

Diktaren i medieåldern: Om relationen mellan film och lyrik i Bruno K. Öijers verk

Mikael Askander

Mikael.Askander@kult.lu.se

Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet

Paper från ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier, Norrköping 13–15 juni 2005.
Konferensrapport publicerad elektroniskt på www.ep.liu.se/ecp/015/. © Författaren.

Abstract

Jag arbetar för närvarande på ett projekt om relationer mellan film och lyrik. Detta är ett tämligen utforskat område, inte minst vad gäller fenomenet ”den filmatiserade diktsamlingen”. Vanligtvis diskuteras och undersöks prosaberättelsens relation till filmmediet, och mer sällan lyrikens dito.

I mitt paper kommer jag att behandla två aspekter: poesi på/i film, samt filmanknytningar i lyrik. Mitt exempel begränsas för detta föredrag till Bruno K. Öijer: dels hans film *Från en demons båge*, dels nedslag i några av hans lyriska texter. Jag för en estetisk diskussion om hur samspelen mellan medierna fungerar, samt en diskussion om vad detta samspel är ett resultat av, med tanke på mediasamhället som kontext. Teoretiskt förankras mina resonemang i dels intermedialitetsforskning, dels i bourdieuskt präglad kultursociologi.

Diktaren i medieåldern: Om relationen mellan film och lyrik i Bruno K. Öijers verk

En av det sena svenska 1900-talets mest uppmärksammade diktare är tveklöst Bruno K. Öijer. Öijer är en medieålderns diktare, ett epitet som kan förankras såväl i hans lyriska skapande som i massmedias konstruktion av ”poeten”.

I Öijers dikter förekommer mängder av framför allt tematiska (innehållsmässiga), men även imitativa (strukturella) filmanknytningar, vilket jag i det följande kommer att visa. Dessutom diskuterar jag i korthet poesins funktion i en film, här utifrån exemplet *Från en demons båge*, Öijers kortfilm från 1997. Genomgående i min framställning refererar jag till Öijers dikter så som de står att läsa i utgåvan *Samlade dikter* (2004).

Intermedialitet: film och lyrik i samspel

Den specifika relationen mellan litteratur och film, är en del av det som idag kallas intermedialitet. Studiet av intermedialitet beskrivs av Lundaprofessorn och intermedialitetsforskaren Ulla-Britta Lagerroth som ”utforskandet av historisk och nutida gränsöverskridande trafik mellan konstarter och medier” (Lagerroth, 2001:26). Denna trafik kan ta sig många uttryck, så som transformation (till exempel filmatisering av en roman), integration (figurdikter, reklamannonser) och samexistens (illustrerade böcker, reklamannonser). Skillnaden mellan integration och samexistens är en fråga om i vilken utsträckning och på vilket sätt två diskurser är sammanvävda. I en illustrerad barnbok är text och bild åtskilda som diskurser betraktade, medan text och bild i en figurdikt är helt sammanvävda till en helhet, en enhet vars beståndsdelar helt förutsätter varandra.

Det mesta som står skrivet om film och litteratur i samspel rör fiktionsprosan, berättandet och spelfilm. Att närmare studera lyrikens relation till filmmediet påminner om hur Werner Wolf i sin *The Musicalization of Fiction* tar sig an relationen mellan berättande och musik,

och inte musikens relation till lyriken, som annars varit dominerande som studieobjekt på området litteratur och musik.

Rent allmänt kan sägas att film och litteratur uppvisar vissa likheter på perceptionens nivå. Den som läser en skönlitterär text visualiserar för sitt inre de kombinationer av ord och meningar som avläses på baksidans papper. Förvisso kan man inte generalisera fram en enda typ av läsoplevelse för alla individer/läsare, men jag vågar påstå att den inre visualiseringen är vanligt förekommande. Medieforskaren Marshall McLuhan talar just om läsaren som ”liksom projicerar orden för sig”, och vidare att ”[d]et är svårt att överdriva släktskapen mellan det tryckta ordet och filmen när det gäller dessa medias förmåga att sätta fart på åskådarens respektive läsarens fantasi” (McLuhan, 1964/2001:326–327). Den poetiska, verbala, texten genererar i och via läsoplevelsen en process i hjärnan som kan liknas vid en inre filmvisning. Detta gäller även för läsningen av episka, berättande texter.

