967.
- 318 Carpelan, "Ön", *Svenska Dagbladet* 8.7.1987.
- 319 Göran Printz-Påhlson, "Platsens poesi, satsens poesi" (1989) i *Färdväg. 30 engelskspråkiga poeter* 1990.
- 320 *Ibid.*, s. 237.
- 321 Carpelan, 1993, s. 142.
- 322 Carpelan, 1969, s. 64.
- 323 Bachelard, 1957/2000, s. 41.
- 324 Max Näanny, "Ikonicitet" i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* 2002, red. Hans Lund, s. 134, övers. Sven-Erik Torhell.
- 325 Peter Hallberg: *Diktens bildspråk: Teori, metodik, historik* 1982, s. 82.
- 326 Roland Barthes, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet* 2006, s. 137-145, övers. Mats Löfgren. [Original: *La Chambre Claire* 1980], Hollsten, Anna, 2004, s. 253, s. 250-256, s. 275-279.
- 327 Barthes, 1980/2006, s. 138.
- 328 Carpelan, 1969, s. 83.
- 329 *Ibid.*, s. 43.
- 330 Lessing, 1766/1975, s. 259.
- 331 Bengtsson, 1998, s. 223.
- 332 "Först uppställer vi, som det anstår sig i en undersökning kring det förtroligas bilder, problemet med husets poetik. Frågorna överflödar: hur blir de hemliga rummen, de försvunna rummen till boningar för ett oförgätligt förflutet? Hur och var finner vilan förmånliga omständigheter? Hur får obeständiga tillflyktsorter och tillfälliga skydd ibland, i våra innersta drömmar, värden som saknar all objektiv grund. I bilden av huset inrymmer vi en levande regel för psykologisk integration. Deskriptiv psykologi, djuppsykologi, psykoanalys och fenomenologi skulle med husets hjälp kunna konstituera det doktrinsystem som vi betecknar med ordet topoanalys." Bachelard, 1957/2000, s. 37f.
- 333 Carpelan, "Världen genom bakgårdsfönstret. En inövning i verkligheten", *Hufvudstadsbladet* 9.6.1985.
- 334 Bachelard, 1957/2000, s. 36.
- 335 Hollsten, 2001, s. 11.
- 336 *Ibid.*
- 337 *Ibid.*
- 338 Carpelan, "Periferi och medelpunkt", *SLSA* 919.2.1.
- 339 Louise Vinge, "När tiden står stilla: idyllens bilder" i *I musernas sällskap. Konstater och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth* 19.10.1992 1992, red. Bernt Olsson m.fl., s. 55f.
- 340 Ulla Salmi, "Vuohihirven laidunmailla. Kaunokirjallisesta paikasta ja paikan kuvauksesta" i *Kuoven kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta* 2003, red. Vesa Haapala, s. 239f.
- 341 Carpelan, 1969, s. 6.
- 342 Carpelan, 1976, s. 84.
- 343 Carpelan, 1997, s. 237.
- 344 Carpelan, 1962, s. 8.
- 345 Bäckström, "'Bo Carpelan: Rum betyder mycket'", *Arbetarbladet* 16.3.1989.
- 346 Carpelan, 2003, s. 49.
- 347 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* 1962, s. 304. [Original: *Phénoménologie de la perception* 1945]. Se även Casey, 1996, s. 21-24.
- 348 Bachelard, 1957/2000, s. 47. Bachelard talar om "rêverie" (fr.) som i *Rummets poetik* översatts till drömmeri.
- 349 Carpelan, "Ur en opublicerad poetik" i *Festskrift till Olof Enckell* 12. 3. 1970 (1970), s. 29.
- 350 Bachelard, 1957/2000, s. 44.
- 351 Tuan, 1977, s. 3, s. 52f.
- 352 Feministiska kritiker som t.ex. Gillian Rose har riktat stark kritik mot en idealiserande uppfattning av hemmet. Kritiken har bl.a. riktats mot Martin Heidegger, Gaston Bachelard och humangeografer som Yi-Fu Tuan som beskriver hemmet som en konfliktfri oas. Cresswell, 2004, s. 24ff.
- 353 Erwin Panofsky, "Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition" (1955), *Meaning in the Visual Arts* 1955/1993, s. 340-367.
- 354 Berman, 1982/1987, s. 17.
- 355 Carpelan, 1969, s. 21.
- 356 Preminger m.fl. (red.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 1993, s. 295f.
- 357 John Keats, "Ode on a Grecian Urn" (1820) i *The Norton Anthology of English Literature, Seventh Edition / Volume 2* 2000, s. 851f.
- 358 Bal, 1999, s. 136.
- 359 Denna grundläggande insikt och innebörd som Carpelan ger sin barndomsmiljö är en uppfattning som på ett träffande sätt låter sig ringas in med hjälp av Graham Greenes beskrivning av sitt barndomskvarter i Berkhamsted. Greene skriver: "Everything one was to become must have been there, for better or worse. One's future might have been prophesied from the shape of the houses as from the lines of the hand; one's

evasions and deceits took their form from those other sly faces and from the hiding places in the garden, on the Common, in the hedgerows. Here in Berkhamsted was the first mould of which the shape was to be endlessly reproduced." Graham Greene, *A Sort of Life* 1971, s. 12. Hos Carpelan heter det på motsvarande sätt i diktsamlingen *Dagen vänder* (1983): "I det huset fanns murbruk till alla kommande hus." Det är en rad, som liksom många liknande uttryck hos Carpelan på ett närmast mytiskt sätt pekar på att alltings ursprung går att finna i barndomen och inte minst i dess arkitektur. Carpelan, 1983, s. 31.

³⁶⁰ Malpas, 1999, s. 14.

³⁶¹ David Morley och Kevin Robins, "No Place like *Heimat*: Images of Home(land) in European Culture" i *Space and Place. Theories of Identity and Location* 1993, red. Judith Squires m.fl., s. 5.

³⁶² Casey, 1997, s. 338.

³⁶³ Carpelan, 1976, s. 85. Carpelan, "Några anteckningar om rum och poesi", *Arkkitehti* 2/1981, s. 27.

³⁶⁴ Carpelan, "Världen genom bakgårdsfönstret. En inövning i verkligheten", *Hufvudstadsbladet* 9.6.1985.

³⁶⁵ Carpelan, 1976, s. 85.

³⁶⁶ "Dialektiikassa on käsittääkseni ensi sijassa kysymys siitä, että dialektinen ristiriita, kaksi vastakkaisuutta, pyritään voittamaan luomalla uusi synteesi." Raili Kauppi, "Mitä filosofia minulle merkitsee" (1991) i *Raili Kaupin kirjoitukset* 3.1. *Filosofia*. coincidentia oppositorum – *Edellinen osa* – 2001, s. 60.

³⁶⁷ Casey, 1996, s. 36ff. Se även Cresswell, 2004, s. 38. Cresswell tar upp samma problematik mot bakgrund av den teori Edward Soja utvecklat från tankegångar hos Henri Lefebvre.

II "Diktens skyddsrum" – aspekter av en plats

Det klara rummet

³⁶⁸ Ellen Eve Frank, 1979, s. 227.

³⁶⁹ Tamar Yacobi, "The Ekphrastic Model: Forms and Functions" i *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* 1998, red. Valerie Robbilard m.fl., s. 23–33.

³⁷⁰ Lund, 2002, s. 190.

³⁷¹ Carpelan, 1997, s. 83f.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Holmström, 1998, s. 79.

³⁷⁴ Jean Rousset, "Introduction Pour une lecture des formes", *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* 1962, s. XXI.

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Richard, 1961/1977, s. 194.

³⁷⁷ Foucault, 1967/1994/2000, s. 178f.

³⁷⁸ Olsson, 1998, s. 77.

³⁷⁹ Mitchell, 1994, s. 180.

³⁸⁰ Hollsten, 2004, s. 275.

³⁸¹ Carpelan, 1976, s. 49.

³⁸² Berman, 1983/1987, s. 27.

³⁸³ Carpelan, 1986, s. 194 och Carpelan, 1993, s. 205f.

³⁸⁴ Peter Berger m.fl., *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness* 1974, s. 195.

³⁸⁵ Carpelan, 1957, s. 47.

³⁸⁶ Carpelan, 1954, s. 45.

³⁸⁷ Åsa Wall, "Nu kan jag få arbetsro", *Svenska Dagbladet* 11.1.1977.

³⁸⁸ Björn Julén, "Träd nära det ordlösa", *Svenska Dagbladet* 19.9.1966.

³⁸⁹ Tommy Hammarström, "I det nyss födda, dödens groddar", *Expressen* 22.4.1983.

³⁹⁰ Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 44.

³⁹¹ Ibid., s. 227. [Eftersom Carpelan föredrar tidlösa teman finns det få historiska referenspunkter i hans produktion.]

³⁹² Hollsten konstaterar ändå att moderniteten nog lämnat spår i Carpelans bildspråk, för trots att hans bildvokabulär är tidlös förekommer det också "televisioner, bilars bromsljus, hushållsmaskiner och neonljus" [min övers.]. Hon noterar att romanen *Axel* utgör ett undantag eftersom den är så rik på historiska markörer. I *Urwind* finns en del historiska markörer, liksom i romanen *Rösterna i den sena timmen* (1971). I Carpelans dikt konst är ändå explicita hänvisningar till den historiska tiden eller till samtiden mycket sällsynta. Undantagen är få, men sådana finns. Hollsten nämner *År som löv* 1989, s. 47, *Källan* 1973, s. 5 och *Dagen vänder* 1983, s. 81. Hollsten, 2004, s. 227f.

³⁹³ Jonas Ellerström, "Att plocka äpplen från flera träd", *Sydsvenska Dagbladet* 26.3.1983.

- 394 Carpelan, "I poesins rum", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.
- 395 Hollsten, s. 12.
- 396 Margaretha Bergman, "Finland får inte isolera sig. Ett samtal med den finlandssvenske författaren Bo Carpelan", *Nya Wenlandstidningen* 12.10.1994.
- 397 Carpelan, "Några anteckningar om rum och poesi", *Arkkitehti* 5/1981, s. 26.
- 398 Carpelan, 1966, s. 5.
- 399 Peter Cornell m.fl. (red.), *Bildanalys. Teorier, metoder, begrepp* 1985/2006, s. 285.
- 400 Tuomolin, 1985, s. 96f.
- 401 Carpelan, 1969, s. 76.
- 402 Leach, 1988, s. 7f., s. 14. Vasaly, 1993, s. 19f.
- 403 Olsson, 1998, s. 77.
- 404 Carpelan, 1993, s. 55.
- 405 *Ibid.*, s. 56.
- 406 Carpelan, 1997, s. 196.
- 407 "Poesin lyfter slöjan från världens dolda skönhet och låter välbekanta föremål framstå som om de inte vore välbekanta" i Shelley, "Ett försvar för poesin eller Anmärkningar, föranledda av essän *Poesins fyra tidsåldrar*" i *Att lyfta slöjan – texter om poesi och politik* 2004, s. 177, övers. Erik Carlquist. [Original: "A Defence of Poetry or Remarks Suggested by an Essay Entitled 'The Four Ages of Poetry'" 1821/1840].
- 408 Carpelan, "Dikt och verklighet", *Nya Argus* 17/1955, s. 262.
- 409 Carpelan, "I poesins rum", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.
- 410 Carpelan, 1969, s. 34 och Carpelan, 1993, s. 58.
- 411 Carpelan, "I poesins rum", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.
- 412 Elsa Boström, "Litteraturens kraft", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.
- 413 Sven Christer Swahn, "Återblick, överblick", *Sydsvenska Dagbladet* 20.9.1973.
- 414 Engdahl, 1998.
- 415 Hedman, *Horisont* 4/1986.
- 416 Printz-Påhlson, 1991, s. 237.
- 417 T.ex. kapitel "Viktorias blå katedral" i *Urwind*, ss. 177–180 och *Axel*, s. 45, 54f., 116, 367. Hollsten, 1999, s. 56.
- 418 Berger m.fl., 1974, s. 82.

Det förtrollade rummet

- 419 William Empson, *Seven Types of Ambiguity* 1930.
- 420 Laitinen, 1958, s. 225f.
- 421 *Ibid.*
- 422 Miller, 1995, s. 7.
- 423 *Ibid.*
- 424 Bengt Holmqvist noterar t.ex. i sin recension av Carpelans fjärde bok, diktsamlingen *Objekt för ord* ett "triangelförhållande" mellan jaget och orden och världen, "Bekännare och beskrivare", *Stockholms-Tidningen* 13.12.1954. I Holmqvists recension av diktsamlingen *Landskapets förvandlingar* heter det "poetens lätt mystiska förhållande till världen", "Bo Carpelans dikter", *Dagens Nyheter* 30.9.1957. Även liv och död flätas samman: "Vi rör oss i ett gränslandskap som i lika mån hör livet och döden till", skriver Ingemar Leckius om *Den svala dagen*, "Sätt att leva, sätt att dö", *Aftonbladet* 22.9.1961. Rabbe Enckells kommentar angående *Den svala dagen* följer samma spår: "den inre och den yttre världen är flätade till en samtonande uttrycksskala utan särskiljande register", "Den svala dagen", *Hufvudstadsbladet* 21.9.1961.
- 425 Viveka Heyman, "Landskap inom oss", *Arbetaren* 11.12.1957.
- 426 Miller, 1965, s. 4.
- 427 Espmark, 1977, s. 6f.
- 428 "Klassicismens förvandling av själsabstrakterna till personer, djur och ting får en ny dignitet genom romantikernas känsla för den sinnliga särprägel, för plastisk och kolorit, också om dessa djävare personifikationer etc väsentligen stannar i ett retoriskt, diskursivt språk. Men framför allt ger romantiken utgångspunkter för "den mänskliga symbolismen". Schiller fastslår 1794 att poeten genom "eine symbolische Operation" försöker förvandla landskapet till mänsklig natur. Novalis, Coleridge och Lamartine strävar var och en på sin ort att omsätta ett sådant program i lyrisk praktik. Men redan förromantiken uppvisar trevare i denna riktning. Ett mönster skapar Rousseau med *La nouvelle Héloïse* (1761) där naturen är lika dystert i mörka stunder som leende och livfull i lyckans ögonblick.", *ibid.*, s. 7.
- 429 Carpelan, 1993, s. 199.
- 430 T.ex. *ibid.*, s. 84.
- 431 Georg Stiernhielm, *Herkules* (1658) i *Herkules och Bröllopsbesvärs ihugkommelse* 1990, s. 38f.

