Poesier & kombinationer

Bruno K. Öijers intermediala poesi

Askander, Mikael

2017

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Askander, M. (2017). *Poesier & kombinationer: Bruno K. Öijers intermediala poesi*. (Lund Studies in Arts and Cultural Sciences; Vol. 12). Lund University.

Total number of authors:
1

Mikael Askander

Poesier & kombinationer

BRUNO K. ÖIJERS INTERMEDIALA POESI

LUND STUDIES IN ARTS AND CULTURAL SCIENCES 12

Bruno K. Öijer är ett av de mest centrala namnen i den moderna svenska litteraturen. Alltifrån debuten 1973, med diktsamlingen *Sång för anarkismen*, till idag har hans dikter nått stora skaror av läsare. Och lyssnare, bör tilläggas, med tanke på att Öijer inte bara har verkat som poet i bokens form, i det tryckta ordets uttryck, utan också som muntligen traderande sina dikter på scen, oftast inför utsålda arenor land och rike runt.

I *Poesier och kombinationer* tecknas en bild av Öijers poetiska gärning utifrån intermediala perspektiv, det vill säga med fokus på olika slags relationer mellan mediala och estetiska uttryck. Här sätts alltså den verbalspråkliga poesin i samband med bildkonst, film och musik; det skrivna, tryckta ordet som ska läsas med ögat relateras till örats poesi, och det ljudande muntliga framförandet av dikter. I Öijers fall är det fråga om dels flermediala kombinationer av olika slag (poesifilm, poesivideo, den ljudande dikten med musikackompanjemang, relationen mellan bokomslag och text, med mera), dels den poetiska textens refererande till andra medier och konstarter (exempelvis en dikt som handlar om och kanske rent av tar sin utgångspunkt i ett fotografi).

I *Poesier och kombinationer* presenteras dessutom intermediala studier, ett forskningsfält där olika slag av relationer mellan medier står i fokus.

Mikael Askander (f. 1970) är litteraturvetare och verksam som universitetslektor i ämnet intermediala studier, på Institutionen för kulturvetenskaper vid Lunds universitet. Han forskar främst om litteratur, populärkulturella uttryck och intermedialitet.

LUND UNIVERSITY

LUND STUDIES IN ARTS AND CULTURAL SCIENCES
ISBN 978-91-983690-2-1 (print) · ISSN 2001-7529 (print)

9 789198 369021

POESIER & KOMBINATIONER

Poesier & kombinationer

Bruno K. Öijers intermediala poesi

Mikael Askander

Lunds universitet

LUND STUDIES IN ARTS AND CULTURAL SCIENCES 12

Lund Studies in Arts and Cultural Sciences is a series of monographs and edited volumes of high scholarly quality in subjects related to the Department of Arts and Cultural Sciences at Lund University. An editorial board decides on issues concerning publication. All texts have been peer reviewed prior to publication.

Lund Studies in Arts and Cultural Sciences can be ordered via Lund University:
www.ht.lu.se/en/serie/lsacs/
E-mail: skriftserier@ht.lu.se

ISBN 978-91-983690-2-1 (print)

Lund Studies in Arts and Cultural Sciences 12
ISSN 2001-7529 (print), 2001-7510 (online)

Cover design Johan Laserna
Layout Gunilla Albertén

Printed in Sweden by Media-Tryck, Lund University, Lund 2017

Abstract

Poetries & Combinations – Bruno K. Öijer's Intermedial Poetry

In this essay, the Swedish poet *Bruno K. Öijer* and his poetry are examined through theoretical perspectives concerning *intermediality*. Today, literature comes in many different shapes, mediated in many different ways, and here in this essay the medial and intermedial dimensions of the poetic works of Öijer are studied and analysed in particular. As a point of departure for the study, attention is paid to Öijer and his poetry through close readings of the poems. The focus is on poetry from the whole of Öijer's career, from his debut in 1973 to the present day, including *Och Natten Viskade Annabel Lee*, the collection of poems published in 2014.

The predominant perspectives in this presentation are taken from theories in the interdisciplinary research field of intermedia studies. My study also constitutes an attempt to focus more on understanding intermediality in terms of communication. Here, central to the readings of Öijer's poetry, some basic perspectives from communication theory and media history function as theoretical and historical contexts. For instance, Roman Jakobson's model of communication and Jürgen E. Müller's ideas about intermediality and the importance of historicising medial and intermedial analysis are applied.

The intermedial nature of Öijer's poetry is traced in the relationships between oral and written/printed words, visual and verbal communication, music and poetry, and film and poetry. Both many kinds of intermedial combinations and intermedial transformations are detected in Öijer's poems. Specific intermedial elements that are discussed in this study are

Bruno K. Öijer's live performances, poetry videos of Öijer's poems, the film *Från en demons båge* (1997), the poem "Lans av ljus" (2014), the cover art of Öijer's poetry books, and poems used in musical contexts, to mention a few.

Earlier research about Bruno K. Öijer is also presented and discussed. Here, it is primarily the monographies by Olle Thörnvall (*Det svarta puzzlet. En essä om Bruno K. Öijer* (2002)) and Per Bäckström (*Aska, Tomhet & eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer* (2003)) that are drawn upon. Neither of these works, nor other readings of Bruno K. Öijer and his poetry, have explicitly placed Öijer in an intermedial context. Therefore, this investigation functions as a development of, and a complement to, previous research on Öijer and his poetry.

Keywords: Bruno K. Öijer, intermediality, intermedia studies, interarts studies, multimedia, media, literature, poetry. **In Swedish:** Bruno K. Öijer, intermedialitet, interartiella studier, multimedia, media, litteratur, poesi.

Tack!

I mitt arbete med det forskningsprojekt om Bruno K. Öijer och intermedialitet som i föreliggande resultat redovisas, har jag under arbetets gång stöttats på olika sätt, intellektuellt och finansiellt. Många är därför de jag vill tacka!

Den slutliga fasen i arbetet finansierades av och möjliggjordes tack vare de humanistiska och teologiska fakulteternas forskningssatsning vid Lunds universitet. Under hösten 2011 fick jag chansen att helt ägna mig åt att färdigställa mitt arbete.

Det som först var ett delprojekt i ett större och något annorlunda formulerat projekt, gick under rubriken ”Bruno K. Öijer och Internet”, och möjliggjordes tack vare finansiellt stöd från *Stiftelsen Martha Larssons fond för vetenskaplig forskning*. Jag vill också rikta ett tack till *Stiftelsen Lars Hiertas Minne*, som generöst bidrog med medel – även om just det fokus jag initierade i ansökan för den delstudien inte fick mycket konkret plats i slutresultatet.

Jag vill tacka språkforskaren och redaktören Gunilla Byrman, som lät publicera texten ”Anarki och magi” i nättidskriften *Humanetten* (2004). På samma sätt vill jag rikta tacksamhet till ansvariga för ACSIS-konferensen i Norrköping 2005, under vilken jag presenterade det material om Bruno K. Öijer och filmmediet som sedan också publicerades i den digitala konferensvolymen *Kulturstudier i Sverige 2005 – Conference Proceedings* (2005, tillgänglig på ACSIS-konferensens hemsida, http://www.isak.liu.se/acsis/publikationer). De här två nämnda artiklarna/konferensbidragen finns i modifierad form invävda i föreliggande skrift.