Beträffande studiet av relationen mellan de två konstformerna och medieformerna litteratur och film, handlar det för det mesta om jämförelser mellan film och prosafiktionens berättande, det vill säga romaner och noveller. Så är fallet i det mesta som skrivits på området, så till exempel i litteraturvetaren Anders Ohlssons *Läst genom kameran: studier i svensk filmiserad roman* (1998). När det gäller relationen mellan lyrik och film är det desto sämre ställt; inte mycket finns skrivet om detta speciella intermediala fenomen. Ett par exempel kan ändå nämnas: Erik Hedlings undersökning av hur Alfred Tennysons dikt ”The Charge of the Light Brigade” på olika sätt har använts i spelfilmer (Hedling, 2001:15–47). Vidare har undertecknad studerat den svenska kortfilmen *Gamla stan* (1931), och analyserar filmen bland annat med avseende på dess relation till lyrik och ett antal specifika lyriska texter (Askander, 2001).

Några av Ohlssons tankegångar får tjäna som utgångspunkter för föreliggande diskussion om relationen mellan lyrik och film. Till att börja med återfinns i en skönlitterär text filmanknytningar på innehållets plan, det vill säga tematiskt (Ohlsson, 1998:33). En text kan med andra ord handla om filmreception, filmproduktion eller film i något annat avseende. Ett exempel i mängden som kan anföras utgörs till exempel av Klas Östergrens långnovell ”Veranda för en tenor” (1997). I denna berättelse skildras historien om två vänner, Hoffmann och Thomas, som en gång skrev och producerade en teaterpjäs, Veranda för en tenor. Nu träffas de på nytt och börjar diskutera en filmatisering av historien. De skriver manus, och så hinner delar av arbetet med filmatiseringen realiseras innan Hoffmann dör i cancer. Berättelsen är således en historia om (bland annat) filmskapande. Dessutom är Östergrens historia filmatiserad, med manus av Östergren och regissören Lisa Ohlin.

Vidare kan en skönlitterär text utformas som en mer eller mindre genomförd imitation av filmmediets berättartekniska grepp eller visuella framträdelseform. Ohlsson benämner detta narrativ filmisering (Ohlsson, 1998:33). En författare vill i vissa fall hos sin läsare skapa en upplevelse av den skönlitterära texten som liknar upplevelsen av en film. Exempel härpå finner man i till exempel John Dos Passos flimrande, kalejdoskopiska romanexperiment, *42:a breddgraden* (1930/1932). Dos Passos låter sin skildring av USA framträda i korta textfragment, varav en del rubricerade ”Kameraöga” och ”Journalfilm”. Intrycket blir för läsaren en skildring som till sin form tydligt påminner om journalfilmens estetik.

Beträffande det mycket omfattande intermediala fältet ”film och litteratur” kan tre övergripande perspektiv anläggas, som i följande indelning:

- Lyrik i film
- Film i lyrik
- Film och lyrik: andra kombinationer (t.ex. lyriskt bildspråk, filmatiserad poesi)

Filmanknytningar i Öijers poesi

Allmänt om Öijers poesi kan sägas att den tydligt framhäver seendets regim, en visualitetens dominerande ställning vad gäller registrerandet av sinnesintryck och gestaltandet av omvärldens framträdelseformer. Inte sällan är det modernitetens olika visuella aspekter som då framträder. Det är i skenet av sådana mer allmänt visuella kontexter som filmanknytningarna i Öijers verk bör förstås. Hit kan också tillfogas en medialiseringens kontext – dikterna är samtidigt ett uttryck för den moderna människans upplevelse av den medialiserade tillvaron, mediernas och medieerfarenheternas tilltagande dominans i samhällsutvecklingen.