- 432 Ellen Eve Frank, 1979, s. 219–259.
- 433 Ibid., s. 229–233, 234–241, 242–248, 249–259.
- 434 Carpelan, 1993, s. 182. Se även s. 236: "Det blir tidigt mörkt, och svärtan söker sig in bakom ögonen. Huset lider av ledgångsverk och sprickor slår ut i trappan."
- 435 Ibid., s. 238.
- 436 Ibid., s. 91.
- 437 Ibid., s. 140.
- 438 "Hans [Carpelans] stora vision är samhörigheten mellan människan och naturen – det är ett tema som han ständigt återvänder till.", Bertil Gedda, "Poetiska visioner", *Ny Tid* 7.11.1961.
- 439 Carpelan, 1957, s. 45.
- 440 Carpelan, "Några anteckningar om rum och poesi", *Arkkitehti* 5/1981, s. 27.
- 441 Carpelan, 1996, s. 269.
- 442 Ibid., s. 275.
- 443 Ibid., s. 269.
- 444 Ibid., s. 270.
- 445 Ibid., s. 284.
- 446 Hollsten, 2004, s. 292f.
- 447 Carpelan, 1996, s. 274f.
- 448 Ibid., s. 273f.
- 449 Ibid., s. 283.
- 450 Miller, 1965, s. 7f.
- 451 Ibid.
- 452 Carpelan, 1996, s. 277.
- 453 Carpelan, 1969, s. 63.
- 454 Bachelard, 1957/2000, s. 83.
- 455 Ellen Eve Frank, 1979, s. 3ff.
- 456 "Defined by biologists not in popular terms, as a paranormal sense of psychical intuition, but in scientific terms, as a normal sense of physical balance, the sixth sense names the inner mechanism that allows a body to orient itself in space and to navigate its way through its surroundings. Dickinson, Freud, Keller, and Proust all demonstrate a strong sixth sense, an intimate awareness of the role distance and proximity, movement and perception, play in the formation of inner life." Fuss, 2004, s. 17.
- 457 "Kirjoittamisen vuosikymmenet", ett samtal mellan Bo Carpelan och Anna Hollsten i *Keskusteluja kirjallisuudesta* 2000, red. Päivi Koivisto, s. 21: "Minulla on viime runokokoelmassa [*I det sedda* 1995] runo hiljaisuudesta ja näkymättömästä. Luullakseni runo kuuluu näin: 'Söka tonen / vänta / lyssna till regnet / innan det faller.' Minä luulen, että runoilijan työhön kuuluu olla jonkinmoinen seismografi. Hän kuulee tai näkee jotain ennen kuin se on tapahtunut, ennen olemista. Kuudes ja seitsemäs aisti ovat kirjailijalle tärkeitä, kuten taiteilijalle yleensä." [Jag har i min senaste diktsamling [*I det sedda* 1995] en dikt om tystnaden och det osynliga. Om jag minns rätt lyder dikten: 'Söka tonen / vänta / lyssna till regnet / innan det faller.' Jag tror att det hör till diktarens arbete att vara ett slags seismograf. Han hör eller ser någonting innan det sker, före det äger rum. Det sjätte eller sjunde sinnet är viktiga för författaren, liksom för konstnären överlag.]
- 458 Espmark, 1977, s. 6.
- 459 Casey, 1996, s. 36ff.
- 460 Fuss, 2004, s. 3.
- 461 Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum* 1963, s. 18–22.
- 462 Bengtsson, 1998, s. 234f.
- 463 Bollnow, 1963, s. 18. Bengtsson, 1998, s. 234f.
- 464 Carpelan, 1997, s. 52. Notera även *Benjamins bok*, avsnitt "143": "[...] det finns tystnader mitt på dagen när allt förefaller att avstanna, trafik, vind, människors rörelser, ljud, allt: gåtfullt. Kanske dessa gåtfulla upplevelser förenar människorna, om de blott talade om dem, långt mera än om rationella och intellektuella erfarenheter?", *ibid.*, s. 217.
- 465 Sven-Eric Liedmann, *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria* 1997, s. 458.
- 466 Ibid., s. 454.
- 467 Ibid.
- 468 Ibid.
- 469 Ibid., s. 456.
- 470 Ibid.
- 471 Carpelan, 1993, s. 236.
- 472 Carpelan, 1995, s. 59.
- 473 Miller, 1965, s. 1f.
- 474 Ibid.
- 475 Carpelan, 1976, s. 51.

⁴⁷⁶ Se t.ex. Carpelan, *Urwind* 1993, s. 106: "Det föreföll mig plötsligt, som om hos var och en av oss en annan, missnöjd, råare och sanningsenligare ville bryta fram, en dubbelgångare, inte till den egna heta kroppen, utan till en annan kropp, okänd men likatänkande, en skuggas skugga. Och dessa okända gav varandra, i hemligheten, en inre blick, inte av hat eller likgiltighet, utan av inkännande, så som makten ser in i den maktlösa och den maktlösa där ser sitt eget mörker, och att båda i sömnen, med sammanbitna tänder, strävar mot något slags gemenskap, en lycka, en harmoni, en vårdags ljus. Var där inte en svärm av olikfärgade gnistor, varelser, djuriska former som virvlade runt i rummet och hade sprängt oss i bitar om vi gjort en enda, häftig och oavsiktlig rörelse? Svett bröt fram på min panna."

⁴⁷⁷ *Färjesång* 1941. Gunnar Ekelöf, *Samlade dikter* 2004, s. 131.

⁴⁷⁸ Michel Ekman, "Mellan utplåning och epifani. Ett tema i Bo Carpelans sena romaner" i *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning* 2006, red. Roger Holmström, s. 188.

Det levda rummet

⁴⁷⁹ Carpelan, 1969, s. 17.

⁴⁸⁰ Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 76.

⁴⁸¹ Lund, *Impressionism och litterär text* 1993, s. 128.

⁴⁸² Carpelan, "Familjen Burroughs kök", *Image* 1/1986, s. 4.

⁴⁸³ Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of Gaze* 1983, s. 95f., s. 122. Hollsten, 2004, s. 202.

⁴⁸⁴ "The next point to be considered was the mode of bringing together the lover and the Raven—and the first branch of this consideration was the locale. For this the most natural suggestion might seem to be a forest, or the fields—but it has always appeared to me that a close *circumscription of space* is absolutely necessary to the effect of insulated incident:—it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place." Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition" i *The Norton Anthology of American Literature. Fifth Edition /Volume 1* 1998, s. 1572–1580.

⁴⁸⁵ Lund, 2002, s. 188; Wendy Steiner, *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature* 1988, s. 13f.

⁴⁸⁶ "The most interesting dwellings in this country, as the painter knows, are the most unpretending, humble log huts and cottages of the poor commonly; it is the life of the inhabitants whose shells they are, and not any peculiarity in their surfaces merely, which makes them *picturesque*; and equally interesting will be the citizen's suburban box, when his life shall be as simple and as agreeable to the imagination, and there is as little straining after effect in the style of his dwelling. A great proportion of architectural ornaments are literally hollow, and a September gale would strip them of, like borrowed plumes, without injury to the substantials. They can do without *architecture* who have no olives nor wines in the cellar." Henry David Thoreau, *Walden; or, Life in the Woods* (1854) i *Walden and Other Writings of Henry David Thoreau* 1950, s. 42.

⁴⁸⁷ Bryson, "Stillebenmåleri och det 'kvinnliga' rummet" i *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism* 1995, red. Anna Lena Lindberg, s. 126f., övers. Sven-Erik Torhell. [Original: "Still life and 'Feminine Space'" i *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting* 1990].

⁴⁸⁸ "Han viker tidsplanet så att barndomen och nuet hamnar intill varandra, utan att beblandas. Det finns inget mystiskt, knappt ens nostalgiskt i detta, bara en ren finförgrenad sorg, som inte säkert kan skiljas från livsbejakelse. / I dessa dikter framträder avskedstagandet som en ständigt pågående handling, en underström i livet. Ytterst är det en förberedelse för det egna försvinnandet." Engdahl, "Ett ständigt avsked", *Dagens Nyheter* 22.9.1989. Sven Willner har identifierat en "katastrofberedskap" i Carpelans författarskap. Willner anknyter beredskapen inför en kommande katastrof till diktsamlingen *Gården* och romanen *Rösterna i den sena timmen* (1971) och den tematisering av ett krigshot som ingår i dem. Willner, "Lyrikern Bo Carpelan", *Nya Argus* 1-2/1984, s. 23–24. Enligt min mening kan man likaväl läsa katastrofberedskapen som en djup medvetenhet om livets förgänglighet i Carpelans författarskap.

⁴⁸⁹ Carpelan, 2003, s. 10.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, s. 39.

⁴⁹¹ Carpelan, 1995, s. 72.

⁴⁹² Preminger m.fl. (red.), 1993, s. 994.

⁴⁹³ Mitchell, 1994, s. 159.

⁴⁹⁴ Se Carolus Enckell, "Björlingin huone. Gunnar Björlingin runoudesta" i *Kirjojen Suomi* 1996, red. Juhani Salokannel, s. 296–301. I ett nätverk av intertextuella samband framstår även ett samband mellan Carpelans bild av det till synes tomma rummet och Gunnar Björlings författarskap.

⁴⁹⁵ Carpelan, "Rum vi engång levde i. Ett hörspel för fyra röster och tystnad", [odaterat, möjligtvis slutet av 1970-talet], SLSA 919.2.3.

- 496 Carpelan, 1969, s. 12.
- 497 Carpelan, "Rum vi en gång levde i. Ett hörspel för fyra röster och tystnad", *SLSA 919.2.3.*, s. 21f.
- 498 Gogwilt, 2005, s. 65.
- 499 Avsnittet fortsätter: "Och inte bara de personliga tillhörigheterna utan alla de artefakter som omger oss delar detta öde av omedelbart förestående återgång till skräp. Även om formen på sådana ting som tallriker, kannor, krus, glas och så vidare är robust nog för att motstå seklernas gång är enskilda exemplar ömtåliga till en viss grad: förslitning, sönderslagning och förfall förvandlar snart de ädla formerna till flis och skärvor. De saker som omger oss måste ständigt bytas ut för att stå emot upplösningens och förstörelsens krafter. De är underkastade en entropins lag som ingen form kan överleva. I våra omgivande föremåls livslängd läser vi in kroppens egen bräcklighet och förestående död." Bryson, 1990/1995, s. 99.
- 500 Erich Auerbach, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen 1998/1999*, s. 497f. [Original: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur 1946*].
- 501 Ellen Eve Frank, 1979, s. 246.
- 502 Carpelan, 1976, s. 85.
- 503 Peter Ortman, *Splits. En kärleksdikt 2006*, s. 11.
- 504 Roman Jakobson, "Marginal Notes on the Prose of the Poet Pasternak" i *Language in Literature 1987*, red. Krystyna Pomorska och Stephen Rudy, s. 307f. [Original: "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak" 1935.]. Hollsten, 2004, s. 44–47.
- 505 Ibid.
- 506 Wrede, "Efterskrift" i Carpelan, 1996, s. 288f.
- 507 Ibid., s. 289.
- 508 I sin recension av *Landskapets förvandlingar* konstaterar Staffan Larsson att många av Carpelans dikter handlar om död i olika uppenbarelser: "Det har nu alltid Carpelans poesi gjort, men det gäller mer för denna samling än de andra att den är skriven med döden som orgelpunkt, som det dolda motivet – eller ohöjlt exponerat [...]." Staffan Larsson, "Finlandssvensk poet", *Stockholms-Tidningen* 28.11.1957.
- 509 Aarne Kinnunen, "Jumalaton avaruus", *Parnasso* 7/1984, s. 415.
- 510 Carpelan, 1971, s. 202.
- 511 Mitchell, 1980, s. 285.
- 512 Carpelan, 1989, s. 70.
- 513 Carpelan, 1961, s. 29, 10.
- 514 "Rum är levande när människor finns där, men när de dör, upphör rummen.", Carpelan, 1993, s. 218.
- 515 Madeleine Gustafsson, 2006, s. 56.
- 516 Carpelan, 1997, s. 217.
- 517 Laitinen, *Kirjojen virrassa: tutkielmia ja esseitä kirjallisuudesta ja lukemisesta 1999*, s. 221.
- 518 Ibid.
- 519 Ibid., s. 225.
- 520 Michel Ekman, "'närmevärde med / rund akustik' – om den finlandssvenska skönlitteraturen 1993", *Nya Argus* 2/1994, s. 43f.
- 521 Holmström, 1998, s. 9.
- 522 Ibid., s. 13.
- 523 Pekka Tarkka, "Lukijan onnellinen huimaus. Bo Carpelanin romaani helsinkiläisestä kerrostalosta on oma teatterinsa, galleriansa ja konserttisalin", *Helsingin Sanomat* 28.10.1993.
- 524 Engdahl, 1998.
- 525 Ibid.
- 526 Bo Carpelan och Anna Hollsten, "Kirjoittamisen vuosikymmenet" i *Keskusteluja kirjallisuudesta 2000*, red. Päivi Koivisto, s. 16.

III Ett arkitektoniskt universum – *Urwind* (1993)

Själens osynliga arkitektur – Daniel Urwind

- 527 Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 31.
- 528 Ibid.
- 529 Carpelan, 1993, kapitel 30 "Hissfärden", s. 145–151. En tidig variant av hisseepisoden ingår i *Minus sju 1952*, s. 30.
- 530 Victor Hugo, *Ringaren i Notre-Dame 1958*, övers. Oscar Nachman, s. 105. [Original: *Notre-Dame de Paris 1831*].
- 531 Carpelan, 1976, s. 85.