Stort tack också till alla intermedialt och litteratur- och kulturvetenskapligt orienterade kollegor som bidragit med synpunkter och stöd genom åren. Särskilt bör min egen arbetsplats, Institutionen för kulturveten-

skaper, vid Lunds universitet framhållas. Mina närmaste kollegor i ämnet intermediala studier i Lund, Jens Arvidson, Mats Arvidson och Heidrun Führer har i såväl forsknings- som utbildningssammanhang fungerat som en ständig och ovärderlig källa till inspiration och idéflöde. Jens tackar jag dessutom för hjälpen med formgivning av ett och annat visuellt i föreliggande framställning. Ett tack går också till Andreas Gruvhammar för fotografier som syns i boken. Dessutom har jag och mina närmaste kollegor i intermediala studier i Lund haft en mångårig och fruktbar samverkan med Forum för intermediala studier vid Linnéuniversitet. Alla de konferenser, projekt, kurser och gemensamma seminarier vi har mötts i och genom har satt såväl små som stora spår i det här föreliggande projektet.

Och tack Tom O'Dell, som hjälpte mig att korrigera engelskan i textens abstract! Ett mycket stort tack går slutligen till ämneskollegorna Per Bäckström i Karlstad och Cecilia Lindhé i Göteborg, som båda på var sitt håll har läst igenom hela materialet och levererat ovärderligt viktig feedback. Tack för det, Per och Cecilia!

Lund, augusti, 2016

Innehållsförteckning

1. Inledning

I föreliggande text står Bruno K. Öijer och hans poesi i centrum. Det är framför allt poesins relationer till andra medier och konstarter som här lyfts fram och studeras. Det rör sig om fenomen som är tämligen omfattande och komplexa, och preciseringar och avgränsningar är därför på sin plats. I Öijers fall intresserar jag mig för dels hans poetiska verksamheter och resultat, dels *poeten* Öijer. Med ”Bruno K. Öijer” avser jag inte privatpersonen eller den individuella människan Bruno K. Öijer. Snarare står hela poesi- och poetfenomenet Öijer här i fokus: dels hans faktiska skapande praktik, hans poesi såsom den kommit till uttryck i skrift, i muntliga framföranden (”lyrikperformance”) och i andra medierade sammanhang; dels den offentliga poetroll som han kommit att gå in i, en roll skapad av såväl honom själv som av andra – läs massmediala, men också publika – krafter.[1] Poetrollen, och uppfattningarna om denna, är av stor vikt i försöken att förstå Öijers poesi, som är en poesi som ofta gestaltar och kommunicerar själva det poetiska skapandet. Jag rör mig i min undersökning genom hela Öijers författarskap, från debuten med *Sång för anarkismen* från 1973 till och med den i skrivande stund senaste diktsamlingen *Och Natten Viskade Annabel Lee* (2014). Dessutom berörs också ett par Öijerska ögonblick av än senare datum (framträdanden på scen och i massmedia).

Jag sätter denna min läsning och förståelse av fenomenet Öijer i relation till intermediala synsätt och fenomen. Nedan (kap. 3) formuleras en mer

1 Begreppet ”lyrikperformance” etableras och används av Per Bäckström (2003), bland annat i syfte att ringa in Öijers scenframträdanden som just performance där lyrik/poesi muntligt, sceniskt och kroppsligt kommuniceras. Bäckström menar att det inte rör sig om mer traditionella ”uppläsningar” (eftersom Öijer inte har med sig någon bok att läsa ur, bland annat). Se Per Bäckström, *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Lund: Ellerströms 2003, s. 296–308.

detaljerad redogörelse för vad intermedialitet är och hur detta förstås och används i denna studie. Låt mig redan här bara kort konstatera att intermedialitet är en samlande beteckning på en rad fenomen och funktioner som består i möten mellan olika mediala uttrycksformer. Det kan handla om ord och bild i samspel i en illustrerad roman eller i ett reportage i en tidning, det kan röra sig om en berättelse framförd i ett medialt sammanhang och förflyttningen av den berättelsen till ett annat medialt sammanhang – paradexemplet härvidlag torde vara filmatiseringar av romaner. Intermediala kopplingar och möten kan framträda mellan såväl grund- eller basmedier (ord, bild och ton/ljud), som mellan avancerade medier som film, roman och datorspel.[2] Det kan gälla möten mellan olika konstarter eller möten mellan andra, icke primärt estetiskt uttryckta kommunikationsformer.[3] Jag återkommer som sagt nedan till en utförligare genomgång av intermedialitet som begrepp och forskningsfält.

Syften och metoder

Syftena med mina läsningar av Öijer och hans poesi i denna framställning kan formuleras så här:

1. Att fördjupa förståelsen av Bruno K. Öijers poesi genom att visa *att* den är intermedial och *hur* den fungerar intermedialt.
2. Att skapa en ”kartbild” för fortsatt forskning om intermediala dimensioner i såväl Öijers poesi som i fråga om andra författarskap och konstnärskap. Härvidlag är min undersökning att betrakta som en prövande, explorativ fallstudie.

En viktig utgångspunkt och ett nyckelbegrepp för min undersökning är kommunikation. Genom åren har många kommunikationsmodeller konstruerats. Ofta har de visat sig vara någorlunda likartade, med de centrala lägena eller positionerna i en kommunikationsakt placerade längs en ho-

2 Båda varianterna förekommer i forskningen, men jag väljer i föreliggande framställning att använda termen basmedium, etc.

3 För en första introduktion till intermedialitetsområdet kan jag rekommendera Hans Lunds ”Medier i samspel”, i densammes antologi *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Lund: Studentlitteratur 2002, s. 9–22.

KONTEXT
REFERENTIELL FUNKTION

AVSÄNDARE
EMOTIV FUNKTION

MEDDELANDE
POETISK FUNKTION

MOTTAGARE
KONATIV FUNKTION

KONTAKT/KANAL
FATISK FUNKTION

KOD
METAKOMMUNIKATIV FUNKTION

risontalaxel: avsändare – meddelande – mottagare/användare. Modellen ovan av Roman Jakobson finner jag tydlig, överblickbar och samtidigt inte alltför förenklad.

Jakobson var språk- och litteraturforskare, men syftade ändå inte till att beskriva enbart verbal kommunikation i sin modell. Den har genom åren visat sig användbar som bild också för andra typer av kommunikation.[4] Presentationen av Jakobsons modell i just det här grafiska utseendet har jag hämtat från mediehistorikern Kirsten Drotners *Mediehistorier,* men modellen finns också i andra varianter, så klart hos Jakobson själv, i hans text ”Lingvistik och poetik” (”Linguistics and poetics”) från 1960.[5] Den blir en utgångspunkt och en överblick för hur min undersökning också fungerar, även om jag inte genomgående i min text explicit gör bruk av denna terminologi.[6] Jakobsons modell visar till att börja med kommunikationsakters grundstruktur, det vill säga hur en avsändare skapar ett meddelande som

4 Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg noterar också i sitt förord till den svenska samlingsvolymen med några av Jakobsons mest centrala texter att Jakobson inte heller själv tänkte sig en sådan avgränsning eller begränsning till enbart det språkliga och litterära, i teorin; hans avgränsningar var pragmatiska, avseende hans egen roll som forskare (som lingvist och litteraturforskare). Se Aspelins och Lundbergs ”Till Roman Jakobsons poetik” (s. 7–19), i *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts 1974, s. 17 f.

5 Här har jag utgått från den svenska översättningen, ”Lingvistik och poetik”, publicerad i *Poetik och lingvistik* (s. 139–179). ”Lingvistik och poetik” är översatt till svenska av Östen Dahl.