Öijers filmintresse finns dokumenterat. Han studerade film i Stockholm 1973 (Bäckström, 2003:390, not 148; Thörnvall 2002:36), och har själv uttryckt sig om sin lyriska, skapande metod i termer av film: ”Jag arbetar mycket med drömmar och drömsymboler, en inre film som utspelas på näthinnan. Hela universum är som en oerhörd filmprojektor där alla filmer spelas upp samtidigt på olika plan”. Ur all den film som med ett sådant synsätt finns överallt omkring oss, är det sedan enligt diktaren Öijer hans uppgift att likt en mottagarstation fånga in filmerna och transformera dem till ord, till poesi. Han ser det hela som att han agerar ”åskledare för situationen, där olika tidsåldrar smälter samman” (Thörnvall, 2002:45).

Referenser till filmer och filmkonstnärer

Den allra tydligaste typen av filmanknytningar utgörs av uppenbara, explicita, omnämningen av ord som film, biograf, etc. (se till exempel dikten ”Filmstjärna”, Öijer 2002:136). Jag återkommer nedan till några sådana exempel och hur de kan tolkas, men låt mig först säga något om en annan, liknande typ av tydliga filmanknytande markörer. Jag tänker på referenser till filmtitlar, filmregissörer, skådespelare, med mera. Filmer som det mer eller mindre ordagrant refereras till i Öijers dikter är, för att nämna ett par exempel *Blå ängeln* (1930), *Zorba the Greek* (1964) och *Clownerna* från 1971 (Öijer, 2004:39, 111-117, 55). Namn på regissörer man finner är bland andra Fellini, Chabrol och D. W. Griffith (Öijer, 2004: 55, 87, 64). I flera av dessa fall handlar det om i förbifarten omnämnda titlar och namn, som inte tycks vara centrala för betydelseproduktionen i dikten ifråga. Detsamma kan sägas om flera av de skådespelare vars namn omtalas i olika dikter: Marilyn Monroe, Humphrey Bogart och Angela Davis (Öijer, 2004:58, 358, 56). Namedroppandet av de många namnen och titlarna kan förstås i varje enskilt fall analyseras på djupet och därmed leda till ökade associationsmöjligheter i tolkningen av de olika dikterna. Jag menar dock att det viktiga i de allra flesta av dessa fall är deras sammantagna verkan när de läses i sina kontexter, det vill säga hela den Öijerska diktproduktionen. I en sådan kontext, i hela Öijers författarskap, framstår filmreferenserna som byggstenar i ett större helt. Fram tonar bilden av en urban modernitet, en medieålderns hela värld av berömda ansikten, filmer och namn på filmregissörer, bildkonstnärer och författare.

Vissa filmrefererande passager kan dessutom i detta sammanhang tolkas som delar av en djupt kritisk hållning gentemot den moderna, västerländska civilisationen. Film och skådespeleri är något falskt i bemärkelsen något uppdiiktat och konstruerat: ”lili marlene, inte bara du / är två personer / vi har alla våra täcknamn” (Öijer, 2004:73). Det är inga riktiga människor vi ser på bioduken, det är kopior, en avbildning av en skådespelare som spelar någon annan än den hon i själve verket är. Det rör sig i fallet med Lili Marlene dessutom om en karaktär som besjungits och som många gånger gestaltats på film och scen av ett antal olika skådespelerskor. I en annan dikt formuleras människans skeva verklighetsuppfattning och brist på insikt om vad som egentligen är det viktiga i livet som en illusion uppbyggd av filmupplevelser: en ung kvinna i livskris ”spottade åt socialpsykologerna / som virar näthinnorna trasiga / med dåliga matinéfilmer” (Öijer, 2004:67). Socialpsykologerna blir här representanter för myndigheterna, och de ser inte verkligheten på grund av att de är förblindade – deras ögon täcks av dåliga filmer, gamla (får man förmoda) matinéfilmer.