- ⁵³² Carpelan, 1993, s. 12f.
- ⁵³³ *Ibid.*, s. 91.
- ⁵³⁴ *Ibid.*, s. 234.
- ⁵³⁵ *Ibid.*, s. 234. William Shakesperare, *A Midsummernight's Dream*.
- ⁵³⁶ Carpelan, 1993, s. 234.
- ⁵³⁷ En släkting till Daniel Urwind är "Herr Wind" i *Måla himlen. Vers för små och stora* 1988, s. 59.
- ⁵³⁸ *Ibid.*, s. 9.
- ⁵³⁹ *Ibid.*
- ⁵⁴⁰ "Det finns en bild av Klee som heter Angelus Novus. Den framställer en ängel, som ser ut som om han stod i begrepp att avlägsna sig från något som han stelt betraktar. Hans ögon är uppspärade, hans mun står öppen, och hans vingar är utspända. Historiens ängel måste se ut på det sättet. Han har sitt anlete vänt mot det förgångna. Där en kedja av händelser träder fram inför våra ögon, där ser han en enda katastrof som oavlättligt hopar ruiner och slungar dem för hans fötter. Han ville nog gärna dröja kvar, uppväcka de döda och sammanfoga det som slagits i stycken. Men en storm blåser från paradiset, som gripit tag i hans vingar och är så stark att ängeln inte längre kan sänka dem. Denna storm driver honom oemotståndligt in i framtiden, som han vänder ryggen, alltmedan ruinhögen framför honom växer upp till himlen. Det som vi kallar framåtskridandet är denna storm." Walter Benjamin, "Historiefilosofiska teser", *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark* 1969, s. 181f. [Original: "Über den Begriff der Geschichte" 1939, postumt utgiven]
- ⁵⁴¹ Henri Bergson, *Den skapande utvecklingen. Om livets betydelse* 1911, s. 1-6, 84-93. [Original: *L'Évolution créatrice* 1907].
- ⁵⁴² Carpelan, 1993, s. 9ff.
- ⁵⁴³ *Ibid.*, s. 10.
- ⁵⁴⁴ I Carpelans enda detektivroman *Vandrande skugga. En småstadsberättelse* (1977) figurerar en person med namnet Eugén som har uppenbara likheter med Daniel Urwind. Kapitel 13 inleds med följande beskrivning: "Uppe på vinden, utom räckhåll för de andra, har Eugén sin egen värld. Han kan låsa om sig så att ingen kommer in. De får bli utanför, alla de främmande ögonen och rösterna. / Där står en wienerstol, där är en säng med mässingsknoppar som glänser svagt i skenet från den spindelvävsgrå fönstergluggen ut mot taken och hamnen. Man kan se gyttret utan att själv bli sedd. Husgyttret, mänskogyttret. / Han har en gammal sockerlåda där han radat sina älsklingsböcker. Mest gulnade magasin, men också Jules Verne, Stevenson, Robinson Kruse. Gamla bilderböcker, sagor – allt slitet och omläst, om och om igen." Carpelan, 1977/1994, s. 84.
- ⁵⁴⁵ Starobinski, 1971/2002, s. 16.
- ⁵⁴⁶ Carpelan, 1969, s. 5.
- ⁵⁴⁷ *Ibid.*, s. 12.
- ⁵⁴⁸ Carpelan, 1993, s. 25.
- ⁵⁴⁹ Jag syftar vilket på den position Carpelan försvarade under 1960-talet: "Diktarens närhet till omvärlden och mänskorna tvingar honom till distans. Det är inte fråga om isolering, utan om strävan till kunskap och överblick. Ingen levande dikt kan leva i isolering; Prousts rum med dess isolerade väggar rymde en värld. Om samhället betraktar detta som illojalitet så kräver diktaren denna illojalitet för att kunna vara lojal, på långsikt." Carpelan, "Ur en opublicerad poetik" i *Festskrift till Olof Enckell* 12. 3. 1970 1970, s. 29.
- ⁵⁵⁰ Carpelan, 1997, s. 212.
- ⁵⁵¹ Carpelan, 1995, s. 59.
- ⁵⁵² Carpelan, 1993, s. 199.
- ⁵⁵³ Colin Wilson, *The Outsider* 1956, s. 7f.
- ⁵⁵⁴ *Ibid.*, s. 10.
- ⁵⁵⁵ Carpelan, 1993, s. 201.
- ⁵⁵⁶ *Ibid.*
- ⁵⁵⁷ Denna konflikt kommer minst lika tydligt och framförallt med en emotionell laddning fram i kapitel 24, "Världsuniversitetet". Där ställs två världar, "Universitetet" och "världsuniversitetet" i förhållande till varandra. Carpelan, 1993, s. 121. Den här konflikten mellan "fakta" och "fantasi" präglar *Urwind's* tematiskt-topografiska fundament men den är inte alldeles lätt att upptäcka. Anneli Jordahl på *Göteborgs-Posten* skriver alldeles i slutet av sin recension av *Urwind*: "Det handlar också om konflikten mellan förnuftet och fantasin gestaltad genom den naturvetenskapligt skolade hustrun och den dagdrömmande maken. Antikvariatägaren är en övergiven själ, den evige betraktaren. Men det finns lindring för ensamheten, det finns vänner som aldrig sviker och en ventil i borgerlighetens slutna rum: i konsten." Jordahl, Anneli, "En färd in till de dödas rum", *Göteborgs-Posten* 17.9.1993
- ⁵⁵⁸ Carpelan, 1993, s. 49f.
- ⁵⁵⁹ *Ibid.*, s. 50.
- ⁵⁶⁰ Björling, *Det stora enklans dag. Dikt och prosa* 1975, red. Bo Carpelan, s. 20.
- ⁵⁶¹ Carpelan, 1993, s. 31f.

- ⁵⁶² Ibid., s. 164.
- ⁵⁶³ Lois Parkinson Zamora, *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction* 1989, s. 10. Ordets rot är *kalypto*, att dölja, täcka över. Det är bekant från *Odysséen* via nymfen Kalypso som gömmer Odysseus under sju år.
- ⁵⁶⁴ William Blake, "The Marriage of Heaven and Hell" (ca. 1790) i *The Norton Anthology of English Literature, Seventh edition/ Volume 2* 2000, s. 78. Carpelan hänvisar själv till "Marriage of Heaven and Hell" i "Anteckningar i poetik". Han fäster dock inte uppmärksamhet vid seendet och den arkitektoniska metaforiken utan vid diktens sammanflätning av motsatser. Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 25.
- ⁵⁶⁵ Carpelan, 1993, s. 15.
- ⁵⁶⁶ Ibid., s. 16.
- ⁵⁶⁷ Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 48f.
- ⁵⁶⁸ Ellen Eve Frank, 1979, s. 234.
- ⁵⁶⁹ Holmström, 1998, s. 78.
- ⁵⁷⁰ Bachelard, 1957/2000, s. 258.
- ⁵⁷¹ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* 1983, s. 16.
- ⁵⁷² Carpelan, 1993, s. 218.
- ⁵⁷³ Frances A. Yates redogör för mnemoteknikernas historiska förvandlingar i *The Art of Memory* 1966.
- ⁵⁷⁴ Quintilianus, *Den fulländade talaren* 2002, s. 149–156. Övers. Bengt Ellenberger. [Original: *Institutio oratoria*].
- ⁵⁷⁵ Hellgren, 2001, s. 79.
- ⁵⁷⁶ Carpelan, 1993, s. 21.
- ⁵⁷⁷ Ibid., s. 224.
- ⁵⁷⁸ Ibid., s. 56.
- ⁵⁷⁹ Carpelan, "I poesins rum", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991. Samma reflektion ingår i "Några anteckningar om rum och poesi", *Arkkitehti* 5/1981.
- ⁵⁸⁰ Carpelan, 1993, s. 145.
- ⁵⁸¹ Peter Brooks, *Troubling Confessions: Speaking Guilt and Law in Literature* 2001, s. 2f.
- ⁵⁸² Ibid.
- ⁵⁸³ Carpelan, 1993, s. 212.
- ⁵⁸⁴ Ibid., s. 30.
- ⁵⁸⁵ Carl Gustav Jung, *Mitt liv. Minnen, drömmar, tankar* 1989, s. 152, övers. Ivar Alm och Philippa Viking, red. Angela Jaffé. [Original: *Erinnerungen, Träume, Gedanken* 1962].
- ⁵⁸⁶ Fjodor Dostojevskij, *Anteckningar från källarhållet* 1985, s. 20, övers. Ulla Roseen. [Original: *Zapiski iz podpolja* 1864].
- ⁵⁸⁷ Carpelan, 1993, s. 80.
- ⁵⁸⁸ Ibid., s. 84.
- ⁵⁸⁹ Ibid.
- ⁵⁹⁰ Clare Cooper, "The House as Symbol of the Self", *Environmental Psychology. People and Their Physical Settings* 1970/1976, red. Harold M. Proshansky, s. 436.
- ⁵⁹¹ Romanen har undertiteln "En berättelse". Den baserar sig på ett hörspele med samma titel från år 1960, SLSA 919.2.3.
- ⁵⁹² Markku Envall beskriver romanens dubbelgångarproblematik i *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolenonn aiheesta kirjallisuudessa* 1988, s. 201.
- ⁵⁹³ Starobinski, 1957/1971/2002.
- ⁵⁹⁴ Jean-Jacques Rousseau, ur Starobinski, 1957/1971/2002, första avhandlingen *Discours sur les sciences et les arts* (Avhandling om vetenskaperna och konsterna) och andra avhandlingen *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Avhandling om ursprunget till och grundvalarna för ojämlikheten mellan människorna), övers. Gustaf Gimdahl och Inga-Lill Grahn i Rousseau, *Kulturen och människan. Två avhandlingar* 1992, s. 31.
- ⁵⁹⁵ Starobinski, 1957/1971/2002, s. 16.
- ⁵⁹⁶ Anthony Giddens, *The Constitution of Society: Outline of The Theory of Structuration* 1984/1986, s. 124.
- ⁵⁹⁷ Bachelard, 1957/2000, s. 260.
- ⁵⁹⁸ Ibid., s. 258.
- ⁵⁹⁹ Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 25.
- ⁶⁰⁰ Carpelan, 1950, s. 24.
- ⁶⁰¹ Ghita Barck, "Doktor Bo på parnassen", *Vår Tid* 3/1960.

Motsatsernas arkitektur – "Ett hus av sten och vind"

⁶⁰² Carpelan, 1993, s. 221f.

⁶⁰³ Carpelan, 1995, s. 59.

⁶⁰⁴ Carpelan, 1993, s. 176.

⁶⁰⁵ Hollsten, 2004, s. 213.

⁶⁰⁶ Det säger någonting om förhållandet mellan litteratur och arkitektur hos Carpelan att han erbjöds att medverka i betygsnämnden för arkitekt Kaj Nymans doktorsavhandling *Husens språk. Den byggda tinglighetens och de arkitektoniska intentionernas dialektik* (1989). Kaj Nyman disputerade den 8.12.1989 vid Nordplan (Nordiska institutet för samhällsplanering). I avhandlingens litteraturförteckning finns fem av Carpelans verk. Man kan anta att Carpelans medverkan i denna avhandling förstärkte hans arkitektoniska intresse. Då jag träffade Carpelan i juni 2005 hade han med sig material som möjligtvis kunde hjälpa mig i min forskning. I detta material ingick bl.a. ett nummer 2/1990 av tidskriften *Arkitektur* som har temat "Fiktioner" och är fokuserad på möten mellan arkitektur, litteratur och film. Numret innehåller följande till temat relaterade artiklar: Johan Mårtelius, "Diktade hus och byggda böcker"; Björner Torsson, "Staden i tömrösens bok"; Kay Glans, "Litterär ornamentik"; Örjan Roth-Lindberg, "Arkitektur och film"; Monika Jonson, "Rummet som berättare" och Sven-Olov Wallenstein, "Kubricks rum".

⁶⁰⁷ Carpelan, "I poesins rum", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.

⁶⁰⁸ Ibid. Det är en variant av den motsvarande formuleringen "utan rum går själen hukad" i *Gården*. Carpelan, 1969, s. 12.

⁶⁰⁹ Carpelan, 1976, s. 85.

⁶¹⁰ Tuan, 1977, s. 3, s. 52f.

⁶¹¹ Carpelan, "Om diktens öppenhet", *Hufvudstadsbladet* 27.3.1960.

⁶¹² Avsnittet fortsätter: "Romanen Axel (1986) – ytligt sett den mest framåtriktade skildring man kan tänka sig, eftersom texten är ordnad som en dagbok genom många år med noggranna datumangivelser – beskriver i själva verket en cirkelrörelse med upprepade kriser, flyktförsök, självövertvinnelser och misslyckanden. Det är trolleri att göra en så hjälplös existens intressant i en roman och att hålla spänningen vid liv när läsaren mycket snart förstår att nästan ingenting kommer att hända." Engdahl, 1998.

⁶¹³ Mitchell, 1980, s. 273f.

⁶¹⁴ Ibid.

⁶¹⁵ Lakoff och Turner, 1989, s. 18.

⁶¹⁶ Mitchell, 1980, s. 292.

⁶¹⁷ Ibid. s. 293.

⁶¹⁸ Ellen Eve Frank, 1979, s. 10.

⁶¹⁹ Joseph Frank, förordet till *Spatial Form in Narrative* 1981, red. Jeffrey R. Smitten och Ann Daghistany, s. 8.

⁶²⁰ Klinkowitz, 1981, s. 42.

⁶²¹ Smitten och Daghistany, 1981, s. 13.

⁶²² Ibid.

⁶²³ Smitten, 1981, s. 15.

⁶²⁴ Joseph A. Kestner, *The Spatiality of the Novel* 1978, s. 33.

⁶²⁵ Laitinen, 1999, s. 221.

⁶²⁶ I en essä om förhållandet mellan ord, bild och ting i Gunnar Björlings diktning som jag redan tidigare berört tar Sixten Ringbom upp en ambition hos Björling som har uppenbara likheter med Carpelans ambition att ge *Urvind* en rumslig formgivning. Ringbom konstaterar för det första att "visuell perception" är ett utmärkande drag i modernisternas dikt och konstaterar därefter: "Björling strävar till att forma dikten som en tvådimensionell gestalt, han vill befria dikten från språkets endimensionella linearitet. Ett av Björlings berömdaste uttalanden är "Mitt språk är ej i orden." Mindre känd och mindre diskuterad är sentensens fortsättning: "Ords allt alla ords det endaste – linjen." Här är innebörden ovanligt klar: allt som orden, det enda som alla orden [kan fungera i] är linjen, d v s språkets endimensionellt linjära struktur. Därför är Björling mera intresserad av ett flerdimensionellt rum: "Aldrig ett fast, blott som skärningarnas punkter, punktblinjerna, ytorna, rummen, och det sista: våra medvetanden." Ringbom, 1993, s. 125f.

⁶²⁷ Carpelan, 1993, s. 12.

⁶²⁸ Ibid., s. 110.

⁶²⁹ Prosadiktssamlingen *Namnet på tavlan Klee målade från* 1999 är rik på rumsliga bilder och uppvisar i flera texter ett spatiovisuellt tänkande. Följande text har titeln "Balkongen": "Balkongen svävar fritt utanför huset och håller inom räckhåll ett randigt parasoll som en fallskärm. Staden sover med stängda fönsterluckor, morgonsolen blänker till i korset på domkyrkans kupol. Den som ännu halvsovande går ut på balkongen måste se upp: balkong och ballong är ändå inte samma sak, även om de har samma uppgift: att vidga världen." Carpelan, 1999, s. 17.