6 Kirsten Drotner, *Mediehistorier*, Fredriksberg: Samfundslitteratur 2011, s. 217.

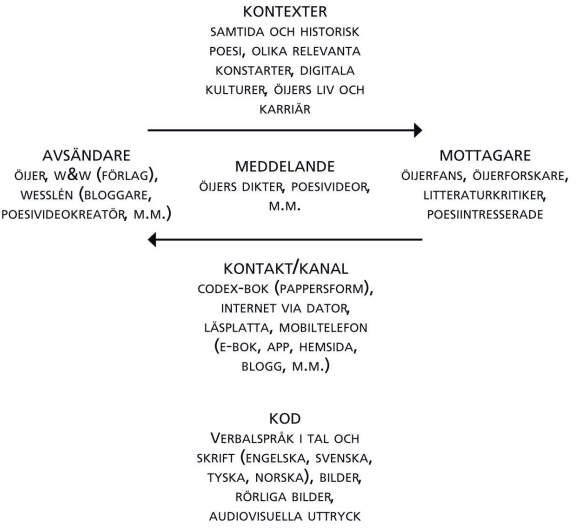
distribueras till en användare/mottagare, som avläser och tolkar meddelandet. Att förstå och tolka ett meddelande inbegriper att förhålla sig till såväl kontexter av olika slag, som till de aktuella mediala och kommunikativa premisserna för meddelandet ifråga. Jakobson poängterar vidare att alla de sex instanserna och tillhörande funktionerna i en kommunikationsakt på olika sätt sätter spår i meddelandet, även om tyngdpunkten hamnar olika från fall till fall, och därmed i olika hög grad dominerar meddelandets utformning.[7] Om kommunikationsakten är avsändarfokuserad beskrivs dess primära funktion som *emotiv*. Meddelandet ger då uttryck för avsändarens attityd till det som hen kommunicerar. Om det istället är fråga om att fokus läggs på hur mottagaren ska reagera på och förstå meddelandet är funktionen att betrakta som *konativ*. Meddelandet eller delar av det är då riktat mot avsändaren för att få denne att göra något eller tänka på ett visst sätt. Vanliga exempel på den konativa funktionen syns i imperativformen i språk och i propagandatexter. Ligger tyngdpunkten i kommunikationen på själva meddelandet kan vi tala om en *poetisk* funktion (detta gäller alltså inte ”bara” poesi, utan all tänkbar kommunikation – som också utifrån denna terminologi de facto har en poetisk funktion). Är meddelandet främst konstruerat för att kommunicera en relation till en kontext av något slag, domineras meddelandet och kommunikationsakten av en *referentiell* funktion. Är det kontakten/kanalen i fråga som står i centrum för det som kommuniceras, sägs funktionen vara *fatisk*, det vill säga inriktad på att upprätta och vidmakthålla kommunikationen som sådan.[8] Om meddelandet handlar om, eller till sin form och struktur är format så att det problematiserar och diskuterar, den *kod* som det (meddelandet) uttryckts genom, klassas det som *metakommunikativt* till sin funktion.

Beträffande min undersökning kan ett mer specificerat schema ställas upp, vilket ökar konkretionsgraden för just de kommunikationsakter och kommunikativa flöden jag studerar. Så här kan därmed min undersökning beskrivas i form av en Jakobsonsk modell:

---

7 Jakobson, s. 144. Jakobson påpekar att även om det ofta är den referentiella funktionen som är den viktigaste, måste hänsyn ändå tas ”till de andra funktionernas bidragande medverkan”.

8 Jakobson använder termen kontakt, men jag har här i linje med exempelvis Drotners variant lagt till ”kanal”.



I schemat ovan har jag försiktigtvis utvecklat modellen och fört in ett par andra aspekter som inte tillräckligt tydligt syns i Jakobsons ursprungliga modell; de båda pilarna i schemat visar på riktningen för kommunikationsprocessen i ett visst ögonblick. Den övre pilen anger riktningen för avsändarens strävan att formulera och distribuera (eller få distribuerat) sitt meddelande till en eller flera tänkta mottagare. Den undre pilen anger riktningen för den rörelse som mottagarens feedback i någon form gör. I samma ögonblick som denna rörelse aktualiseras blir mottagaren/användaren avsändare i en ny kommunikationsakt, och den här angivna avsändaren blir då mottagare.[9] En måste således tänka ett dylikt schema för varje kommunikativt ögonblick. En publicerad recension av en diktsamling av Öijer har exempelvis recensenten/kritikern (och tidningen/publikationen) som avsändare, själva recensionen är meddelandet och mottagare är då den som läser recensionen. I mitt studium av Öijer har jag ofta stött på feedback/återkoppling av olika slag, såväl recensioner av Öijers

9 Jag är medveten om att termen mottagare är problematisk i det att den skapar ett intryck av att meddelandet passivt tas emot; i senare kommunikationsforskning talas det istället mer om användare, för att signalera att tolkning och förståelse är ett aktivt hanterande av information och meddelanden. Se bland annat Jostein Gripsrud, *Mediekultur, mediesamhälle*, svensk övers. Sten Andersson, Göteborg: Daidalos 2002, s. 81–84.

verk som, på olika intressefora på nätet framförda, kommentarer till och diskussioner av Öijer och hans poesi.

I alla instanser kan störningar och fel av olika slag infinna sig. När det gäller störningar är dessa legio i snart sagt all kommunikation. Det kan röra sig om smärre störningar som enkelt går att korrigera, till mer problematiska fall som resulterar i missförstånd som inte har fått en avslutande korrigering. Mer eller mindre problematiska störningar är inte minst vanliga i samband med den information som kommuniceras över nätet.

Beträffande mina metoder och tillvägagångssätt: till att börja med förhåller jag mig i min undersökning till en bakgrund av kommunikationsteoretiskt orienterade och mediehistoriska perspektiv. Min framställning är med andra ord både litteraturhistorisk och mediehistorisk. Litteraturhistoria är i sig ett slags mediehistoria, detta av tre skäl. För det första är litteratur att betrakta som ett kvalificerat medium (se mina resonemang om olika mediebegrepp, nedan, kapitel 3). För det andra måste litteratur som uttryck och konstform alltid på något sätt medieras (se avsnittet ”Litteraturens medier”, nedan, i detta kapitel), ett faktum jag tar fasta på i hög grad i min undersökning. För det tredje är det numera svårt, om ens möjligt, att inte tänka in litteratur i det övriga medielandskapet, som en medieform bland andra. På liknande sätt kan litteraturvetenskap i dag förstås som ett åtminstone delvis medievetenskapligt ämne.

Utbildning och forskning i mediehistoria bedrivs bland annat vid Lunds universitet, vid Institutionen för kommunikation och medier. I Mediehistoria i Lund har tyngdpunkten framför allt kommit att hamna på journalistik och massmedier i forskning och utbildning, även om andra perspektiv och empiriska material också har kommit att ta allt mer plats, inte minst under 2010-talet.[10] I dag har mediehistoriska perspektiv tagit plats i många humaniora- och samhällsvetenskapliga ämnesdiscipliner, och ut-

10 Andra studieobjekt har exempelvis varit kontorsmiljöer, reklam, mobiltelefoner, mediehistoriska teorier och översiktsverk, biblioteksamlingar, bokförlag, skrivbord, konsumentupplysning, med mera. Se bidragen i volymerna *Mediehistoriska vändningar*, red. Marie Cronqvist, Johan Jarlbrink och Patrik Lundell, nr 25 i serien Mediehistoriskt arkiv, Lund: Mediehistoria, Lunds universitet 2014, och *Återkopplingar*, red. Marie Cronqvist, Patrik Lundell och Pelle Snickars, nr. 28 i serien Mediehistoriskt arkiv, Lund: Mediehistoria, Lunds universitet 2014.

trycket ”en medial vändning” (det vill säga ett ökat genomslag för mediala perspektiv) har fog för sig.[11] Ämnet i sig saknar inte heller en emellanåt uttalat intermedial orientering, något som syns i flera av publikationerna i skriftserien *Mediehistoriskt Arkiv*.[12] Min framställning präglas av vissa mediehistoriska anslag, även om jag då i högre grad lägger betoningen på historiseringar av de så kallade basmedierna och deras intermediala samspel, än på tekniska/fysiska medier, som fallet oftare är inom ämnet mediehistoria.