Biografer och bilfärder

Ordet biograf förekommer allt som oftast i den Öijerska diktens universum (se till exempel Öijer 2004:227, 286). Biografen framträder som en del av den urbana modernitetens nattliga eller skymningsmörka landskap. Hit kan också fogas neonljusens, barernas och gatornas framträdelseformer. Inte sällan skildras nattliga bilfärder genom stadslandskap. På så sätt gestaltas en rörelse som vad gäller diktjagets – och i förlängningen läsarens – perception tål att jämföras med filmmediets kameraåkningar. Vindrutan i bilen blir bildfältet som motsvarar filmduken (eller TV-skärmen), och det som syns där utanför rör sig (egentligen handlar det ju såklart om att det *tycks* röra sig, det är ju i själva verket bilen och dess betraktande passage-rare som rör sig) på ett sätt som kan leda associationerna till sådant som syns på film (något som gäller även i samband med gestaltningar av flyg- och tågresor). I följande rader befinner sig diktens jag i en taxi, på väg:

i taxin hem
var jag skyddad
deras likgiltiga ansikten
rann av mej
och skulle aldrig mer hinna ifatt
det angick mej inte
men dom måste ha vant sej vid livet
tills dom inte längre märker att det finns
och jag lutade mej tillbaka i sätet
jag försökte låta bli att tänka
världen låg ändå tyst och fulländad
och den första snön hade kommit
staden virvlade förbi
husen bytte ögonkast och bjöd upp varandra
dansade med vem dom ville
blåste undan ljusa och vita
lätta som andedräkt (Öijer, 2004:553)

Här sker flera saker samtidigt som gör att ett diktjagets (och läsarens) filmliknande seende aktualiseras. Taxin rör sig, den är på väg hem, och staden utanför tycks röra sig av flera skäl: dels för att bilen och diktjaget är stadda i rörelse, dels för att snön har börjat falla, och virvlar omkring (extra mycket runt en bil som far fram), och därmed förhöjer känslan av en animerad värld där utanför bilens fönsterrutor. Det heter rentav att det är staden som virvlar förbi, och alltså inte nödvändigtvis (eller bara) snön. Denna situation påverkar så diktjaget, för sitt inre upplever han hur minnesbilder av ”likgiltiga ansikten” rinner av honom och aldrig kommer att hinna ifatt honom i livet, och nu i bilen. Husen som passeras blåser också i detta ögonblick undan, ljusa, vita och ”lätta som andedräkt”. Här bör diktens nu tolkas som diktjagets lätt magiskt präglade upplevelse av världen, en känsla de flesta av oss känner igen från stunden när vi får se den första snön för året falla. De hus som i dikten plötsligt tycks levande (de dansar och blinkar åt varandra) kan kanske dessutom antyda en möjlig filmisk associationsbana: de påminner inte helt osökt om hus och andra ting som i en tecknad film (till exempel en Disney-film) ofta får liv och agerar på samma villkor som de levande varelserna (djur, människor och sagoväsen).

Magiskt och filmiskt

Ett grepp som står att finna i många av Öijers dikter hänger kanske främst samman med en magins poetik, ett sätt att gestalta världen och verkligheten som den verkligen är, och som den skådande, allseende diktaren ser den. Verkligheten framträder på så sätt med sina mytiska, magiska dimensioner, något som tydligt framgår när diktjaget upprepade gånger i en för Öijers hela senare författarskap representativ dikt förklarar sig vara ”spådd lägga en väg ut härifrån”, alltså vara den som via högre makter har bekräftats som vägvisaren till en bättre värld (Öijer, 2004:458). I ett flertal dikter varierar det magiska i form av olika visualiseringar som gestaltar stillbilder stadda i förvandling. Avbildade motiv och figurer på fotografier och målningar börjar plötsligt röra sig, de tycks få liv, de blir rörliga bilder med uppenbart släktskap med filmmediets bildströmmar (Öijer, 2004:225, 346, 412, 439). I följande rader från en dikt hämtad ur samlingen *Medan giftet verkar* (1990), gestaltas det magiska på ett originellt och komplext sätt i följande visualisering:

[...]
du kan sitta vid lampan i ditt rum
och se dom som en väv
en gobeläng av rörliga figurer
som kastar jord och kvistar över stället
där dom älskat (Öijer, 2004:437)

Här formuleras beskrivningen av ett synintryck på ett sätt som gör att associationen leds mot en filmupplevelse. En väv på väggen liknar den vita duken i biosalongen, vars mörker och ljus från projektorn också får sin pendang i orden om att sitta på sitt rum, vid lampan. Att sedan det som ses på gobelängen eller väven på väggen är rörliga figurer framstår som direkt filmiskt. Samtidigt är det inte explicit uttalat så, passagen skulle lika gärna kunna tolkas som en utsaga eller uttryck för en direkt magisk, övernaturlig händelse (vävens figurer rör sig verkligen), alternativt som en beskrivning av en hallucinerande människas medvetande; figureerna upplevs av diktjaget som rörliga och levande. Alla dessa tolkningsalternativ är möjliga, osäkerheten och mångfalden av betydelser ligger invävda i dikten. Den magiska aspekten och den filmliknande scenen kan sägas bli till en legering av traditionellt och modernt, och på sätt får filmanknytningen en viktig roll: den öppnar för en läsning som pekar mot en historiserande tendens som återfinns i mycket av Öijers poesi. Det är en poesi som vill vara en poesi för alla tider, en tidlös gestaltning av grundläggande värden.

Låt mig så peka på några textställen hos Öijer som också tycks hämta näring i kombinationen av magiskt och filmiskt. Emellanåt skildras nämligen världen som en märkligt konstruerad värld. Följande rader från två av de senare diktsamlingarna leder lätt associationerna till skräckromantikens estetiska rekvisita: ”områden i låg rullande dimma / utspridda föremål halvt / överväxta av gräs där huset / kastat sina rum”, och så – i en senare dikt – ikläder sig diktjaget rollen som ett mytiskt sagoväsen, när han förklarar att ”man säger att jag vägrade lyssna / att jag aldrig tog människor i hand / att jag flög om nätterna / och att allt det här / bringade olycka över trakten” (Öijer, 2004:423, 467). I det förstnämnda citatet presenteras en miljö som känns igen från skräckromantiska filmer, och passagen antar karaktären av scenanvisning eller beskrivning av det som kan tänkas ses i bildfältet. I det andra citatet förstärks de redan i sig mytiska och övernaturliga motiven (”jag flög om natten”) av osäkerheten i att det är rykten som sprids (”man säger”) om diktjaget som en utstött, ett omänskligt monster. Det första av dessa två citat är mer tydligt visuellt, och rimligare att relatera till en filmens skräckgenre, medan det sistnämnda citatet lika väl kan knytas till skrivna och muntliga skräckhistorier, sägner, med mera.

I ett par dikter från de senare diktsamlingarna gestaltas ögonblick av övernaturlig karaktär som närmast är att betraktas som skildringar av poltergeistfenomen. Dessa fenomen är sannolikt mest kända via skräckfilmer av den typ som Tobe Hoopers *Poltergeist* från 1982 är ett exempel på. En familj och deras hem hemsöks av andar som flyttar föremål, möblerar om, slår på och stänger av elektriska apparater och kidnappar yngsta dottern in i andevärlden (symbolmättat nog genom att hon dras in i en brusande TV-apparat). I Öijers dikt ”Främmande” som finns med i senaste samlingen *Dimman av allt* (2001) framträder andarna inte som onda, utan snarare som ödmjuka och försiktiga, eller kanske rentav rädda:

FRÄMMANDE

när jag vrider om nyckeln
till min lägenhet
känner jag ibland att jag tränger mej på
att jag kommit hem för tidigt
och utan att förvarna
jag står kvar
väntar innan jag öppnar dörren
det främmande osynliga
måste hinna ställa tillbaka stolarna
och plocka undan
ta med sej alla sin saker
innan jag går in
och låtsas att jag ingenting ser
ingenting vet (Öijer, 2004:563)

Att det rör sig om ett så kallat poltergeistfenomen framgår av raderna om att ”det främmande osynliga / måste hinna ställa tillbaka stolarna”. I filmen *Poltergeist* kommer familjemedlemmarna vid ett tillfälle hem och hittar köksmöblemanget format som ett torn, med köksstolarna balanserade på varandra ända upp till taket. I fallet med Öijers dikt kan man också tolka iordningställandet av stolarna som uppstädningen efter en måltid som intagits, eller liknande. En sådan läsning förstärker ytterligare känslan av att andemakterna (eller de främmande krafterna) är vänligt sinnade. Åtminstone tills vidare; för diktjaget beskriver ju i de sista raderna sin egen försiktighet, han vill inte röja sin vetskap om vad som pågår, kanske för att han inte vill väcka vreden hos kraften ifråga.

Under eller bakom ytan av det vi ser, hör och på andra sätt uppfattar av verkligheten kan man således ana något annat. I en dikt möter man till exempel ”en liten sagofigur” som

efteråt när vågorna stelnat
när asfaltshavet låg stilla och spegelblankt
såg du henne springa rakt ut
och veva med armarna
hon skrattade och hoppade av lycka
hennes skor small mot månstrimman (Öijer, 2004:570)

Här antyds redan i formuleringen om att vågorna ”stelnat” (och alltså inte stillnat, det vanligare uttrycket i samband med att vågrörelser beskrivs), att något annorlunda håller på att ske, eller har skett. Havet har stelnat, det låg verkligen ”stilla och spegelblankt”. Dessa slitna me

taforer drar Öijer till sin spets, de får bilda grund den verklighet som upplevs, vilket blir tydligt när diktens jag och du och vi läsare ser den lilla sagofiguren springa på vattnet – med skor som smäller mot isen, eller spegeln, eller glaset, eller vilket material nu vattnet kan tänkas utgöras av. Associationen till Jesus när han går på vattnet är uppenbar, men samtidigt dekonstrueras den föreställningen; här är det ju inte rinnande vätska, utan stelnat eller rentav förvandlat vatten som figuren springer på. Det är just också en sagofigur, och därmed blir hela diktens öppna karaktär och dess dieges, dess verklighetsplan, svårgripbara för tolkningar som söker fixera en enda mening i dikten.

De här citerade raderna utgör på det tematiska planet ingen filmanknytning, istället kan relationen som upprättas mellan verklighet och illusion ses i ljuset av film: på film gestaltas oftast en verklighet med illusoriska medel, medan Öijers dikt tvärtom avslöjar verkligheten som falsk: läsaren får först möta havet, ”vågorna som stelnat”, för att sedan få denna bild avklädd, eller framställd i ett annat sken. Det talas i den följande raden om ”asfaltshavet”, och så visar sig havet verkligen ha stelnat, sagofiguren kan springa på det med ljudligt klappande klackar. Verkligheten framträder här som något annat än vad den först tycks vara. Samtidigt är detta i sig så klart ett poetiskt illusionstrick. Man bör kanske också påpeka att skildringen av människans tillvaro som en estetiskt och tekniskt konstruerad illusion – som av fiktionens karaktärer dekonstrueras och avslöjas – har kommit att bli allt vanligare på film under det senaste decenniet. Som exempel i mängden av sådana filmer kan nämnas *Matrix* (1999) och *The Truman Show* (1998). Öijers dikter, särskilt vad gäller de senaste tre diktsamlingarna, kan läsas som uttryck för en vidare samtidskontext, där kritiken av mediasamhällets illusionsskapande och dess konsekvenser för människan problematiseras.