- 630 Carpelan, 1993, s. 110f.
- 631 Holmström, 1998, s. 12.
- 632 Carpelan, 1993, s. 111.
- 633 Ibid., s. 114.
- 634 Holmström, 1998, s. 80.
- 635 Seppo Parkkinens tvåspråkiga föreställning *Urwind – Alkutuuli. Matkusta itseesi – Res, in i dig* hade premiär 2.4 2005 på Manilla i Åbo. Föreställningen var ett samarbete mellan Åbo Svenska Teater och Aurinkobaletti och karaktäriserades av arrangören som "En tvåspråkig föreställning för skådespelare, dansare, vinden och poetens röst."
- 636 Carpelan, 1993, s. 230. En liknande tankegång ingår i dikten "Sen" i *Måla himlen. Vers för små och stora* (1988), s. 50. "Sen / när man är död / ser man ingenting / hör ingenting / tänker ingenting / känner ingenting / det är bara / ljus och luft / som ingen kan gripa / som bara finns / som dag på gräset / sen / när man är död."
- 637 Carpelan, 1993, s. 8 och s. 29.
- 638 Carpelan, "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 23.
- 639 Hollsten, 2004, s. 292f.
- 640 Hollsten, 1999, s. 28.
- 641 Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 9.
- 642 Carpelan, "I poesins rum", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.
- 643 Carpelan, 1957, s. 34.
- 644 Sambandet mellan en elementlära och ett sinnligt och konkret fundament hos Carpelan framgår tydligt i följande anteckning: "De fyra elementen och deras attribut: redan detta en värld av konkreta universaliala, tillräcklig för en oavslutad dikt. Kanske återgår diktens alla ord på dem." Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 59. Även på denna punkt finns det ett samband till ontologin i Gunnar Björlings författarskap. Anders Olsson beskriver rötterna i det Björlingska universumet i *Att skriva dagen. Gunnar Björlings poetiska värld* 1995.
- 645 Printz-Påhlson, "Gaston Bachelard och materiens drömmar", *Sydsvenska Dagbladet* 14.3.1991. Jfr med följande anteckning av Carpelan: "Den bittra stunden, den ljuva stunden": motsatsen och paradoxen är lika naturlig i dikten som i livet. Det är bara i våra föreställningar vi avvisar logiken i det irrationella och det ologiska. Enkelheten i dikten är uppbyggd av denna komplexitet där liv och död inte är motpoler, där svalkan kan bränna, hav och himmel byta plats. Det är diktens strävan till syntes, genom enskildheter." Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 35.
- 646 Printz-Påhlson, "Gaston Bachelard och materiens drömmar", *Sydsvenska Dagbladet* 14.3.1991
- 647 Casey, 1996, s. 36ff.
- 648 Kristensson Uggla, 2002, s. 327.
- 649 Carpelan, 1993, s. 199.
- 650 Carpelan, 1966, s. 2.
- 651 Håkanson, "73 dikter", *Aftonbladet* 16.9.1966.
- 652 Carpelan, 1993, s. 200.
- 653 Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 2f., Hollsten, 2004, s. 292.
- 654 Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 87f.
- 655 Holmqvist, "Djuna Barnes: Nattens skogar", *Dagens Nyheter* 7.5.1956.
- 656 Ibid.
- 657 Daghistany och Johnson, 1981, s. 52f.
- 658 Holmström, 1998, s. 19.
- 659 Ellen Eve Frank, 1979, s. 77.

Romanens planlösning - arkitektonisk utformning

- 660 Mickelsen, 1981, s. 69-74.
- 661 Ibid., s. 70f.
- 662 Carpelan nämner "Piranesis fängelser" i olika sammanhang. Exempelvis i artikeln "Några anteckningar om rum och poesi" i *Arkitehti* 5/1981 där även en reproduktion av en fängelseinteriör ingår.
- 663 Engdahl, 1998.
- 664 Carpelan, 1993, s. 21.
- 665 Ibid., s. 140.
- 666 Ibid., s. 199.
- 667 Ibid., s. 95.
- 668 Ibid., s. 115.

- 669 Ibid., s. 45.
- 670 Ibid., s. 54.
- 671 Ibid., s. 103.
- 672 Ibid., s. 86.
- 673 Hellgren, 2006, s. 126–129.
- 674 Yacobi, "Verbal Frames and Exphrastic Figuration" i *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media* 1997, red. Ulla-Britta Lagerroth, s. 42–46 och Lund, 2002, s. 189.
- 675 Nänny, 2002, s. 134.
- 676 Bryson, 1990/1995, s. 115.
- 677 Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry: A World View* 1968, s. 7.
- 678 Ibid., s. 8.
- 679 Mjöberg, 1998, s. 7.
- 680 Ibid.
- 681 Hans Erik Aarset, "'Fontenes slott' – en verden i miniatyr" i *Barokkens verden* 1994, red. Magne Malmanger, s. 355–401.
- 682 Ellen Eve Frank, 1979, s. 117. André Maurois, *På spaning efter Marcel Proust* 1982, s. 160, övers. Lily Vallquist och Kajsa Rootzen. [Original: *A la recherche de Marcel Proust* 1949].
- 683 Georges Perec, *Livet – en bruksanvisning* 1996, s. 597f., övers. Sture Pyk. [Original: *La vie mode d'emploi* 1978].
- 684 Kaj Nyman, *Husens språk. Den byggda tinglighetens och de arkitektoniska intentionernas dialektik* 1989 [Akad. avh.], s. 23.
- 685 Ibid.
- 686 Bachelard, 1957/2000, s. 55.
- 687 Ibid., s. 56.
- 688 "In this conception of the life cycle, springtime is youth, summer is maturity, autumn is old age, and winter is death.", Lakoff och Turner, 1989, s. 18.
- 689 Casey, 1996, s. 24ff.
- 690 Matti Mäkelä, *Sääkirja* 1998, s. 122–145.
- 691 Carpelan berör även Schwitters assemblage i "Anteckningar i poetik": "Hugo Ball berättar i sin dagbok om Richard Huelsenbecks dadadiktning, att den i sig innefattade alla tidens oljud och vansinnigheter till en 'erhellte Melodie'. Det är inte stoffet för sig som bär ljus och skugga: ljussättningen bidrar diktaren med. Hur vackert är inte dadaismens oreña stoff sovratt till 'erhellte Melodie' hos Schwitters." Carpelan, "Anteckningar i poetik" 1964, SLSA 919.2.4., s. 21.
- 692 John Elderfield, *Kurt Schwitters* 1985, s. 31.
- 693 Carpelan, SLSA 919.2.3., odat., s. 16f.
- 694 Ibid., s. 6.
- 695 Carpelan, 1993, s. 178ff.
- 696 Bachelard, 1957/2000, s. 41.
- 697 Hollsten, 2004, s. 125.
- 698 Ibid., s. 118–128.
- 699 Björling, "Min skrift – lyrik?" i *Poeter om poesi* 1947. Citerad ur Björlingurvalet *Det stora enklaskas dag. Dikt och prosa* 1975, s. 187.
- 700 "Det var vid den tiden pappa berättade för mig om Kung Proteus, om de väldiga hamnarna på ön Paros, om de massiva stenkajerna mot havet, det hemlighetsfulla ljuset, om det inhuggna mönstret av femhörningar, om en femte årstid som jublande firades på ön, men främst om Proteus förvandlingar, strupgreppet, hur han blev lejon, orm, panter, vildsvin, vatten, eld och lövträd, innan han återvann sitt ansikte, hur han levde i sin grotta." Avsnittet fortsätter genom att Carpelan sammanför Proteus och en av invånarna i Daniel Urwinds barndomshus, Bergsrådet Petri: "Och jag såg Bergsrådet Petri i sin grotta, förvandlad, för mig antog han stenens, molnets, vattnets, trädets och ljusets skepnader, hans ansikte speglades i den svarta asfalten på gården, hans rop klingade som i dimma över den förstenade staden." Carpelan, 1993, s. 84.
- 701 Se t.ex. hur Carpelan förvandlar scenen med Anna Blume i ett rum, "en grotta med mildt ljus" ur sitt radiohörspel till en scen med en kvinna som sitter med ryggen mot betraktaren på s. 180 i *Urwind*.
- 702 Eirik Udd, "Deckaren i Finland på rätt väg i dag", *Hufvudstadsbladet* 11.7.1982.
- 703 Carpelan var anställd vid Helsingfors stadsbibliotek mer eller mindre oavbrutet mellan 1946 och 1985. De fem sista åren var han tjänsteledig.
- 704 Holmström, 1998, s. 38.
- 705 Hellgren, 2006, s. 126–129.
- 706 Carpelan, "Mitt sanna bibliotek", i bibliotekschef Jorma Mähönens ägo.
- 707 Sven Hirn, *Kansankirjastoista kaupunginkirjastoksi. Helsingin kaupunginkirjasto 1860–1940* 1998, s. 145–153.
- 708 Ellen Eve Frank, 1979, s. 10 och s. 13.
- 709 Carpelan, 1993, s. 50. Se även s. 87f. och s. 240.
- 710 Carpelan, "Världen genom bakgårdsfönstret. En inövning i verkligheten", *Hufvudstadsbladet* 9.6.1985.

⁷¹¹ Susan Sontag, "I Saturnus tecken" i *I Saturnus tecken* 1981, s. 128f., övers. Eva Liljegren. [Original: "Under the Sign of Saturn" 1978].

⁷¹² Ibid.

⁷¹³ Ibid.

⁷¹⁴ Ibid.

⁷¹⁵ Carpelan, "I poesins rum", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991.

⁷¹⁶ Carpelan, "Några anteckningar om rum och poesi", *Arkkitehti* 5/1981, s. 27.

⁷¹⁷ Ibid.

Litteraturförteckning

Otryckt material

Bo Carpelans manuskript

Jorma Mähönen, Richardsgatans bibliotek, Helsingfors

”Mitt sanna bibliotek”, 1988

Svenska litteratursällskapet i Finland

- SLSA 919.2.3 ”André i människans lustgårdar”, radiohörspel, odaterat
SLSA 919.2.4 ”Anteckningar i poetik”, 1964
SLSA 919.2.3 ”Din gestalt bakom dörren”, radiohörspel, 1960
SLSA 919.2.1 ”Periferi och medelpunkt”, utgiven diktsamling, daterad ”27.1.45”
SLSA 919.2.3 ”Rum vi engång levde i. Ett hörspel för fyra röster och tystnad”,
odaterat [möjligtvis slutet av 1970-talet]
SLSA 919.2.3 ”Schwitters - den sista dadaisten - ett konstnärsöde”, odaterat
hörspel
SLSA 919.2.4 ”Paavo”, TV-film, översättning till finska av Ilkka Ryömä, odaterat
SLSA 919.2.4 ”Paluu nuoruuteen”, med beteckning ”Romantiskt drama”,
översättning till finska av Ilkka Ryömä, odaterat

Avhandlingar

- Hellgren, Jan: ”’huset innanför huset’: Om rumsligheten i Bo Carpelans *Gården*”, avhandling pro gradu, Åbo: Åbo Akademi, Litteraturvetenskapliga institutionen 2001
Hollsten, Anna: ”*Kun vuori on jälleen vuori, vesi jälleen vettä ja puu jälleen puu*. Näkökulmia Bo Carpelanin runouskäsitteeseen”, lic. avhandling, Helsingfors: Helsingfors universitet, Taiteiden tutkimuksen laitos/kotimainen kirjallisuus 1999
Kvist, Heidi: *Elämän ja musikin välisen suhteen tuottamat merkitykset Bo Carpelanin romaanissa Axel*, avhandling pro gradu, Åbo: Åbo universitet, Kotimainen kirjallisuus 2001
Laitila, Annukka: ”Tuuleen piirrän nimeni. Daniel Urwindin fragmentaarinen omaelämäkerta Bo Carpelanin romaanissa *Alkutuuli*”, avhandling pro gradu, Helsingfors: Helsingfors universitet, Taiteiden tutkimuksen laitos/kotimainen kirjallisuus 2004
Räihä, Annukka: ”’Jos nuuhkii, kuulee meren’. Kognitiivinen näkökulma romaaniin *Urwind*”, laudatur-avhandling, Jyväskylä universitet, Kirjallisuuden laitos 2001
Rönholm, Bror: ”*FBT: en tidskrift i sin tid*”, avhandling pro gradu, Åbo: Åbo Akademi, Litteraturvetenskapliga institutionen 1987

Tryckt material

Böcker av Bo Carpelan

- 1946 *Som en dunkel värme*, Helsingfors: Holger Schildts Förlag
1950 *Variationer*, Helsingfors: Schildts
1952 *Minus sju*, Helsingfors: Schildts
1954 *Objekt för ord*, Helsingfors: Holger Schildts Förlag
1957 *Landskapets förvandlingar*, Helsingfors: Schildts
1959 *Anders på ön*, Helsingfors: Schildts
1960 *Studier i Gunnar Björklings diktning 1922–1933*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 377, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet [Akad. avh.]
1961 *Den soala dagen*, Helsingfors: Schildts
1962 *Anders i stan*, Helsingfors: Schildts
1966 *73 dikter*, Helsingfors: Schildts
1968 *Bågen*, Helsingfors: Schildts
1969 *Gården*, Helsingfors: Schildts
1971 *Rösterna i den sena timmen*, Helsingfors: Schildts
1973 *Källan*, Helsingfors: Schildts
1973 *Paradiset. Berättelsen om Marvins och Johans vänskap II (1973)*, Helsingfors: Schildts
1975 *Din gestalt bakom dörren. En berättelse*, Helsingfors: Schildts
1976 *I de mörka rummen, i de ljusa*, Helsingfors: Schildts
1977 *Vandrande skugga. En småstadsberättelse*, pocketupplaga 1994, Helsingfors: Schildts
1979 *Jag minns att jag drömde*, Helsingfors: Schildts
1982 *Julius Blom – Ett huvud för sig*, Helsingfors: Schildts
1982 *Trösklar – Kynnyksiä. Korta scener på autentisk bas ur invalidernas vardag*, Helsingfors: Tröskeln r.f.
1983 *Dagen vänder*, Helsingfors: Schildts
1985 *Gården*, andra upplagan, Helsingfors: Schildts
1986 *Axel*, Helsingfors: Schildts
1986 *Armbandsuret*, Helsingfors: Schildts
1988 *Måla himlen. Vers för små och stora*, illustrationer Tord Nygren, Helsingfors: Schildts
1989 *År som löv*, Helsingfors: Schildts
1993 *Urwind*, Esbo: Schildts
1995 *I det sedda*, Esbo: Schildts
1996 *Novembercredo. Dikter i urval 1946–1996*, Esbo: Schildts
1997 *Benjamins bok*, Esbo: Schildts
1999 *Namnet på tavlan Klee målade*, Esbo: Schildts
2003 *Diktamina*, Esbo: Schildts
2005 *Berg*, Esbo: Schildts
2006 *Staden. Dikter och bilder från Helsingfors – Kaupunki. Runoja ja kuvia Helsingistä*, Fotografier: Pentti Sammallahti, övers. Caj Westerberg m.fl., Helsingfors: Opus 2006

Artiklar och essäer av Bo Carpelan

- 1952 "Paris på ett dygn. En resehandbok i miniatyr av Bo Carpelan", *Vår Tid* 17.12.1952
1955 "Dikt och verklighet", *Nya Argus* 17/1955
1955 Inledning till dikturval i 40 år *Finlandssvensk lyrik. Från Edith Södergran till 50-talet*, red. Stig Carlson, Stockholm: Folket i Bilds förlag 1955