Mediehistorien kan delas in i olika faser, exempelvis enligt följande vanligen förekommande indelning:

- Talspråk/Muntlig tradition
- Skrift
- Tryck
- Audiovisuell kultur
- Digitala kulturer[13]

När och hur dessa faser börjar och slutar råder det ingen tydlig konsensus om bland forskare och mediehistoriker. Faserna bör också förstås som att en ny fas inte innebär att tidigare primära medieformat och tidigare mediehistoriska faser helt försvinner. Snarare adderas fler och fler mediala praktiker och kulturer efter hand till de nyare historiska faserna. I fallet med Bruno K. Öijers poesi syns alla de mediehistoriska fasernas karakteristika närvarande. Öijer är en poet som både muntligen och skriftligen framför sina dikter. I hans arbets- och skapandeprocess ingår att skriva såväl för hand som på skrivmaskin. Sedan tar förlaget hand om tryckningen av hans diktsamlingar (publiceringar i tidningar och tidskrifter sker också). Audio-

11 Se Cronqvist, Jarlbrink och Lundell, ”Inledning”, i *Mediehistoriska vändningar*, s. 5.

12 Se Mediehistorias ämnessida på: <http://www.kom.lu.se/utbildning/mediehistoria/>. Termen intermedialitet dyker upp på bland annat följande sida: <http://www.kom.lu.se/forskning/mediehistoria/>. Länkarna kontrollerade senast 30.6.2016. För en beskrivning av och en överblick över mediehistoria och dess olika inriktningar, se Marie Cronqvists, Patrik Lundells och Pelle Snickars ”Inledning”, i *Återkopplingar*, s. 9–28.

13 Se Henrik G. Bastiansen, ”Hur analyseras mediehistorien? Sex böcker – sex strategier”, i *Återkopplingar*, s. 87–105, om mediehistoriens olika faser, s. 102–103.

visuell kultur syns både i dikternas innehåll (de handlar om och refererar till musik, film med mera) och i Öijers arbete med film och vid närvaro i radio och TV. Och i den digitala tidsåldern finns på olika sätt representationer av Öijer och hans poesi närvarande på internet. I min undersökning relaterar jag dessa olika medier och mediehistoriska faser till varandra.

Vidare har i dessa sammanhang den tyske medieteoretikern Jürgen E. Müllers tankegångar fått fungera som utgångspunkt för min undersökning. Müller vill peka ut en, i mina ögon, sympatiskt pragmatisk hållning som den mest fruktbara i studiet av medier och intermedialitet:

> I strongly doubt that it will be possible to develop a comprehensive media theory system that embraces all processes involved. For this reason, instead of such a super- or mega-system I would propose a historical, descriptive, inductive, and perhaps more laborious approach that leads us step by step toward an archaeology and a geography of intermedia processes, including so called new or digital media.[14]

Bland annat tvekar Müller alltså här inför möjligheterna att skapa heltäckande, totaliserande teorimodeller för alla former av kommunikation och samverkan mellan medier. Istället menar han att medie- och intermedialitetsforskning bör bedrivas som en sorts mediearkeologi (”archaeology of media”), en kartläggning av specifika moment och diskurser i mediehistorien, som dessutom i sin tur måste förstås i sina respektive institutionella, sociala och kulturella kontexter. Müller talar vidare om en intermedial mediearkeologi (”intermedia archaeology of media”), med historiserande perspektiv, som det kanske mest fruktbara för en framtida medie- och intermedialitetsforskning:

> I believe that the greatest potential for intermediality studies can be found in the *historical* dimension: in an intermedia archaeology of media within the networks of cultural and technological series. Such an archaeology should include functional aspects, and should take into account the fact that intermedia processes seem to develop a tendency to increasing com-

14 Se Jürgen E. Müller, ”Intermediality and Media Historiography in the Digital Era”, i *ACTA Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2010:2 (s. 15–38), s. 16.

> plexity – not least on account of growing possibilities to combine media, techno-cultural series, genre traditions, narrations, and the new challenges posed by so-called interactive media.[15]

Min undersökning betraktar jag som sagt som ett litteratur- och mediehistoriskt nedslag, ett nedslag i en tid och i ett författarskap som kan sägas utgöra en exponent för en viss historisk tidpunkt (som tidsmässigt sammanfaller med Öijers författarskap) och dess litterära, estetiska och mediala terränger. Vidare historiserar jag mina läsningar av Öijers intermediala poesi genom att jämföra den med och dra paralleller till andra – såväl äldre som mer samtida – litterära texter, genrer, traditioner och andra konstarter. Jag diskuterar också Öijers författarskap som en historia i sig, en utvecklingsbana, i vilken förändringar av olika slag sker över tid.

Sådana historiserande anslag, såväl som Müllers ovan anförda tankegångar, ligger till stor del i linje med hur den tyske mediefilosofen Friedrich Kittler (1943–2011) beskriver medier och litteratur. Kittler är litteraturvetaren som blev medieforskare, i vid bemärkelse. Han övergav dock inte det ena för det andra, utan kom att bli en gränsöverskridande pionjär som litteraturvetare/mediefilosof.[16] På ett liknande sätt menar Kittler att litteraturen *inte* dör i en historisk situation (från och med 1800-talet och framåt) i vilken allt fler medieteknologier etablerar sig och konkurrerar. Däremot blir skriften, språket och även litteraturen ett medium bland andra, då de förlorar sitt historiskt etablerade kunskapsöverförande och sin informationsbärande monopolsituation.[17] Kittler ser i skriftsystemet ett mediemonopol, och därmed ett menings- och ideologiproducerande monopol, som kom att tappa mark. I en medieteknologiskt intensiv utvecklingsperiod under 1800-talet skedde en splittring i tre olika medieringstekniker: skrivmaskinen, fonografen och biografen. Först i den digitala eran sammanförs dessa

15 Müller, s. 32–33. Jag vill betona att jag inte ser min undersökning som en mediearkeologisk sådan. Jag återkommer till detta nedan, i kapitel 3.

16 Se Thomas Götselius och Otto Fischers inledning till samlingsvolymen med översatta Kittler-texter, ”Den siste litteraturvetaren”, i *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*, utgivna av Otto Fischer och Thomas Götselius, Gråbo: Anthropos 2003, s. 7–31.

17 Fischer och Götselius, s. 31.

igen, med nya konsekvenser av vitt skilda slag att ta hänsyn till.[18]

Enligt hans svenska introduktörer Otto Fischer och Thomas Götselius, är det inte heller en slump att Kittler som just tysk kom att intressera sig för medier och medieteknologier. Inget lands medborgare har ”fått lida konsekvenserna av de nya mediernas manipulativa potential som i 30- och 40-talens Tyskland. Med denna historiska erfarenhet i minnet blir fokuseringen av medieteknologin inte bara begriplig; den framstår som nödvändig.”[19] Detta gäller än i dag, och allt mer för var och en av oss, skulle jag vilja tillägga, med sikte på dagens informations- och kommunikationsdominerade samhälle. Att studera och analysera medier och kommunikation av alla de slag framstår, menar jag, som ytterst relevant för såväl den enskilde individen som för den institutionaliserade produktionen och förmedlingen av kunskap.