Man kan såklart som läsare fråga sig om det är en värld och en verklighet som hävdas existera på de magiska sätt som ovan föreslagits, eller om det snarare är ett gestaltande av en mer eller mindre hallucinatorisk eller berusat präglad upplevelse av världen. Citaten och exemplen i det föregående är förvisso inte alla uppenbart filmiserade, men filmassocierande tolkningar förstärks av den höga frekvensen av filmanknytningar hos Öijer.

De magiskt färgade utsagorna i Öijers dikter tål att läsas i skenet av filmmediets illusionsskapande tekniker – som jag ovan velat visa på i ett par exempel. Även Per Bäckström antyder i sin Öijeravhandling att film och magi hänger samman. Bäckström menar att mycket i Öijers film *Från en demons båge* ”handlar om riter och magi”, dock utan att sedan närmare utveckla tankegången (Bäckström, 2003:328).

Öijer och hans dikt – på film

Öijer har flera gånger dykt upp i spelfilmer, såväl som i mer eller mindre egenproducerade filmer (Bäckström, 2003:293-296). Här ska tyngdpunkten helt läggas på en enda av dessa filmiska ögonblick i Öijers karriär. 1997 sändes för första gången i Sveriges Television den poetiska kortfilmen – ca 30 minuter lång – *Från en demons båge*. Filmen är regisserad och sammanställd av Bruno K. Öijer, och fungerar som en lång filmisk och poetisk essä om tillståndet i världen. Stillbilder, rörliga bilder, text och musik varvas om vartannat. Största delen av utrymmet upptas av Öijer själv, inte minst i inspelade avsnitt från en poesiuppläsning på Orienteatern i Stockholm.

En annan central del i *Från en demons båge* utgörs av de texter, fyra stycken, som senare - under titeln ”Fyra filmmonologer” – kom att ingå i *Samlade dikter* (och som även publicerades i *Dagens Nyheter*, 23.3.1997). Dessa monologer läser Öijer med sorgsen och klar stämma i filmen till olika miljöer och scenarion som fångats i långsamma och grovkornigt filmade bildsvep med kameran. Det rör sig om mörka och djupt pessimistiska kommentarer till den västerländska civilisationens utsiktslösa framtid. Monologernas kulturkritiska tonfall leder osökt associationerna till Gunnar Ekelöfs *sent på jorden* (1932) och T. S. Eliots *The Waste Land* (1922). Den sistnämnda dikten alluderar Öijer explicit på, genom att på skrivmaskin

skriva orden ”det sjuka öde landet”, något som syns i bild i filmen. Öijer har beskrivit de fyra texterna som en form av poetiskt testamente (Thörnvall, 2002:103).

I filmen läses monologerna upp av Öijer, över bilder som till största delen är relativt löst länkade till texternas semantiska innehåll. Öijer syns aldrig läsande sina monologer i bild, utan rösten ligger som en voice-over över bilder av miljöer, till exempel kyrkogårdar, järnvägsräls, stadslandskap och odefinierbara rum (slitna hotellrum eller lägenheter). Bildflödet och tempot i filmen är nedtonat och många gånger sker rörelser i slowmotion. Det låga tempot och det grådaskiga, svartvita och grovkorniga förstärker det resignerade tonläge som karakteriserar innehållet i de fyra monologerna.

Bäckström beskriver *Från en demons bäge* som en film inte bara gjord av en diktare, utan också som en film om skrivandets och det poetiska skapandets process (Bäckström, 2003:331). I filmen gestaltas denna process som en rörelse från just skrivandet (skrivmaskinen som syns i bild, orden på papper, den symboliska lågan) till att dikten når ut och möter läsarna – i det här fallet lyssnarna (avsnitten med uppläsningen på Orienteatern).