- 1960 "Om diktens öppenhet", *Hufvudstadsbladet* 27.3.1960
- 1962 "Höst, Finland" i *Året i Norden*, Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag 1962
- 1965 "Det återkommande ögonblicket", *Vasabladet* 11.6.1965
- 1965 "Mot en ny dogmatism?", *Nya Argus* 13/1965
- 1965 "Reflexioner ur en poetik", *Nya Argus* 1-2/1965
- 1967 "Efterskrift" i *Finlandssvenska lyrikboken*. En antologi, urval och redigering Bo Carpelan, När-Var-Hur-Serien, Stockholm: Forum
- 1970 "Ur en opublicerad poetik", *Festskrift till Olof Enckell* 12.3.1970, Helsingfors: Söderström & C:o Förlags AB 1970
- 1973 "Språket som hem", *Nya Argus* 11/1973
- 1979 "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979
- 1979 "Mitt Helsingfors" i *Helsingfors*, red. Matti Pitkänen, Helsingfors: Helsingfors stad 1979
- 1981 "Novembercredo. Tankar inför ett landskap", *Artes* 4/1981, i avhandlingen anförd ur Carpelan, Bo, *Novembercredo. Dikter i urval 1946-1996* 1996
- 1981 "Några anteckningar om rum och poesi", *Arkkitehti* 5/1981
- 1985 "Världen genom bakgårdsfönstret. En inövning i verkligheten", *Hufvudstadsbladet* 9.6.1985
- 1986 "Familjen Burroughs kök", *Image* 1/1986
- 1987 "Ön", *Svenska Dagbladet* 8.7.1987, publicerad i SvD:s artikelserie "Sommarglantan"
- 1991 "I poesins rum", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991
- 2002 "Självporträtt 1946", *Hufvudstadsbladet* 16.6.2002

Intervjuer med Bo Carpelan

- Bergman, Margaretha: "Finland får inte isolera sig. Ett samtal med den finlandssvenske författaren Bo Carpelan", *Nya Wemlandstidningen* 12.10.1994
- Boström, Elsa: "Carpelan i seminarieljus. Dikten ett rum att fylla", *Hufvudstadsbladet* 14.9.1986
- Boström, Elsa: "Litteraturens kraft", *Hufvudstadsbladet* 25.4.1991
- Bäckström, Barbro: "Bo Carpelan: 'Rum betyder mycket'", *Arbetarbladet* 16.3.1989
- Elfving, Ebba: "En diktare om dikt", *Astra* 2/1962
- Hellgren, Jan: "Möte med Finlandiaprisvinnaren Bo 'Pesä' Carpelan", *Nya Argus* 1/2006
- Hollsten, Anna: "Kirjoittamisen vuosikymmenet", ett samtal mellan Bo Carpelan och Anna Hollsten i *Keskusteluja kirjallisuudesta*, red. Päivi Koivisto, Helsingfors: Helsingin Yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 2000
- Kallifatides, Theodor: "Två rasande floder", *Svenska Dagbladet* 24.6.1984
- Kraemer, Elin von: "Diktardord", *Astra* 3-4/1970
- Persson, Per: "SvD-pristagare i USA vill inte kallas estet", *Svenska Dagbladet* 17.12.1961
- Seppänen, Leena: "Runoilija Bo Carpelan pyrkii tiivistämään elämänviisauksia. Sateen aistittava odotus voi olla oleellisempää kuin itse sade", *Uusimaa* 2.2.2002
- SvD:s Helsingforskorrespondent: "15 000 kr för '73 dikter'", *Svenska Dagbladet* 10.3.1967
- Wall, Åsa: "Nu kan jag få arbetsro", *Svenska Dagbladet* 11.1.1977
- Westö, Mårten: "Femtio år av nyfiken noggrannhet. Samtal med Bo Carpelan" i *Leva skrivande. Finlandssvenska författare samtalar*, red. Monika Fagerholm, Helsingfors: Söderströms & C:o Förlags Ab 1998

Övrig litteratur

- Aarset, Hans Erik: "Fontenes slott' – en verden i miniatyr" i *Barokkens verden*, red. Magne Malmanger, Oslo: H. Aschehoug & Co. A/S 1994
- Adlerberth, Roland: "73 DIKTER", *Göteborgs Tidning*, 25.4.1966
- Agnew, John A.: *Place and Politics: The Geographical Mediation of State and Society*, Boston: Allen & Unwin 1987
- Allén, Sture m.fl.: *Svensk ordbok. 100.000 ord och fraser*, utarbetad vid Spåkdata, Göteborgs universitet, tredje reviderade upplagan, Stockholm: Norstedts Ordbok 1999
- Andersson, Claes: "Förändra dig inte, fördjupa dig", *Hufvudstadsbladet* 7.9.1973
- Aristoteles: *Om diktkonsten* (ca 320–330 f.Kr.), övers. Jan Stolpe, Göteborg: Anamma Böcker AB 1994
- Aspenström, Werner: "Overkligt landskap", *Morgon-Tidningen* 7.3.1952
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, (1946/1998/1999), övers. Ulrika Wallenström, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2002 [Original: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*]
- Auster, Paul: "Idéer och ting", i *Hungerns konst. Essäer. Förord. Interjuer*, övers. Tony Andersson, Stockholm: Tidens Förlag 1995 [Original: "Ideas and Things"]
- Bachelard, Gaston: *Rummets poetik*, övers. Alf Thoor, Lund: Skarabé 2000 [Original: *La poétique de l'espace* 1957]
- Bachtin, Michail: "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik" i *Det dialogiska ordet* (1990), övers. Johan Öberg, Gråbo: Bokförlaget Anthropos 1998 [Original: "Formy vremeni i chronotopa v romane. Otjerki po istoritjeskoj poetike" 1937–1938, kompletterad 1973, publicerad 1975]
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (1985), andra upplagan, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 1999
- Barck, Ghita: "Doktor Bo på parnassen", *Vår Tid* 3/1960
- Barthes, Roland: *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet*, övers. Mats Löfgren, Stockholm: Alfabeta Bokförlag AB 2006 [Original: *La Chambre Claire* 1980]
- Bellman, Carl Michael: *Fredmans epistlar* (1790), med kommentarer av Lars Huldén, Helsingfors: Söderström & C.o Förlags AB 1964
- Bengtsson, Jan: "Arkitektur och fenomenologi. Om Norberg-Schulz' platsfenomenologi", *Fenomenologiska utflykter. Människa och vetenskap ur ett livsvärldsperspektiv*, Göteborg: Daidalos 1998
- Benjamin, Walter: "Historiefilosofiska teser", *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark* 1969, BOC-serien, Uddevalla: Bo Cavefors Bokförlag 1969. [Original: "Über den Begriff der Geschichte" 1939, postumt utgiven]
- Benjamin, Walter: "Om den mimetiska förmågan", *Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur* 3-4/2005, övers. Lars Bjurman. [Original: "Über das Mimetische Vermögen" 1933]
- Berger, Peter m.fl.: *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*, New York: Vintage Books, A Division of Random House 1974
- Bergson, Henri: *Den skapande utvecklingen. Om livets betydelse*, övers. Algot Ruhe, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1911 [Original: *L'Évolution créatrice* 1907]
- Berman, Marshall: *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, övers. Gunnar Sandin, Lund: Arkiv förlag 1987 [Original: *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity* 1982]
- Björklund, Jenny: *Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtiotalismen. Ella Hillbäck, Rut Hillarp, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 2004 [Akad. avh.]
- Björling, Gunnar: *Det stora enklas dag. Dikt och prosa, urval och inledning av Bo Carpelan*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1975
- Björling, Gunnar: "Min skrift-lyrik?" i *Poeter om poesi*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1947
- Blake, William: "The Marriage of Heaven and Hell" (ca. 1790) i *The Norton Anthology of English Literature, Seventh Edition / Volume 2*, red. M. H. Abrams m.fl., New York / London: W.W. Norton & Company 2000
- Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1963

- Brooks, Peter: *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law & Literature*, Chicago: The University of Chicago Press 2000
- Bruno, Giuliana: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, London/New York: Verso 2002
- Bryson, Norman: *Vision and Painting. The Logic of Gaze*, New Haven: Yale University Press/London: Macmillan Press 1983
- Bryson, Norman: "Stillebenmåleriet och det 'kvinnliga' rummet" i *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, red. Anna Lena Lindberg, Stockholm: Norstedts Förlag AB 1995 [Original: "Still Life and 'Feminine Space'" i *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting* 1990]
- Bäckström, Lars: "Carpelan och finpoesin", *Upsala Nya Tidning* 31.8.1967
- Böschenstein-Schäfer, Renate: *Idylle*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1967
- Casey, Edward S.: *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1997
- Casey, Edward S.: *Remembering. A Phenomenological Study*, Bloomington: Indiana University Press 1987
- Casey, Edward S.: "How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena" i *Senses of Place*, red. Steven Feld och Keith H. Basso, Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press 1996
- Chandler, R. Marilyn: *Dwelling in the Text. Houses in American Fiction*, Berkeley: University of California Press 1991
- Conrad, Joseph: *The Nigger of the "Narcissus": an authoritative text, backgrounds and sources, reviews and criticism*, red. Robert Kimbrough, A Norton Critical Edition, New York: Norton 1897/1979
- Cooper, Clare: "The House as Symbol of the Self" i *Environmental Psychology. People and Their Physical Settings*, red. Harold M. Proshansky, andra upplagan, Austin, Texas: Holt, Rinehart and Winston 1970/1976
- Cornell, Peter m.fl. (red.): *Bildanalys. Teorier, metoder, begrepp* (1985/1988/2006), Hedemora/Möklinta: Gidlunds 2006
- Cresswell, Tim: *Place: A Short Introduction*, Malden /Oxford/Carlton: Blackwell Publishing 2004
- Danius, Sara: *The Prose of the World. Flaubert and the Art of Making Things Visible*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 26, Uppsala: Uppsala universitet 2006
- Derrida, Jacques: "Restitutions of the Truth in Pointing", *A Derrida Reader. Between the Blinds*, red. Peggy Kamuf, New York: Columbia University Press 1991 [Original: "Restitutions: De la vérité en peinture" i *La Vérité en peinture* 1978]
- Dostojevskij, Fjodor: *Anteckningar från källarhållet*, övers. Ulla Roseen, Stockholm: Atlantis 1985 [Original: *Zapiski iz podpolja* 1864]
- Edfelt, Johannes: "Bo Carpelans nya dikter", *Dagens Nyheter*, 28.9.1966
- Edström, Per och Piha, Pentti: *Rum och teater*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1976
- Ekelöf, Gunnar: *Samlade dikter*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1965/1976/2004
- Ekman, Michel: "Mellan utplåning och epifani. Ett tema i Bo Carpelans sena romaner" i *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktnig*, red. Roger Holmström, Helsingfors: Schildts 2006
- Ekman, Michel: "'närmevärde med / rund akustik' - om den finlandssvenska skönlitteraturen 1993", *Nya Argus* 2/1994
- Elderfield, John: *Kurt Schwitters*, London: Thomas and Hudson 1987
- Eliot, T.S.: "Hamlet and His Problems", *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, University Paperbacks, London/New York: Methuen/Barnes & Noble 1920/1928/1960
- Ellerström, Jonas: "Att plocka äpplen från flera träd", *Sydsvenska dagbladet* 26.3.1983
- Empson, William: *Seven Types of Ambiguity*, tolfte upplagan, New York: New Directions 1930 [inget angivet utgivningsår]
- Enckell, Carolus: "Björlingen huone. Gunnar Björlingen runoudesta" i *Kirjojen Suomi*, red. Juhani Salokannel, Helsingfors: Kustannusosakeyhtiö Otava 1996
- Enckell, Rabbe: "Den svala dagen", *Hufvudstadsbladet* 21.9.1961
- Enckell, Rabbe: "Gammalt nytt och verkligt nytt i poesi", *Hufvudstadsbladet* 5.12.1926
- Engdahl, Horace: "Ett ständigt avsked", *Dagens Nyheter* 22.9.1989

- Engdahl, Horace: "Smultron ur Carpelans ask", *Dagens Nyheter* 6.6.1998. Samma text föreligger även med en avvikande rubrik: "Bo Carpelan, drömarkitekt" i *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*, red. Roger Holmström, Helsingfors: Schildts 2006
- Engdahl, Horace: "Tystnaden i ordet" i *Björling-studier. Föredrag vid Gunnar Björling-symposiet den 18-19 maj 1992*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland r.f. 1992
- Envall, Markku: "Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolenon aiheesta kirjallisuudessa", Borgå: WSOY 1988
- Escobar, Arturo: "Culture Sits in Places: Reflections on Globalism and Subaltern Strategies of Localization", *Political Geography* 2/2001
- Espmark, Kjell: *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag 1977
- Forman, Thomas (red.): *Poet's Camera. Poetry selected by Thomas Forman*, New York: Studio Publications 1949
- Foucault, Michel: "Different Spaces", *Aesthetics, Method, and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954-1984. Volume 2*, red. James D. Faubion, övers. Robert Hurley, original: "Des espace autres" (1967/1984), London m.fl.: Penguin Books 2000
- Frank, Ellen Eve: *Literary Architecture. Essays Toward a Tradition. Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James*, Berkeley/ Los Angeles/London: University of California Press 1979
- Frank, Joseph: "Foreword" i *Spatial Form in Narrative*, red. Jeffrey R. Smitten och Ann Daghistany, Ithaca: Cornell University Press 1981
- Frank, Joseph: "Spatial Form in Modern Literature" (1945), *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick: Rutgers University Press 1991
- Frank, Joseph: "Spatial Form: Thirty Years After" i *Spatial Form in Narrative*, red. Jeffrey R. Smitten och Ann Daghistany, Ithaca: Cornell University Press 1981
- Fuss, Diana: *The Sense of an Interior. Four Writers and the Rooms that Shaped Them*, New York/London: Routledge 2004
- Gadamer, Hans-Georg: "Introduktion" i Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Daidalos 2005 [Original: "Der Ursprung des Kunstwerkes" 1935]
- Gedda, Bertil: "Poetiska visioner", *Ny Tid* 7.11.1961
- Giddens, Anthony: *The Constitution of Society: Outline of The Theory of Structuration* (1984), Cambridge: Polity Press 1986
- Gogwilt, Chris: "The interior. Benjaminian arcades, Conradian passages, and the 'impasse' of Jean Rhys" i *Geographies of Modernism. Literatures, cultures, spaces*, red. Peter Brooker och Andrew Thacker, London / New York: Routledge 2005
- Greene, Graham: *A Sort of Life*, London: Badley Head 1971
- Gustafsson, Madeleine: "Som vore rummet din blick, som aldrig sluts" i *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*, red. Roger Holmström, Helsingfors: Schildts 2006
- Hallberg, Peter: *Diktens bildspråk: Teori, metodik, historik*, Göteborg: Esselte studium, Akademiförlaget 1982
- Hammarström, Tommy: "I det nyss födda, dödens groddar", *Expressen* 22.4.1983
- Hamon, Philippe: *Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*, övers. Katia Sainson-Frank och Lisa Maguire, Berkeley: University of California Press 1992 [Original: *Expositions: literature et architecture au XIXe siècle* 1989]
- Heaney, Seamus: "The Sense of Place" (1977), *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, London: Faber and Faber Limited 1980
- Hedman, Kaj: Recension av *Gården* (1985), *Horisont* 4/1986
- Heidegger, Martin: *Konstverkets ursprung*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Daidalos 2005 [Original: "Der Ursprung des Kunstwerkes" 1935]
- Hellgren, Jan: "Innehåll och omslag: Carpelan & Carpelan" i *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*, red. Roger Holmström, Helsingfors: Schildts 2006
- Hellgren, Jan: "Miraklet i det vardagliga tinget. Om Bo Carpelans 1950-tals poetik och romanen *Berg*", *Finsk Tidskrift* 5/2006
- Hellquist, Elof: *Svensk etymologisk ordbok, andra bandet O-Ö* (1922), Lund: LiberLäromedel 1980
- Heyman, Viveka: "Laddad och jordnära dikt", *Arbetaren* 7.10.1966
- Heyman, Viveka: "Landskap inom oss", *Arbetaren* 11.12.1957