Kittler menar vidare att alla medieringar och kommunikationsakter måste förstås utifrån sina medialt materiella och teknologiska förutsättningar – ”det som uppfattas av våra sinnen måste först framställas” skriver Kittler och pekar på såväl de elektrifierade medierna som deras föregångare, ”helt mekaniska apparater”.[20]

Så kan ett ”müllerskt” och ett visst ”kittlerskt” anslag tas som utgångspunkter, eller snarare som ramverk, för de intermediala perspektiven i min studie. Fler infallsvinklar presenterar jag längre fram, i kapitlen om intermedialitet (kap. 3) och om Öijers intermediala uttryck (kap. 4).

Medier kan också förstås med utgångspunkt i remedieringstanken. Begreppet remediering (remediation), som myntades av Jay David Bolter och Richard Grusin i slutet av 1990-talet, har kommit att bli enormt inflytelserikt i medie- och humaniorainriktad forskning. Bolter och Grusin menar i huvudsak att alla medier anknyter till andra medier och medieformer.[21] Som exempel kan nämnas skriftspråket, som remedierar talspråket, eller en mobiltelefon försedd med en ringsignal modell gammaldags, analog

18 Friedrich Kittler, ”Grammofon, film, skrivmaskin” (i original 1986), i *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur* (övers. Tommy Andersson), s. 33–54, s. 49.

19 Fischer och Götselius, s. 7.

20 Friedrich Kittler, s. 35. Se även Fischer och Götselius i samma volym, s. 12.

21 Jay David Bolter och Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 1999.

telefon. Remediering är en process som också kan gå i andra riktningen, så att en äldre medieform remedierar en nyare.[22] Exempel på detta står att finna i exempelvis en tidning eller en tidskrift som i sin layout i den tryckta pappersversionen på olika sätt kan imitera/remediera en hemsida eller en blogg på internet. Detsamma kan sägas gälla för televisionens nyhetssändningar, som i dag allt mer remedierar de komplexa tecken- och informationsflöden som präglar internet. Remediering kan vidare ta sig två olika grundläggande uttryck: direktmediering och hypermediering.[23] Med direktmediering avses ett mediums strävan att så direkt och omedelbart som möjligt framställa ett meddelande så att det som framställs (i det optimalt tänkta läget) framstår som direkt närvarande här och nu, och upplevs som icke-medierat av den som betraktar/lyssnar. Hypermediering fungerar på omvänt sätt: då är det fråga om ett mediums framhävande av dess medialitet och mediespecifika karaktär. Virtual reality respektive internet brukar lyftas fram som paradexempel på dessa båda grundformer av remediering.

I fallet med Öijer och hans poesi återfinns gott om exempel på remediering, både i analog bokform och digitalt på internet. I en diktsamling i pappersform remedierar det skrivna ordet det talade. Och ett filmklipp som finns på YouTube remedierar tv-mediet.[24] Vidare skulle en hemsida som brunok.se kunna förstås som ett hypermedierat uttryck, med sina många länkar, sin uppdelning i blogg och hemsida med mera. Samtidigt är sidan ganska välsorterad och både till layout och disposition tydlig och i positiv bemärkelse ”enkel”. Den kan också jämföras med ett fanzine eller liknande publikationsformer. Inskannade dikter finns upplagda som PDF-filer på bloggar och sociala medier, och är exempel på en direktmediering som försöker återge originalversionen så likt som möjligt (se exempelvis hemsidan brunok.se).

Jag har inte haft som mål att inventera *alla* intermediala samband eller

22 Bolter och Grusin, s. 48.

23 Bolter och Grusin, s. 21–50. För de svenska termer jag här använder hänvisar jag till Jonas Ingvarssons utmärkta introduktion till Bolters och Grusins bok i *OEI* nr. 22–23, 2005, s. 253–254.

24 Grusin påpekar också detta i en artikel om just YouTube, att det rör sig om en remediering av TV, se Grusin, 2009, s. 62.

alla mediala perspektiv som återfinns i Öijer och hans poesi. Jag driver alltså inte strikt en tes om sakernas tillstånd, utan vill snarare på ett prövande, explorativt sätt nå fram till – och upprätta – utgångspunkter för den fortsatta forskningen om Öijer. Med tanke på att jag famnar om ett minst sagt differentierat material, både vad gäller medieformat och innehåll, så är det naturligt nog också så att jag har arbetat med ett flertal olika metoder. Främst rör det sig om litteraturvetenskapliga tolkningsstrategier (närläsning och tolkning av Öijers dikter, främst publicerade på papper, i bokform), tolkning och analys av intermediala fenomen (med Öijer och hans produktion i fokus) utifrån olika teorier om intermedialitet, samt i viss mån en genomgång och analys av internetmaterial.[25] Jag återkommer till fler metodfrågor i intermedialitetsforskning nedan (kap. 3).

Vad gäller de teoretiska utgångspunkterna för min undersökning bör också noteras att jag refererar till källor av medialt olikartad karaktär: böcker, webbsidor, bloggar, tv- och internet-medierade föreläsningar, fakta- och debattartiklar i dagspress, vetenskapliga och kritiska artiklar i tidskrifter med mera. Min strategi kan ses som ett resultat av min syn på kunskap: kunskap och tillförlitliga källor står att finna på fler platser i universum än enbart i tryckta böcker.

Beträffande hantering av material på nätet är det alltid vanskligt att lita på att en källa som finns på plats på en viss webbadress ena dagen också finns på samma plats nästa dag. Jag har därför också för säkerhets skull, i pappersform och som skärmavbildningar i digital form, sparat allt material jag hänvisar till som internetkällor av olika slag. När det gäller audiellt och audiovisuellt material som funnits att tillgå på nätet har jag sparat även dessa, i syfte att så långt det är möjligt säkra källmaterialet.[26]

---

25 Jag har i min framställning valt att referera till Öijers *Samlade dikter*, från 2012 (den i skrivande stund senast utgivna upplagan). Jag har dock kontrollerat mina citat också mot originalpubliceringarna av dikterna i fråga i respektive diktsamling.

26 Jonas Ingvarsson och Cecilia Lindhé reflekterar också över internets litterära materialiteter, och konstaterar att ”[f]örsvinnandet från internet, den digitala utplåningen” är en faktor som måste beaktas när nätbaserad litteratur (av olika slag) ska studeras. Se Ingvarsson och Lindhé, ”Digitalisering och poetisk form”, i *Litteraturens nätverk. Berättande på Internet*, red. Christian Lenemark, Lund: Studentlitteratur 2012, s. 97–111; citatet är hämtat från s. 97.