En diktare i medieåldern. Några sammanfattande reflektioner

Relationen mellan lyrik och film i Öijers lyriska författarskap och verksamhet som filmskapare ska ses som en av flera sidor i en verkligt intermedial diktargärning. Öijer har också arbetat med musik och bildkonst i olika sammanhang. Dessutom har han på ett helt kompromisslöst sätt framträtt i massmedia iklädd rollen som DIKTAREN med stora bokstäver. Detta kan tolkas som en strategi att nå ut, och det kan tolkas som att Öijer har strävat efter att stärka sin position på det litterära fältet, för att tala i bourdieuska termer. Intressant nog har han efterhand lyckats etablera sig såväl inom den mer undergroundbetonade rockkulturen och på den avantgardistiska lyrikscenen, som på den av andra uppburna poeter, kritiker och akademiker befolkade parnassen. Denna dubbla positionering (egentligen tredubbla om man beaktar att Öijer också allt som oftast omtalas som en folklig poet) saknar motstycke i den svenska nutida lyriken.

Bruno K. Öijer är inte enbart en diktare som i såväl sin poesi som på film hänvisar till film på olika sätt. Han har som diktare dessutom kommit att nyttja TV, press och just film för att nå ut med bilden av sig själv och sin poesi; och Öijer siktar dessutom högre än så, han vill bli en motröst i mediebruset, något som också Bäckström påpekar i sin avhandling (Bäckström, 2003:326). Bäckström menar rentav att man bör betrakta Öijer som en Sisyfos, som oförtrutet arbetar vidare med att förklara sakernas tillstånd, bättre och sannare än vad fallet är med andra utsagor i massmedia (Bäckström, 2003:331). Men inte nog med detta, för det rör sig i Öijers fall, menar jag, inte enbart om marknadsföringsstrategier, utan också om en poesi som integreras med de rörliga bildernas medium.

Varför då tala om just intermedialitet i samband med Öijers poesi? Är det inte fullt tillräckligt att tala om dels intertextualitet, dels kontextualitet, som så ofta är fallet inom litteraturvetenskapen? Jag menar att Öijer och hans lyriska verksamhet är ett paradexempel som visar på nödvändigheten av ett tvärvetenskapligt och intermedialt litteratur- och lyrikbegrepp. Hos Öijer framträder till exempel filmmediet med vidhäftande konnotationer på ett flertal olika sätt: som tematik, i bildspråket och i den poetiskt gestaltande metoden. Dessutom vävs de rörliga bilderna och det poetiska ordet, dikten, samman i olika filmproduktioner med Öijer inblandad. Fram tonar en intermedial poetik och en intermedial diktares dikt: diktfilm och filmdikt som inte så enkelt låter sig eller borde låta sig fångas i traditionella estetiska begreppsbildningar eller genrekonventioner. Medieålderns diktare Bruno K. Öijer är kanske framför allt en filmålderns diktare.

Referenser

- Bäckström, Per (2003): *Aska, tomhet & eld: Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer* (diss.). Lund.
- Hedling, Erik, (2001): "The Charge of the Light Brigade" i *Brittiska fiktioner: Intermediala studier i film, TV, dramatik, prosa och poesi*. Stockholm/Stehag.
- Lagerroth, Ulla-Britta (2001): "Intermedialitet" i *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 2001:1.
- McLuhan, Marshall (2001): *Media* (1964), sv. övers. Richard Matz, Stockholm.
- Ohlsson, Anders. (1998): *Läst genom kameran: studier i svensk filmiserad roman*. Nora.
- Thörnvall, Olle (2002): *Det svarta puzzlet: en essä om Bruno K. Öijer*. Lund
- Öijer, Bruno K. (2004): *Samlade dikter*. Stockholm.

Filmer

- Blå ängeln*, 1930
- Clownerna*, 1971
- Från en demons båge*, 1997
- Matrix*, 1999
- Poltergeist*, 1982
- The Truman Show*, 1998
- Veranda för en tenor*, 1997
- Zorba the Greek*, 1964