- Hirn, Sven: *Kansankirjastosta kaupunginkirjastoksi. Helsingin kaupunginkirjasto 1860–1940*, Helsingfors: Helsingfors stadsbibliotek 1998
- Hirvi, Maria: "Konstens fjärde, femte och sjätte rum", *Hufvudstadsbladet* 15.2.2003
- Hoad, T.F. (red.): *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford: Oxford University Press 1996
- Hollsten, Anna: "'Det finns ännu hus med lågt tak' – om nostalgin i Bo Carpelans författarskap", *Laboratorium för folk och kultur* 2/2001
- Hollsten, Anna: *ei kattoa, ei seiiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 982, Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2004 [Akad.avh.]
- Hollsten, Anna: "Huoneen ja maiseman runoutta. Tila Bo Carpelanin lyriikassa", *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*, red. Mervi Kantokorpi, Helsingfors: Werner Söderström Osakeyhtiö 1997
- Hollsten, Anna: "'Kaikki nämä kuvat'. Sanan ja kuvan suhteesta Bo Carpelanin tuotannossa", *Kuivien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retorikasta*, Tietoliipas 191, red. Vesa Haapala, Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2003
- Holmqvist, Bengt: "Bekännare och beskrivare", *Stockholms-Tidningen* 13.12.1954
- Holmqvist, Bengt: "Bo Carpelans dikter", *Dagens Nyheter* 30.9.1957
- Holmqvist, Bengt: "Djuna Barnes: Nattens skogar", *Dagens Nyheter* 7.5.1956
- Holmström, Roger: *Vindfartsvägar. Strövtåg i Bo Carpelans Urvind*, Esbo: Schildts 1998
- Hugo, Victor: *Ringaren i Notre-Dame*, övers. Oscar Nachman, Stockholm: Saxon & Lindströms Förlag 1958 [Original: *Notre-Dame de Paris* 1831]
- Håkanson, Björn: "73 dikter", *Aftonbladet* 16.9.1966
- Ingarden, Roman: *Det litterära konstverket. Med ett supplement om funktionerna hos språket i teaterskådespelet*, Lund Political Studies 12, övers. Margit Kinander, Lund: Cavefors 1976 [Original: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* 1931]
- Jakobson, Roman: "Marginal Notes on the Prose of the Poet Pasternak", *Language in Literature*, red. Krystyna Pomorska och Stephen Rudy, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press 1987 [Original: "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak" 1935]
- Jordahl, Anneli: "En färd in till de dödas rum", *Göteborgs-Posten* 17.9.1993
- Julén, Björn: "Träd nära det ordlösa", *Svenska Dagbladet* 19.9.1966
- Jung, Carl Gustav: *Mitt liv. Minnen, drömmar, tankar*, red. Angela Jaffé, övers. Ivar Alm och Philippa Wiking, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1989 [Original: *Erinnerungen, Träume, Gedanken* 1962]
- Karatani, Kojin: *Architecture as Metaphor. Language, Number, Money* (1983), red. Michael Speaks, övers. Sabu Kohso, Cambridge Massachusetts: MIT Press 1995
- Karjalainen, Pauli Tapani: "Elämä tässä talossa: lähikartoitusta kirjallisuuden kautta", *Alue ja ympäristö* 2/95
- Karjalainen, Pauli Tapani: "Aika, paikka ja muistin maantiede" i *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, red. Tuukka Haarni m.fl., Tammerfors: Vastapaino 1997
- Karjalainen, Pauli Tapani och Paasi, Anssi: "Contrasting the nature of the written city. Helsinki in regionalistic thought and as a dwelling place" i *Writing the City. Eden, Babylon and the New Jerusalem*, red. Peter Preston och Paul Simpson-Housley, London/New York: Routledge 1994
- Kauppi, Raili: *Raili Kaupin kirjoitukset 3.1. Filosofia. coincidentia oppositorum – Edellinen osa*, Tammerfors: Tampere University Press 2001
- Keats, John: "Ode on a Grecian Urn" (1820) i *The Norton Anthology of English Literature, Seventh Edition / Volume 2*, red. M.H. Abrams m.fl., New York / London: W.W. Norton & Company 2000
- Kestner, Joseph A.: *The Spatiality of the Novel*, Detroit: Wayne State University Press 1978
- Kinnunen, Aarne: "Jumalaton avaruus", *Parnasso* 7/1984
- Klee, Paul: "Om den moderna konsten", i *Pedagogisk skissbok. Om den moderna konsten*, övers. Sune Nordgren, Stockholm: Anamma Bokförlag AB 1992 [Original: "Über die moderne Kunst" 1924]

- Klinkowitz, Jerome: "Spatial Form in Contemporary Fiction" i *Spatial Form in Narrative*, red. Jeffrey R. Smitten och Ann Daghistany, Ithaca: Cornell University Press 1981
- Kristensson Uggla, Bengt: *Slaget om verkligheten. Filosofi – omvärldsanalys – tolkning*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2002
- La Cour, Paul: *Fragment av en dagbok*, övers. Karin Bong, Stockholm: P.A. Norstedt & Söner Förlag 1955 [Original: *Fragmenter af en Dagbog* 1948]
- Laitinen, Kai: *Kirjojen virrassa: tutkielmia ja esseitä kirjallisuudesta ja lukemisesta*, Helsingfors: Otava 1999
- Laitinen, Kai: "Mikä uudessa lyriikassamme on uutta?", *Puolitiessä. Esseitä*, Helsingfors: Otava 1958
- Lakoff, George och Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1980
- Lakoff, George och Turner, Mark: *More than Cool reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1989
- Lambert, Ellen Zetzel: *Placing Sorrow. A Study of the Pastoral Elegy Convention from Theocritus to Milton*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1976
- Larsson, Staffan: "Finlandssvensk poet", *Stockholms-Tidningen* 28.11.1957
- Leach, Eleanor Winsor: *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1988
- Leckius, Ingemar: "Sätt att leva, sätt att dö", *Aftonbladet* 22.9.1961
- Lessing, Gotthold Ephraim: "Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" (1766) i *Lessings Werke in fünf Bänden. Dritter Band*, Bibliotek Deutscher Klassiker, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1975
- Liedmann, Sven-Eric: *I skuggan av framtiden. Modernitetens idéhistoria*, Pocketupplaga, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1997/2006
- Lilja, Eva: "Poeten dold i bilden – 1950-talets lyrik" i *Den svenska litteraturen. 6. Medieålderns litteratur 1950–1985*, red. Lars Lönnroth m.fl., Stockholm: BonnierFakta Bokförlag AB 1990
- Lund, Hans: *Impressionism och litterär text*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 1993
- Lund, Hans: "Litterär ekfras". *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur 2002
- Lund, Hans: "Medier i samspel" i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur 2002
- Lund, Hans: *Texten som tavla*, Lund: Hans Lund och LiberFörlag 1982 [Akad. avh.]
- Lysell, Roland: "Inledning: Den tematiska kritiken" i *Hermeneutik*, red. Horace Engdahl m.fl., Stockholm: Rabén & Sjögren 1977
- Malpas, J.E.: *Place and Experience. A Philosophical Topography*, Cambridge: Cambridge University Press 1999
- Mao, Douglas: *Solid Objects: Modernism and the Test of Production*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1998
- Maurois, André: *På spaning efter Marcel Proust*, övers. Lily Vallquist och Kajsa Rootzén, reviderad av Eva Alexanderson och Sven Ryberg, Stockholm: Bonniers 1982 [Original: *A la recherche de Marcel Proust* 1949]
- Mazzarella, Merete: *Det trånga rummet. En finlandssvensk romantradition*, Helsingfors: Söderströms & C:o Förlags AB 1989
- Melberg, Arne: "Learning to see", *Edda* 3/2002
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*, övers. Colin Smith, London: Routledge 2002 [Original: *Phénoménologie de la perception* 1945]
- Merleau-Ponty, Maurice: "Ögat och anden", *Lovtal till filosofin. Essäer i uroal*, översättning och med noter och inledning av Anna Petronella Fredland, Moderna franska tänkare 32, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion 2004 [Original: "L'œil et l'esprit" 1964]
- Mickelsen, David: "Types of Spatial Structure" i *Spatial Form in Narrative*, red. Jeffrey R. Smitten och Ann Daghistany, Ithaca: Cornell University Press 1981
- Miller, J. Hillis: *Poets of Reality. Six Twentieth-Century Writers*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press 1965

- Miller, J. Hillis: *Topographies*, Stanford, California: Stanford University Press 1995
- Miller, J. Hillis: "The Geneva School: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski" i *Modern French Criticism. From Proust and Valéry to Structuralism*, red. John K. Simon, Chicago/London: The University of Chicago Press 1972
- Mitchell, W.J.T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1986
- Mitchell, W.J.T.: *Picture Theory*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1994
- Mitchell, W.J.T.: "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory" i Mitchell, W.J.T. (red.), *The Language of Images*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1980
- Mjöberg, Jöran: *Arkitektur i litteratur*, Stockholm: Carlsson Bokförlag 1999
- Morley, David och Robins, Kevin: "No Place like *Heimat*: Images of Home(land) in European Culture" i *Space and Place. Theories of Identity and Location*, red. Judith Squires m.fl., London: Lawrence & Wishart 1993
- Mäkelä, Matti: *Sääkirja*, Borgå/Helsingfors/Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö 1998
- Möller, Anna-Lena: "Bland ordalkoholister och -arkitekter", *Finsk Tidskrift* 7-8/2000
- Nykvist, Karin: *Poesi som poetik. Idéer om diktkonst i Jesper Svenbros lyrik*, Lund: Nordic Academic Press 2002 [Akad. avh.]
- Nyman, Kaj: *Husens språk. Den byggda tinglighetens och de arkitektoniska intentionernas dialektik*, Nordiska institutet för samhällsplanering, avhandling nr 9, Juva: Atlantis, Art House 1989 [Akad. avh.]
- Nänny, Max: "Ikonicitet", övers. Sven-Erik Torhell, i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur 2002
- Olsson, Anders: *Att skriva dagen. Gunnar Björklings poetiska värld*, Stockholm: Bonniers 1995
- Olsson, Anders: "Poesins plats" i *Försök om litteratur*, red. Birnbaum, Daniel och Zern, Leif, Stockholm: Bonnier essä 1998
- Olsson, Annika: *Att ge den andra sidan röst. Rapportboken i Sverige 1960-1980*, Uppsala: Uppsala universitet 2002 [Akad. avh.]
- Ortman, Peter: *Splits. En kärleksdikt*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2006
- Pallasmaa, Juhani: *The Architecture of Image. Existential space in cinema*, Helsingfors: Rakennustieto Oy 2001
- Panofsky, Erwin: "Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition" (1936/1955), *Meaning in the Visual Arts*, London/New York m.fl.: Penguin Books 1955/1993
- Parkkinen, Seppo: "Tapahtuu kerrostalossa joka on Danielin mielen kuva" i *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*, red. Roger Holmström, Helsingfors: Schildts 2006
- Perec, Georges: *Livet - en bruksanvisning*, övers. Sture Pyk, Stockholm: Albert Bonniers förlag, Delfinserien 1996/2000 [Original: *La vie mode d'emploi* 1978]
- Poe, Edgar Allan: "The Philosophy of Composition" i *The Norton Anthology of American Literature. Fifth Edition /Volume 1*, red. Nina Baym m.fl., New York/London: W.W. Norton & Company 1998
- Pound, Ezra: "A Retrospect" (1918) i *Literary Essays of Ezra Pound*, red. T.S. Eliot, London: Faber and Faber Limited 1954
- Preminger, Alex m.fl. (red.): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1993
- Printz-Påhlson, Göran: "Gaston Bachelard och materiens drömmar", *Sydsvenskan* 14.3.1991
- Printz-Påhlson, Göran: "Platsens poesi, satsens poesi" (1989) i *Färdoäg. 30 engelskspråkiga poeter i urval och översättning av Göran Printz-Påhlson och Jan Östergren*, med efterskrift av Göran Printz-Påhlson, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb 1990
- Quintilianus: *Den fulländade talaren*, övers. Bengt Ellenberger, Stockholm: Wahlström & Widstrands klassikerserie 2002 [Original: *Institutio oratoria* 93-96 e.Kr.]
- Relph, Edward: *Place and Placeness*, London: Pion Limited: London 1976/1980
- Richard, Jean-Pierre: "Mallarmés poetiska universum" i *Hermeneutik*, red. Horace Engdahl m.fl., övers. Roland Lysell, Stockholm: Rabén & Sjögren 1977 [Inledande avsnitt ur originalet: *L'univers imaginaire de Mallarmé* 1961]
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Routledge 1997