Litteraturens medier

I de perspektiv jag ovan pekar på ingår litteratur som en viktig beståndsdel. Ett drygt decennium in på 2000-talet kan konstateras att litteratur – och just här syftar jag först och främst på skönlitteratur – fortsätter att trollbinda såväl författare som läsare. Och sätten att förmedla och ta del av litteratur på minskar knappast. Genom hela litteratur- och kulturhistorien har berättelser och poesi av en mängd olika slag formulerats på olika sätt och med olika verktyg, och kommunicerats med hjälp av olika medieringstekniker. En muntligt traderad litteratur ersattes inte utan snarare kompletterades av en skriven och senare tryckt litteratur. Efter hand möjliggjordes massupplagor och så småningom kunde även ljud- och filminspelningar av författares uppläsningar göras.[27] 1900-talet har fått se filmatiseringar av litterära verk, och i slutet av samma sekel kom digitaliseringen av litteraturen att bli ett faktum. Digitaliseringen av litteratur har i sig kommit att ta sig en rad olika uttryck, mediespecifikt digitala varianter såväl som medieringsformer som förvisso är digitala, men som ändå i stor utsträckning liknar och imiterar olika historiska föregångare. Texter skrivs och läses i allt högre grad med hjälp av datorer och andra digitala verktyg, såsom läsplattor, mobiltelefoner med mera. Ljudböcker i form av exempelvis mp3-filer och cd-skivor med inläsningar av litterära verk (av författaren bakom verket, eller av exempelvis en skådespelare) har blivit enormt populära. Via nätet har tillgängligheten till texter blivit närmast ofattbar, med alltifrån amatörpoeters och bloggares egna dikter till e-böcker och inskannade litterära verk på bland annat Google Books. Under 2000-talet har också läs- och surfplattor (som Kindle och iPad) och mobiletelefoner/smartphones fått en allt större spridning, ett allt större genomslag.[28] Med läs- och surfplattornas ökande popu-

27 Som en introduktion till, och för intressanta iakttagelser rörande, litteraturens medieformer (med tonvikten lagd på den digitala tidsåldern, men även med historiskt anlagda perspektiv) rekommenderas den ovan redan nämnda antologin *Litteraturens nätverk. Berättande på Internet*, red. Christian Lenemark. Hela boken är av intresse i detta sammanhang, men särskilt Ingvarssons och Lindhés (också redan anförda) text ”Digitalisering och poetisk form” bör här framhållas.

28 En ”smartphone” är en mobiltelefon med relativt stor display som det tämligen enkelt går att surfa på nätet med. Appar fungerar för såväl den här typen av mobiltelefoner som för surf- och läsplattor.

laritet har också webbapplikationer, så kallade appar, börjat ta plats som plattformar och format för litteratur. Som exempel på sådana appar kan nämnas en Jack Kerouac-app och en T.S. Eliot-app som säljs via Apple (på App Store eller iTunes). På svensk mark återfinns bland annat Karin Ströms roman *Våld* (2010), som getts ut i olika medieformat, bland annat som ljudbok och som ”e-bok med soundtrack”.[29] Apparna utgörs av multimediala paket, som utöver den litterära texten ifråga – som i sig kan vara en så kallad hypertext, det vill säga klickbar med hyperlänkar – också innehåller bildmaterial, ljudinspelningar, filmklipp, tolkningar, recensioner med mera. Jag menar att den här sortens app-format inte är vare sig nytt eller mediespecifikt digitalt. Dels fungerar det för till exempel datorer och läsplattor på samma vis som dvd-filmutgåvor med extramaterial fungerar för tv-sändningar och dvd-spelare; dels kan tidigare mediala och massmediala paketeringar för distribution av konstnärlig produktion noteras: specialutgåvor av vinylskivor, cd-skivor och serietidningar med extramaterial. Ytterligare ett exempel på en föregångare och ”släkting” till appen är också så självklar att man nästan glömmer den: hemsidan. Vad är egentligen skillnaden mellan en app och en hemsida när det gäller att erbjuda (och sortera) ett konstnärligt verk och en mängd extramaterial om verket ifråga? Den huvudsakliga skillnaden finner man inte i innehållet som sådant, utan snarare i sorteringsprinciperna och medieringsformerna. Appen gör materialet i fråga mer lättillgängligt på läsplattor och mobiltelefoner med surfmöjlighet.

Det är i de här sammanhangen också intressant att se hur diskussioner om läsplattor, appar och olika medieformat i samband med utgivning av just poesi uppmärksammar en del problem och möjligheter. I en artikel i *Svenska Dagbladet* lyfter Tobias Brandel fram problem som har visat sig i och med e-bokutgivning av diktsamlingar. Brandel skriver att e-bokversioner av diktsamlingar har ställt till det på så vis att layout och grafisk/visuell uppställning/arrangemang av orden och skrivtecknen i en dikt av tekniska

29 För diskussion om webbapplikationer som dessa, se bland annat Rasmus Fleischers text ”Kan en ’app’ vara en ’bok’?”, på bloggen COPYRIOT, <http://copyriot.se/2010/12/04/kan-en-app-vara-en-bok/> och reportage i SVT:s program *Kobra*, sänt den 27.10.2011. Länken kontrollerad senast 30.6.2016. En webbapplikation görs tillgänglig, gratis eller för en viss summa pengar, i Apples App Store. Karin Ströms bok finns utgiven i flera mediala format: ljudbok, e-bok och app (för ipad), 2010–2011, på förlaget Aglaktuq.

skäl inte har gått att göra fullt ut i överensstämmelse med hur dikterna i fråga har utformats i pappersboksversionen. I artikeln tas också just ovan nämnda appar upp och diskuteras som en möjlig framtida lösning på problemen med digital publicering av poesi.[30] Sannolikt kommer, menar jag, inte bara appen som format att bli den digitalt publicerade poesins räddning; också teknik som fungerar för publicering av dikter i överensstämmelse med pappersbokversionerna kommer att tas fram och etableras.[31]

När det gäller poesi och digitala medier och digitala kulturer finns det en rad beteckningar som kan aktualiseras: digital poesi, elektronisk poesi, hypertextpoesi, new media poetry och kinetisk poesi/kinetic poetry, för att bara nämna några. Gemensamt för dessa termer och det de står för är betoningen av vilket medium det är som bär fram den poetiska utsagan i fråga. Det är inte heller helt lätt här att skilja dessa beteckningar åt. Exempelvis kan elektronisk poesi ses som ett paraplybegrepp för elektroniskt framställd, distribuerad och läst poesi, som bland mycket annat inbegriper hypertextpoesi och kinetisk poesi. Ofta rör det sig i de här poesiformerna om poetiska uttryck som har mycket gemensamt med konkret poesi i olika former, och så kallad språkmaterialism.

Ett annat sätt att skapa och distribuera litteratur – i alla dess former, men inte minst poesi och berättande texter – återfinns i så kallad hypertext-litteratur. Detta är en interaktiv form av litteratur där läsaren förväntas delta aktivt genom att välja väg, välja mellan olika alternativ (exempelvis klicka på ett visst ord, eller en viss bild, och då länkas vidare till en

30Tobias Brandel, ”Poesi oläslig på läsplattor”, i *Svenska Dagbladet*, 1.11.2011; även på: <http://www.svd.se/kultur/poesi-olaslig-pa-lasplattor_6597518.svd>. I ett inlägg på sin bokblogg riktar dock Johan Lindbäck kritik mot artikeln och menar att tonläget är överdrivet, att problemen inte alls är så stora som det verkar. De lösningar som Lindbäck föreslår verkar han själv inte helt övertygad om; då framstår de öppningar som anges i Brandels artikel ändå som mer hoppfulla. Se Johan Lindbäcks blogginlägg ”Poesi oläslig på läsplattor?” på: <http://johanlindback.wordpress.com/2011/11/03/poesi-olaslig-pa-lasplattor/> (17.11.2011). Att just Tranströmer — en poet — tilldelades Nobelpriset i litteratur 2011 antyds av Brandel också som ett skäl till att utvecklingen verkligen kan komma att påskyndas. För en presentation av och diskussion om T.S. Eliot-appen, se också Jesper Olssons artikel i *Svenska Dagbladet*, ”Det öde landet får liv i Eliot-appen”, den 2.7.2011; även på: <www.svd.se/kultur/det-ode-landet-far-liv-i-eliot-appen_6288900.svd>. Länkarna i denna fotnot kontrollerade senast 30.6.2016.