- Ringbom, Sixten: "Bildstruktur hos Björling" i *Björling-studier. Föredrag vid Gunnar Björling-symposiet den 18-19 maj 1992*, red. Clas Zilliacus och Michel Ekman, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 1992
- Rousseau, Jean-Jacques: *Kulturen och människan. Två avhandlingar*, övers. Gustaf Gindahl och Inga-Lill Grahn, Göteborg: Daidalos 1992 [Original: *Discours sur les sciences et les arts 1750 (Avhandling om vetenskaperna och konsterna)* och *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes 1754 (Avhandling om ursprunget till och grundvalarna för ojämlikheten mellan människorna)*]
- Rousset, Jean: "Introduction Pour une lecture des formes" i *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris: Librairie José Corti, 1962
- Ruin, Hans: *Rummet med de fyra fönstren* (1940/1966) i *Rummet med de fyra fönstren / Hem till sommaren*, Helsingfors: Schildts 1973
- Rönholm, Bror: "Carpelan - rummets diktare", *Åbo Underrättelser* 19.11.1996
- Said, Edward W.: *Orientalism*, New York: Pantheon Books 1978
- Said, Edward W.: "Invention, Memory and Place", *Critical Inquiry* 2/2000
- Salmi, Ulla: "Vuohihirven laidunmailla. Kaunokirjallisesta paikasta ja paikan kuvauksesta", *Kuoven kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*, Tietolipas 191, red. Vesa Haapala, Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2003
- Schildt, Göran: *Riktlinjer för en enhetlig psykologisk tolkning av Paul Cézannes personlighet och konst mot bakgrunden av den allmänna romantiska livskonflikten*, Stockholm: Victor Petterssons Bokindustriaktiebolag 1947 [Akad. avh.]
- Seed, David: *Imagining Apocalypse, Studies in Cultural Crisis*, New York m.fl.: Palgrave 2000
- Shelley, Percy Bysshe: "Ett försvar för poesin eller Anmärkningar, föranledda av essän *Poesins fyra tidsåldrar*", i *Att lyfta slöjan - texter om poesi och politik*, övers. Erik Carlquist, Umeå: h:ström, Text och kultur 2004 [Original: "A Defence of Poetry or Remarks Suggested by an Essay Entitled 'The Four Ages of Poetry' 1821/1840]
- Sjövall, Gunnel: "Att tala för den svage - den handikappade hos Bo Carpelan", *Horisont* 1/1981
- Sklovskij, Viktor: "Konsten som grepp", övers. Bengt A. Lundberg i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1*, andra upplagan, Lund: Studentlitteratur 1992, 1993 [Original: "Iskusstvo kak priëm" 1917]
- Smitten, Jeffrey R.: "Introduction: Spatial Form and Narrative Theory". *Spatial Form in Narrative*, red. Jeffrey R. Smitten och Ann Daghistany, Ithaca: Cornell University Press 1981
- Solt, Mary Ellen: *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington: Indiana University Press 1968/1970
- Sontag, Susan: "I Saturnus tecken", *I Saturnus tecken*, övers. Eva Liljegren, Stockholm: Brombergs förlag 1981 [Original: "Under the Sign of Saturn" 1978]
- Starobinski, Jean: *Jean-Jacques Rousseau. Genomskinlighet och hinder, jämte "Boten i soten: Rousseaus tänkande"*, övers. Jan Stolpe, Stockholm: Atlantis 2002 [Original: *La transparence et l'obstacle* 1957/1971]
- Starobinski, Jean: *Montaigne i rörelse*, , övers. Jan Stolpe, Stockholm: Atlantis 1994 [Original: *Montaigne en Mouvement* 1982]
- Steiner, Wendy: *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*, Chicago: University of Chicago Press 1988
- Stevens, Wallace: "Not ideas about the thing but the thing itself" i *The Mentor Book of Major American Poets. From Edward Taylor and Walt Whitman to Hart Crane and W. H. Auden*, red. Oscar Williams och Edwin Honig, A Mentor book, Hammondsworth m.fl.: Penguin Books 1962
- Stevens, Wallace: *Om att bara finnas*, dikter tolkade av Ulf Linde med teckningar och fyra monotypier av Curt Asker, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1998
- Stiernhielm, Georg: *Herkules* (1658) i *Herkules och Bröllopsbesvärs ihugkommelse*, Stockholm: Fabel, Fabelpocket 1990
- Sundman, Mikael (red.): *Elokuva ja arkkitehtuuri*, Helsingfors: Rakennustaiteen seura 1996
- Svenbro, Jesper: "Mimopoeia. Anteckningar kring ett imaginärt tärningskast", *Tärningskastet* 6, 1980
- Swahn, Sven Christer: "Återblick, överblick", *Sydsvenska dagbladet* 20.9.1973
- Tarkka, Pekka: "Lukijan onnellinen huimaus. Bo Carpelanin romaani helsinkiläisestä kerrostalosta on oma teatterinsa, galleriansa ja konserttisalinsa", *Helsingin Sanomat* 28.10.1993
- Thoreau, Henry David: *Walden; or, Life in the Woods* (1854) i *Walden and Other Writings of Henry*

- David Thoreau, red. Brooks Atkinson, New York: Random House, The Modern Library 1950
- Torsson, Björner: "Rummets språk och språkets rum" i *Mellan konst och vetande. Texter om vetenskap, konst och gestaltning*, red. Bengt Molander, Göteborg: Daidalos 1996
- Torvalds, Ole: "Carpelans svala dag", *Åbo Underrättelser* 14.11.1961
- Torvalds, Ole: "Vad folk tar som flykt är kanske beredskap", *Hufvudstadsbladet* 7.9.1969
- Tuan, Yi-Fu: *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1977
- Tuomolin, Kerstin: *Linjer i Bo Carpelans sextiotalslyrik. En studie i bildspråk och metoder*, Åbo: Åbo Akademi, Litteraturvetenskapliga institutionen, Meddelanden nr 10, Åbo 1985
- Udd, Eirik: "Deckaren i Finland på rätt väg i dag", *Hufvudstadsbladet* 11.7.1982
- Vasaly, Ann: *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1993
- Veivo, Harri: *The Written Space. Semiotic Analysis of the Representation of Space and its Rhetorical Functions in Literature*, Acta Semiotica Fennica X, Helsingfors: International Semiotics Institute at Imatra 2001 [Akad. avh.]
- Vige, Rolf: "Gaston Bachelard – elementloven og drømmelivets poetikk", *Vinduet* 3/1966
- Viikari, Auli: "Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa" i *Avoim ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*, red. Anna Makkonen, Helsingfors: Suomalaisen kirjallisuuden seura 1992
- Vinge, Louise: "När tiden står stilla: Idyllens bilder" i *I musernas sällskap. Konstater och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth* 19.10.1992, red. Bernt Olsson m.fl., Höganäs: Bra Böcker AB 1992
- Virdhall, Ingemar: "Landskap av skönhet", *Arbetet* 26.9.1961
- Voigtmann, Jutta: "Hon är det gåtfulla och underbara" – kvinnobilden i *Bo Carpelans romaner* Axel och Urwind, Meddelanden nr 24, Åbo: Åbo Akademi, Litteraturvetenskapliga institutionen 1997
- Warburton, Thomas: *Åttio år finlandssvensk litteratur*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1984
- Wessén, Elias: *Våra ord. Deras uttal och ursprung. Kortfattad etymologisk ordbok*, Stockholm: Esselte studium 1988
- Widén, Gustaf: "Vägvisare in i magiska rum", *Hufvudstadsbladet* 25.8.1999
- Williams, William Carlos: *The Norton Anthology of American Literature. Fifth Edition / Volume 2*, red. Nina Baym m.fl., New York/London: W.W. Norton & Company 1998
- Williams, William Carlos: *Paterson* (1951) i *The Norton Anthology of Modern Poetry*, red. Richard Ellmann m.fl., W.W. Norton & Company, Inc., New York: 1973
- Willner, Sven: "Barndom innesluten i bakgård", *Västra Nyland* 5.9.1969
- Willner, Sven: "Lyrikern Bo Carpelan", *Nya Argus* 1-2/1984
- Willner, Sven: *Vägar till Poesin*, Helsingfors: Söderström & C:o Förlags AB 1985
- Wilson, Colin: *The Outsider*, London: Phoenix 2001/1956
- Wittgenstein, Ludwig: *Filosofiska undersökningar*, övers. Anders Wedberg. Genomsedd och korrigerad av Lars Hertzberg, Stockholm: Månocket 1998 [Original: *Philosophische Untersuchungen* 1953]
- Wrede, Johan: "Bo Carpelan, elämä ja kuolema", *Helsingin Sanomat*, 17.4.1983
- Wrede, Johan: "Efterskrift" i Carpelan, Bo, *Novemberredo. Dikter i uroal 1946–1996*, Esbo: Schildts 1996
- Wrede, Johan: "Ett folk som blött" i *Den svenska litteraturen. 6. Medieålderns litteratur 1950–1985*, red. Lars Lönnroth m.fl., Stockholm: BonnierFakta Bokförlag AB 1990
- Wretö, Tore: *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala: Uppsala universitet 1977
- Yacobi, Tamar: "The Ekphrastic Model: Forms and Functions" i *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, red. Valerie Robillard och Els Jongeneel, Amsterdam: VU University Press 1998
- Yacobi, Tamar: "Verbal Frames and Ekphrastic Figuration" i *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. Ulla-Britta Lagerroth m.fl., Amsterdam / Atlanta, GA: Rodopi 1997
- Yates, Frances A.: *The Art of Memory* (1966), London: Routledge & K. Paul 1984

Zamora, Lois Parkinson: *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*, Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press 1989
Zilliacus, Clas: "Bo Carpelans 'På augustiverandan'. En diktanalys" i *Festskrift till Johan Wrede* 18.10.1995, SLS 594, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 1995

Personregister

- Aalto, Alvar 60
Aarset, Hans Erik 227
Adams, Ansel 44
Agee, James 122, 124
Agnew, John A. 21-22, 208
Akhmatova, Anna 138
Allén, Sture 207
Alm, Ivar 224
Andersson, Claes 215
Anhava, Tuomas 48, 192, 200, 211, 214
Aristoteles 23-24, 153, 161, 173, 209
Arp, Hans 183
Aspenström, Werner 50, 55, 213
Asplund, Karl 57
Auden, W.H. 210-211
Auerbach, Erich 127, 222
Austen, Jane 18,
Auster, Paul 211
- Bach, Johann Sebastian 138
Bachelard, Gaston 15, 25, 29, 35, 77, 82,
86, 115, 147, 154, 157, 167-168, 178-
179, 181, 194, 202, 209, 217, 220, 224,
226-227
Bachtin, Michail 12, 25, 207
Bal, Mieke 14, 20, 88, 207-208, 217
Ball, Hugo 227
Barbusse, Henri 142
Barck, Ghita 156, 224
Barnes, Djuna 160, 171, 208, 226
Barthes, Roland 81, 122, 217
Basso, Keith H. 208
Baudelaire, Charles 65, 110
Beckett, Samuel 60
Béguin, Albert 14, 207
Bellman, Carl Michael 210
Bengtsson, Jan 82, 116, 215, 217, 220
Benjamin, Walter 25, 42, 127, 139,
188-189, 212, 223
Bentham, Jeremy 80, 179
Berger, Peter 98, 108, 218, 219
Bergman, Margaretha 219
Bergson, Henri 139, 223
- Berman, Marshall 97, 209, 217-218
Birnbaum, Daniel 208
Bjurman, Lars 212
Björklund, Jenny 50, 213
Björling, Gunnar 38, 40, 46, 48, 66, 144,
182, 192, 200, 211-213, 215, 221, 223,
225-227
Blake, William 145
Blåskägg, Riddar 151
Bollnow, Otto Friedrich 116, 220
Bong, Karin 210
Boström, Elsa 219
Broch, Herman 138, 150
Brooker, Peter 209, 213
Brooks, Peter 158, 224
Brown, Charles Armitage 45
Bruno, Giuliana 26, 209
Bryson, Norman 123-124, 127, 176, 221-222,
227
Bäckström, Barbro 207
Bäckström, Lars 67, 71, 77-78, 215-217
Böschenstein-Schäfer, Renate 25, 209
- Calvino, Italo 18, 197, 205
Carlson, Stig 212
Carlquist, Erik 211, 219
Carpelan, Anders 184
Carpelan, Barbro 216
Casey, Edward S. 20, 75, 89, 91, 116, 169,
179, 208, 215-218, 220, 226-227
Cézanne, Paul 32, 47, 62, 124, 138, 211, 214
Chagall, Marc 93
Chandler, Marilyn R. 25
Char, René 35
Chirico, Giorgio de 65
Cicero 148
Claudel, Paul 218
Coleridge, Samuel Taylor 110, 182, 219
Conrad, Joseph 18-19, 35, 41, 131-132, 211
Cooper, Clare 152, 224
Corneille, Pierre 218
Cornell, Peter 219
Crane, Hart 210-211

Cresswell, Tim 63, 74–75, 77, 114, 208,
 214, 216–218
 Cusanus, Nicolaus 49

Daghistany, Ann 161, 172, 225–226
 Dahlquist-Ljungberg, Ann Margret 213
 Dalí, Salvador 65
 Danius, Sara 43, 212
 Dante, Alighieri 110
 Darwin, Charles 142
 Derrida, Jacques 41, 211
 Descartes, René 53
 Dickinson, Emily 115, 220
 Diktonius, Elmer 215
 Dilke, Charles Wentworth 45
 Doesburg, Theo van 183
 Dostojevskij, Fjodor 151, 224

Edfelt, Johannes 212
 Edström, Per 214
 Einstein, Albert 142–143
 Ekelund, Vilhelm 212
 Ekelöf, Gunnar 120, 221
 Ekman, Michel 120, 134, 221–222
 Elderfield, John 227
 Elfving, Ebba 216
 Eliot, T.S. 35, 44, 212, 214
 Ellenberger, Bengt 224
 Ellerström, Jonas 99, 218
 El Lissitsky 183
 Empedokles 167
 Empson, William 109, 219
 Enckell, Carolus 221
 Enckell, Olof 213, 217, 223
 Enckell, Rabbe 10, 48, 58, 192, 200, 211,
 213, 219
 Engdahl, Horace 11, 53, 107, 125, 135,
 159, 198, 206–207, 213, 219, 221–222,
 225–226
 Envall, Markku 224
 Escher, Maurits Cornelis 175
 Escobar, Arturo 20, 208
 Espmark, Kjell 60, 110, 116, 193, 200, 214,
 219–220
 Evans, Walker 93, 122, 124–125, 194, 202
 Eyck, Jan van 56

Fagerholm, Monika 209
 Faubion, James D. 207
 Feld, Steven 208
 Ferlin, Nils 28
 Flaubert, Gustave 15, 43, 122, 212
 Forman, Thomas 212

Forsius, Sigfridus Aronus 215
 Forssell, Lars 37
 Foucault, Michel 8, 23, 95, 191, 193, 199,
 201, 207, 218
 Franck, Kaj 60
 Frank, Ellen Eve 26, 30, 33–34, 66, 92,
 101, 111–112, 115, 128, 147, 151, 160,
 172, 187
 Frank, Joseph 17, 25, 160–161, 171, 225
 Frese, Jacob 215
 Freud, Sigmund 115, 124, 220
 Fuss, Diana 26, 115, 209, 220

Gadamer, Hans-Georg 211
 Gaigneron, Comte Jean de 177
 Gedda, Bertil 220
 Gesellius, Herman 89
 Giddens, Anthony 154, 224
 Gimdahl, Gustaf 224
 Glans, Kay 225
 Gogh, Vincent van 39–40, 44, 211
 Gogwilt, Chris 213, 222
 Grahn, Inga-Lill 224
 Grave, Elsa 50
 Greene, Graham 75, 217–218
 Gripenberg, Bertel 215
 Gustafsson, Madeleine 133, 222