31 Se vidare föregående fotnot, om Tranströmers betydelse i sammanhanget.

annan text- eller bildenhet) och på så sätt realisera en ny variant av verket i fråga varje gång det läses/tas i bruk. Det hela påminner på så sätt till sin funktion om spel. Eastgate är ett företag som helt har koncentrerat sig på hypertextlitteratur. Via deras hemsida kan såväl läsare som författare delta i de hypertextuella processerna.[32] Den som vill läsa kan handla hypertextverk, nya såväl som ”klassiker” på området, som Michael Joyces *afternoon, a story* (1987/1990), eller provläsa ett urval texter i ett så kallat ”reading room”. Poesi, annan fiktion och facklitteratur om hypertextlitteratur är det som Eastgate erbjuder sina kunder. För den som vill skriva och konstruera hypertextverk av olika slag erbjuds dessutom en mängd verktyg för detta, bland annat Storyspace och Tinderbox.

Öijer kan, som jag också tidigare påpekat, knappast skrivas in i sådana specifikt digitala/elektroniska litterära genresammanhang. Min poäng är att också den poesi som skrivs av en så pass icke-digitalt verksam poet som Öijer, är intressant att betrakta och försöka förstå i de digitala medielandskap vi i dag rör oss i. I föreliggande studie används nätet främst som en källa till information om Öijer och hans dikter, men också som källa till en del av det empiriska material jag studerar – det vill säga förekomsten av Öijers dikter och mediala kombinationer och omskrivningar av dem.

Att förstå litteraturens medier är – i dåtid och i nutid – också i högsta grad en fråga om att förstå bruket av litteratur och dess medieringsformer. I digitala och inte minst nätbaserade litterära sammanhang är det viktigt att inte glömma bort den dimension av deltagarkultur som präglar mycket, för att inte säga det mesta, som har med internet och konst i vid bemärkelse att göra. Litteraturvetaren Julia Pennlert diskuterar detta i artikeln ”Poesiprocesser på Internet” och menar bland annat, med hänvisning till N. Katherine Hayles teorier, att exempelvis poesi på olika internetforum för poetiskt skrivande är en kollektiv och interaktiv deltagarkultur och bör förstås som processer, som processuella poetiska och litterära situationer.[33]

---

32 Se <http://www.eastgate.com/>. Länken kontrollerad senast 30.6.2016. Diskussioner om hypertextlitteratur förs också av litteraturprofessorn Johan Svedjedal i hans bok *Den sista boken* (2001), som även ingår i författarens samlingsvolym *Tänkta världar*, Stockholm: W&W 2004.

33 Julia Pennlert, ”Poesiprocesser på Internet” i *Litteraturens nätverk. Berättande på Internet*, red. Christian Lenemark, Lund: Studentlitteratur 2012, s. 67–68.

I korthet kan sägas att litteraturen – och alla andra former av konst och kommunikation – genom historien alltid har varit intermedial till sin karaktär. Med tanke på hur den mediala utvecklingen har sett ut, med en ökande mängd medier och allt fler praktiserade kombinationsmöjligheter för dessa, kan också sägas att litteraturen (och andra uttryck) efter hand har kommit att bli allt *mer* intermedial, och så småningom också på olika sätt allt mer digital. I mina undersökningar av Öijer och intermedialitet tar jag fasta på såväl interrelationer mellan fysiska medier, som exempelvis olika digitala format, codex-boken (pappersbok)[34] och scenframträdanden, som interrelationer mellan basmedierna ord, bild och ljud.

Poesi

Även om jag i min framställning i allra högsta grad rör mig på och över de gränser som har ansetts gå mellan olika konstarter och mellan olika medieformer, närmar jag mig till och från Öijers poesi på ett något mer traditionellt litteraturvetenskapligt tolkande sätt, så till vida att jag gör närläsningar av vissa av Öijers dikter. Vad avses då med termen poesi? Det är en fråga som inte så lätt låter sig besvaras. Poesi är att säga en sak och samtidigt mena något annat – så menar den franske litteraturvetaren Michael Riffaterre att poesins väsen kan bestämmas, åtminstone initialt.[35] Men det räcker så klart inte som användbar utgångspunkt, även om jag i min framställning medvetet opererar med ett öppet poesibegrepp. Riffaterres anslag vore helt enkelt *för* öppet. Att mena något annat än det som bokstavligen kommuniceras gäller i mängder av texttyper, genrer och kommunikationssätt. Emellertid är detta endast en utgångspunkt, om än en viktig sådan,

34 Termen codex-bok beskriver Johan Svedjedal i sin bok *Den sista boken*. Svedjedal redogör för den historiska utvecklingen vad gäller fysiska medieringsformer för skrivtecken och ser en linje från grottmålningar över bokrulle, vidare till just codex-bok, och så småningom, i vår tid, e-boken. Med codex-bok eller codex-format avses alltså en bok med pappersark som en kan bläddra bland och som på något sätt har bundits eller häftats eller på annat sätt fogats ihop. Se Svedjedal, *Den sista boken*, i samlingsvolymen *Tänkta världar*, s. 212–214.

35 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (1978), 2:a upplagan, London: Methuen & Co. Ltd. 1980, s. 1. ”[A] poem says one thing and means another”. För en diskussion om Riffaterres tankegångar, se även Per Bäckströms *Vårt brokigas ochellericke! Om experimentell poesi*, kapitlet ”Michael Riffaterres *Semiotics of Poetry*”, Lund: Ellerströms 2010, s. 87–110.

för Riffaterre. Vad han fortsättningsvis i sin utläggning om poesins betydelseskapande funktioner menar är att när det gäller poesi så skapas mening i mötet mellan läsare och poetisk text. Först görs en heuristisk och överblickande läsning som sätter agendan för fortsatta tolkningar av vad dikten i fråga egentligen vill säga (först söker läsaren en bokstavlig och mimetisk mening, och går sedan vidare till att mer på djupet förstå vad dikten i fråga vill uttrycka, *egentligen*). Riffaterre ser också idén om något uttalat och något annat menat i diktens struktur. Man kan tala om en diktens grundidé, som kan formuleras i det Riffaterre benämner matrisen. Denna kommer i en dikt till uttryck i en rad aktualiseringar som är variationer av matrisen – dikten säger en och samma sak gång på gång, i varierad form.[36] Riffaterres tankemodell är användbar, även om den i mina ögon alltför starkt betonar en dikt som en sluten helhet, i vilken det skulle räcka att uppehålla sig för att utvinna dess mening. Jag strävar efter en hållning som är betydligt öppnare för kontextualiserande lyrikanalytiska läsarter och tolkningsstrategier. Vidare bör även här betonas – vilket Riffaterre inte bemödar sig med att påpeka – att poesi är mer än ”bara” en (verbal) skriftlig/nedtecknad/tryckt konstart.