Haapala, Vesa 217
 Haarni, Tuukka 209
 Haavikko, Paavo 192, 200, 211
 Hallberg, Peter 80, 217
 Hammarström, Tommy 98, 218
 Hammershøi, Vilhelm 56, 93–94, 100, 121,
 124, 194, 202
 Hamon, Philippe 17, 25, 30, 208–209, 215
 Hardy, Thomas 18
 Harvey, David 77
 Hauge, Olav H. 211
 Haugen, Paal-Helge 192, 200, 211
 Heaney, Seamus 23, 75, 209
 Hedman, Kaj 37, 210, 219
 Hegel, Friedrich 53
 Heidegger, Martin 35, 40, 47, 77, 211, 217
 Hellgren, Jan 212–213, 224, 226–227
 Hellquist, Elof 209
 Hertzberg, Lars 212
 Heyman, Viveka 110, 219
 Hillarp, Rut 213
 Hillbäck, Ella 213
 Hindersson, Eskil 89
 Hirn, Sven 227
 Hoad, T.F. 210
 Hoffmanstahl, Hugo von 42

- Hollsten, Anna 16, 22, 31, 38–39, 48–50, 55, 61, 67, 72, 74, 83, 99–100, 135, 154, 182, 191, 199, 207–210, 212–222, 225–227
- Holmqvist, Bengt 10, 17, 171, 207–208, 219, 226
- Holmström, Roger 10, 22, 49, 94, 135, 147, 164, 172, 184, 207, 213, 218, 221–222, 224, 226–227
- Hopkins, Gerald Manley 92, 115, 209
- Hopper, Edvard 69
- Horatius 157
- Hugo, Victor 137, 222
- Huelsenbeck, Richard 227
- Huldén, Lars 210–211
- Hulme, T. E 61, 214
- Husserl, Edmund 44, 47, 70, 215
- Håkanson, Björn 37–38, 49, 210, 213, 226
- Höch, Hannah 183
- Höijer, Carl Theodor 173, 184–185, 197, 205
- Hölderlin, Friedrich 47
- Ingarden, Roman 66, 215
- Jaffé, Angela 224
- Jæger, Frank 216
- Jakobsson, Roman 130, 222
- James, Henry 92, 115, 209
- Jameson, Frederic 41
- Johnson, J. J. 172, 226
- Johnson, Mark 19, 208
- Jonson, Monika 225
- Jordahl, Anneli 223
- Joyce, James 17, 25, 138, 160, 164, 183
- Julén, Björn 218
- Jung, Carl Gustav 151, 152, 224
- Kallifatides, Theodor 31, 209
- Kamuf, Peggy 211
- Karatani, Kojin 53, 213
- Karjalainen, Pauli Tapani 23, 209
- Kauppi, Raili 91, 218
- Keats, John 37, 45–46, 88, 110, 118, 158, 217
- Keller, Helen 115, 220
- Kermode, Frank 9
- Kestner, Joseph A. 209, 225
- Kierkegaard, Søren 53, 107
- Kinnunen, Arne 130, 222
- Klee, Paul 42, 72, 113, 138–139, 142, 169, 172–173, 210, 212, 223, 225
- Klinkowitz, Jerome 161, 225
- Koivisto, Päivi 220, 222
- Kræmer, Elin von 68, 209, 215
- Kristensson Uggla, Bengt 41, 44, 46, 169, 211–212, 226
- Kvist, Heidi 208
- La Cour, Paul 36, 42, 46, 49, 60, 210–212, 214
- Lagercrantz, Olof 212
- Lagerlöf, Selma 75
- Lagerroth, Ulla-Britta 217, 227
- Laitinen, Kai 32, 35, 60, 72, 109, 134, 161, 209–210, 212–214, 216, 219, 222, 225
- Laitila, Annukka 208
- Lakoff, George 17, 19–21, 208, 225, 227
- Lamartine, Alphonse de 219
- Lambert, Ellen Zetzel 25, 209
- Larsson, Staffan 130, 222
- Leach, Eleanor Winsor 21, 104, 208, 219
- Leckius, Ingemar 219
- Lefebvre, Henri 218
- Lessing, Gotthold Ephraim 9, 17, 81–82, 207, 213, 217
- Liedmann, Sven-Eric 118, 220
- Lilja, Eva 36–37, 67, 102, 210
- Liljegren, Eva 228
- Lindberg, Anna Lena 221
- Linde, Ulf 50, 213
- Lindegren, Erik 164
- Linna, Väinö 216
- Lund, Hans 21, 62, 121, 124, 208, 214, 217–218, 221, 227
- Lysell, Roland 207
- Löfgren, Mats 217
- Maes, Nicolaes 94
- Magritte, René 63, 65
- Maguire, Lisa 208
- Makkonen, Anna 212
- Mallarmé, Stéphane 15, 121, 207
- Malmanger, Magne 227
- Malpas, J.E. 88, 208, 218
- Manner, Eeva-Liisa 48, 211
- Mao, Douglas 41, 211
- Marinetti, Filippo Tommaso 97
- Marx, Karl 87
- Massey, Doreen 77
- Maurois, André 227
- Mazzarella, Merete 213
- McCay, Winsor 65
- Medawar, Peter 142
- Melberg, Arne 47–48, 212
- Merleau-Ponty, Maurice 21, 43, 47, 86, 212, 217

Mesterton, Carl 70
 Mickelsen, David 173, 226
 Mickwitz, Johan 215
 Miller, J. Hillis 13–15, 24, 34–36, 41, 46,
 109–110, 114, 119, 207–211, 219–220
 Miłosz, Czesław 190
 Milton, John 18
 Mitchell, W.J.T. 17–19, 25, 41, 63–64,
 96, 126, 131–132, 160, 172, 207–208,
 214, 218, 221–222, 225
 Mjöberg, Jöran 26, 176, 208–209, 227
 Moberg, Vilhelm 216
 Molander, Bengt 207
 Monet, Claude 93
 Montaigne, Michel de 36, 210
 Morley, David 218
 Moore, Henry 60
 Mozart, Wolfgang Amadeus 138
 Mårtelius, Johan 225
 Mähönen, Jorma 227
 Mäkelä, Matti 227
 Möller, Anna-Lena 37, 210

Nachman, Oscar 222
 Neutra, Richard 54, 60
 Newman, Barnett 60
 Nieminen, Pertti 48
 Nietzsche, Friedrich 47
 Norberg-Schultz, Christian 215
 Nordgren, Sune 210
 Novalis 117, 219
 Novotny, Fritz 211
 Nummi, Lassi 48
 Nykvist, Karin 12, 63, 207, 214
 Nylund, Mauritz 215
 Nyman, Elizabeth 206
 Nyman, Kaj 178, 225, 227
 Nanny, Max 80, 175, 217, 227

Olin, Ulla 57
 Olson, Charles 35
 Olsson, Anders 95, 104–105, 176, 193,
 201, 208–209, 218, 226
 Olsson, Annika 70, 215
 Olsson, Bernt 217
 Ortman, Peter 129, 222
 Orwell, George 138

Paasi, Anssi 209
 Pallasmaa, Juhani 26, 209
 Palm, Göran 211
 Panofsky, Erwin 217
 Parkkinen, Seppo 226

Parland, Henry 25, 211
 Pascal, Blaise 107
 Pasternak, Boris 40, 130, 222
 Pater, Walter Horatio 92, 115, 209
 Paulus
 Perec, Georges 18, 177, 179–180, 197, 205
 Persson, Per 213
 Piha, Pentti 214
 Pirandello, Luigi 138
 Piranesi, Giovanni Battista 173–174, 226
 Pitkänen, Matti I. 214
 Platon 20, 53, 99, 145
 Poe, Edgar Allan 123, 221
 Poincaré, Henri 143
 Pomorska, Krystyna 222
 Ponge, Francis 221
 Poulet, Georges 14, 207
 Pound, Ezra 61, 63, 192, 200, 214
 Poussin, Nicolas 217
 Preminger, Alex 214, 217, 221
 Preston, Peter 209
 Printz-Påhlson, Göran 23, 78, 168,
 217, 219, 226
 Proshansky, Harold M. 224
 Proust, Marcel 18, 25, 43, 56, 86, 88, 92,
 94, 115, 160, 177–179, 188, 197, 205, 207,
 209, 220, 223, 227
 Pyk, Sture 227

Quintilianus 148, 224

Rahv, Philip 9, 207
 Raymond, Marcel 14, 35
 Rekola, Mirkka 48
 Relph, Edward 77, 216
 Remarque, Erich Maria 138
 Reich, Steve 60
 Rhys, Jean 213
 Richard, Jean-Pierre 14–15, 35, 94,
 207, 218
 Rilke, Rainer Maria 47, 60, 80, 211
 Rimmon-Kenan, Shlomith 147, 224
 Ringbom, Sixten 55, 213–214, 225
 Robbe-Grillet, Alain 35
 Robillard, Valerie 218
 Robins, Kevin 218
 Rohe, Mies van der 60, 183
 Roos, Jeja-Pekka 215
 Rootzen, Kajsa 227
 Rose, Gillian 21, 217
 Roseen, Ulla 224
 Rosenzweig, Franz 118
 Rothko, Mark 35, 60
 Roth-Lindberg, Örjan 225

- Rousseau, Jean-Jacques 47, 124, 138, 153, 208, 219, 224
Rousset, Jean 14, 94, 207, 218
Rudy, Stephen 222
Ruin, Hans 74, 75, 216
Runeberg, Johan Ludvig 215
Ruskin, John 149
Räihä, Annukka 208
Rönholm, Bror 11, 30, 67, 198, 206–207, 209, 215
- Saarikoski, Pentti
Said, Edward W. 25, 76, 216
Sainson-Frank, Katia 208
Salmi, Ulla 217
Salo, Arvo 216
Sarpaneva, Timo 60
Schapiro, Meyer 41
Schildt, Göran 62, 214
Schiller, Friedrich 219
Schoultz, Solveig von 57, 192, 200, 211
Schultz, Bruno 65
Schwitters, Kurt 173, 175, 179–181, 197, 205, 227
Scudéry, Madeleine de 177, 197, 205
Selander, Sten 57
Seppänen, Leena 207
Shakespeare, William 110, 138, 223
Shelley, Pierce Bysshe 40, 105, 211, 219
Silfverstolpe, Gunnar Mascoll 57
Simon, John K. 207
Simonides 55, 148
Simpson-Housley, Paul 209
Sjövall, Gunnel 216
Sklovskij, Viktor 40, 211
Smitten, Jeffrey R. 161, 225
Snow, C. P. 143
Soja, Edward 218
Solt, Mary Ellen 176, 227
Sontag, Susan 188–189, 228
Squires, Judith 218
Starck, Margareta 215
Starobinski, Jean 14, 16, 36, 140, 153, 207–208, 210, 223–224
Steinbeck, John 122
Steiner, Wendy 124, 221
Stendhal 15
Stevens, Wallace 34–36, 41, 50, 192, 200, 211, 213
Stevenson, Robert Louis 223
Stiernhielm, Georg 111, 219
Stolpe, Jan 208–210
Stravinskij, Igor 37
Strindberg, August 209
Suhonen, Pekka 101
- Sullivan, Louis 54
Sundman, Mikael 209
Sundström, Leif 215
Suomi, Vilho 51
Svedberg, Ingmar 215
Svenbro, Jesper 12, 63, 207, 214
Swahn, Sven Christer 219
Södergran, Edith 212, 215
- Tapper, Kain 60
Tarkka, Pekka 135, 222
Taylor, Edward 210–211
Thacker, Andrew 209, 213
Theokritos 209
Thomas, Dylan 35
Thoor, Alf 209
Thoreau, Henry David 124, 221
Tjehov, Anton 138
Torhell, Sven-Erik 217, 221
Torsson, Björner 9, 207, 225
Torvalds, Ole 59, 70, 213, 215
Tranströmer, Tomas 56, 60, 192, 200
Tuan, Yi-Fu 63, 69, 74, 77, 86, 158, 214–217, 225
Tuomolin, Kerstin 22, 76, 103, 208, 216, 219
Turner, Mark 17, 208, 225, 227
- Udd, Eirik 183, 227
- Valéry, Paul 207, 212
Vallquist, Lily 227
Valtiala, Nalle 215
Vasaly, Ann 21, 104, 208, 219
Veivo, Harri 208
Vennberg, Karl 50
Vermeer, Jan 56, 93–94, 100, 123, 124, 181, 194, 202
Verne, Jules 223
Vesaas, Tarjei 10, 216
Vige, Rolf 168
Viikari, Auli 43, 212
Viking, Philippa 224
Vinci, Leonardo da 164
Vinge, Louise 83, 217
Vivaldi, Antonio 97, 100, 185
Voigtmann, Jutta 208
- Wall, Åsa 218
Wallenstein, Sven-Olov 225
Warburton, Thomas 73, 171, 216
Waskinen, Yrjö A. 89

Weber, Max 118
Wedberg, Anders 212
Weimann, Robert 9
Wessén, Elias 212
Westö, Mårten 56, 209–211, 213
Whitman, Walt 164, 210–211
Widén, Gustaf 11, 207
Wijkmark, Carl-Henning 223
Williams, Williams Carlos 34–35, 41, 123,
192, 200, 210–211
Willner, Sven 37, 67, 210, 215, 221
Wilson, Colin 142, 195, 203, 223
Wirkkala, Tapio 60
Wittgenstein, Ludwig 35, 212
Wordsworth, William 18, 88, 110
Wrede, Johan 207, 216, 222
Wretö, Tore 25, 209
Wright, Frank Lloyd 54, 60

Woolf, Virginia 25

Yacobi, Tamar 93, 175, 218, 226
Yates, Frances A. 25, 209
Yeats, W. B. 35, 224

Zamora, Lois Parkinson 224
Zern, Leif 208
Zilliacus, Clas 16, 207

Åkesson, Sonja 211

Öberg, Johan 207

Bo Carpelan (f. 1926) har kallats "rummets diktare" och "drömarkitekt". I Carpelans författarskap hittar man formuleringar som "Det är inte tiden som förändrar oss, / det är rummet", "Rum bygger upp en startpunkt i hjärtat och tanken, samtidigt." och "Rum är levande när människor finns där, men när de dör, upphör rummen." Denna avhandling är en studie i den rumsliga betoningen i Carpelans författarskap. I en kontext av centrala litteratur- och idéhistoriska strömningar och influenser från bl.a. flamländskt interiörmåleri, uppstår hos Carpelan med tiden en utpräglad rumslig diktkonst och livsåskådning. I ljuset av rumsligheten i Carpelans författarskap framstår verkligheten som ett slags hemlighetsfull skrift som människan kan lära sig läsa men som aldrig helt låter sig tydas.