Ett givande sätt att tänka när det gäller frågan om vad poesi är, finns i tanken om att det inte är fråga om enbart en viss typ av texter eller en viss typ av kommunikationsakter, strukturerade och formulerade på ett visst sätt. Att besvara frågan ”Vad är poesi?” med ”poesi är dikter, alla de dikter som hittills har skrivits”, är inte heller särskilt fruktbart, menar jag. Jag vill istället förstå poesi som en funktion, som ”det poetiska”, i linje med Roman Jakobsons syn på poesi. Jakobson menar bland annat att den poetiska funktionen – ”poeticiteten” – kan vara verksam i högre eller lägre grad i vilken kommunikation som helst, och att den typ av kommunikation vars funktioner domineras av poeticiteten är att beteckna som poesi.[37] Fördelen är att en på det här sättet kan se poetiska funktioner i vilken typ av konst, medier eller kommunikation det än är fråga om, på samma sätt som exempelvis en berättande funktion skulle kunna spåras i olika genrer, med-

36 Riffaterre, s. 1–22.

37 Se Jakobson, ”Vad är poesi” (ursprungligen publicerad 1933), i sv. översättning av Thore Pettersson, i volymen *Poetik och lingvistik* (s. 82–97), s. 94–95. Se även Aspelins och Lundbergs förord till nämnda volym, s. 14.

ieformat och uttryck. Jostein Gripsrud menar i linje med ett sådant tänkande att det handlar om en relativ dominans mellan de två principerna [berättande och poetiska], eftersom de båda uppträder i alla former av texter. Det finns poetiska drag i prosatexter och omvänt. Det är inte ovanligt med berättande poesi, och prosatexter har större eller mindre inslag av poesi.[38]

Detta tydliggör också att den poetiska funktionen i den meddelandefokuserade kommunikationsakten, i Jakobsons modell, inte bara syftar på dikter eller poesi i en snäv bemärkelse. Även en reklamannons eller ett reportage kan innehålla – och gör ofta så – poetiskt verkande mekanismer av olika slag.

I andra sammanhang påpekas skillnader mellan å ena sidan poesi och å andra sidan lyrik. Jag gör ingen sådan åtskillnad, utan betraktar poesi som en term omfattande alla olika sorters diktande som kan tänkas. Sedan får den enskilda situationen från fall till fall specificeras, beträffande vad för typ av poesi det rör sig om. J.A. Cuddon pekar i sitt litteraturvetenskapliga termlexikon bland annat på att det engelska *poetry* ofta ställs mot *verse*, och att det sistnämnda då skulle värderas något lägre än det förstnämnda. Som sagt, jag ser inga poänger i att göra så (vilket inte heller Cuddon verkar göra), utan föredrar ett öppnare synsätt.[39]

Litteraturvetaren och intermedialitetsforskaren Lars Elleström intar i flera avseenden en rimlig och fruktbar hållning i sin *Lyrikanalys. En introduktion* (1999). Han påpekar att det finns dålig och bra poesi – men att också dålig poesi måste betecknas som *poesi*.[40] Elleström menar också att poesi (eller lyrik, som är den term han använder) kan ta sig en mängd olika uttryck:

> Dess form kan vara fast och tuktad, löslig, vildvuxen eller till och med kaotisk. I allmänhet är den skriven på *vers*, med raderna propert uppställda på rad under varandra, men lyrik kan även skrivas på *prosa*, det vill säga med orden strömmande ända ut i högermarginalen tills det inte får

38 Gripsrud, s. 224.

39 J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, fjärde upplagan, London/New York: Penguin Books 1998, uppslagsord ”poetry”.

40 Lars Elleström, *Lyrikanalys. En introduktion*, Lund: Studentlitteratur 1999, s. 13.

> plats fler [---] För att förstå lyrikens väsen är det alltså mindre viktigt att fokusera teman, motiv och stämningslägen […] Lyrik kan vara politisk och agitatorisk lika väl som intim och känslosam, grymt realistisk lika väl som romantiskt skönmålande.[41]

Av citatet kan det i förstone verka som om Elleström tänker sig poesi/lyrik enbart som nedtecknad poesi, men det framgår med all önskvärd tydlighet i fortsättningen av hans bok att han anlägger vidare perspektiv än så. Ett av Elleströms huvudargument, och en av hans mest centrala tankegångar i *Lyrikanalys*, är nämligen att poesi är omöjlig att tänka sig utan att samtidigt också tänka i termer av bildkonst och musik. Han vill explicit understryka och göra tydligt hur nära poesin, som litterär form och konstart, är förbunden med musik och bildkonst, med det ljudande och det synliga. I ett avsnitt med rubriken ”Lyrik för ögat och örat” hävdar han att ”[d]et speciella med lyriken, vill jag således påstå, är att vi i högre grad än annan litteratur ser och hör den” och att ”[d]et är det musikaliska och det visuella som utgör lyrikens väsen”.[42]

Detta är, menar jag, ett bland många uttryck för det jag ovan hävdat, att *all* kommunikation – även poesi – på ett eller annat sätt kan eller snarare måste förstås i termer av intermedial kommunikation. Jag har redan påpekat att jag rör mig med ett öppet poesibegrepp och det kan göras än öppnare: jag vill nämligen också använda uttrycket för all sådan konstnärligt syftande kommunikation som kan beskrivas som poetisk. Det är det poetiska, poeticiteten, som är det intressanta i ett sådant sammanhang. En film, ett musikstycke, en skulptur, en dans, kan vara beskaffad så att kommunikationsakten ifråga kan beskrivas som poetisk. Poesi kan därmed användas också för andra uttrycksformer än ”bara” de verbala, litterära, skrivna, talade och sjungna. I vardagligt språkbruk är det inga större konstigheter i att använda ord som lyrisk eller poetisk om annat än just verbal lyrik/poesi, men jag menar alltså att humanvetenskapliga och estetiska sammanhang bör öppnas för vidare användningsområden vad gäller en term som poesi.

41 Elleström, 1999, s. 11.
42 Elleström, 1999, s. 12 och s. 16.

På det hela taget vill jag också tala om *poesier*, alltså i pluralform, hellre än i singularis. Det finns milt uttryckt många olika typer av poetiska uttryck, genrer, medieringsmöjligheter och idéer om hur poesi fungerar och bör förstås. Dessutom, som jag ovan har pekat på, bör också poesi förstås som en *funktion*, och då en funktion som fungerar i alla typer av medier och kommunikationsakter. Det är allt detta jag syftar mot i titeln på föreliggande studie, men samtidigt bör också noteras att även inom ett enskilt författarskap – här Öijers – framträder en mängd olika poesier. Dessa sätter spår i poetens skapande, i såväl den skapade produktionen som i de sammanhang där poeten och de poetiska uttrycken framträder.[43]

Jag utgår också från en syn på litteratur (och kultur, konst och kommunikation) som sammanhängande. Att en text bär på en mer eller mindre tydlig relation till en annan text brukar beskrivas i termer av intertextualitet. Cuddon tar i sin beskrivning av fenomenet sin utgångspunkt i Julia Kristevas tankar, i dennes myntande av begreppet intertextualitet. Cuddon skriver att enligt Kristeva är ingen litterär text ett isolerat fenomen, utan alltid uppbyggd, likt en mosaik, av citat och allusioner.[44] Intertextuella fenomen kan vidare sägas förhålla sig till intermediala relationer, antingen som en underkategori till intermedialitet eller, omvänt, som ett paraplybegrepp under vilket intermedialitet i så fall är att betrakta som en bland flera typer av intertextualitet. Dessutom kan intertextualitet i sig, i vissa fall, visa sig vara uttryck för intermedialitet, om en text i ett medium relaterar till en text medierad i eller via ett annat medium. Jag använder i

43 Uttrycket ”poesier” har använts tidigare, bland annat av poeten och kritikern Anna Hallberg, i SVT:s program *Röda rummet* (som handlade om just Öijer och hans då senaste diktsamling, *Dimman av allt*), sänt i SVT 28.10.2001. Videoinspelning, på VHS-kassett, finns i min ägo, och programmet kan beställas via SMDB, Svensk mediedatabas. På YouTube finns en del av programmet upplagt, dock utan den del i vilken Hallberg nämner ordet ”poesier”, se <http://www.youtube.com/watch?v=DninatsAuxI>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016. Också i poesiantologin *Trettiotvå poeter tjugohundraelva* uttrycker sig redaktörerna i sitt förord på liknande sätt om olika ”typer av poesier, inte sällan mer polyfona”; se redaktörernas ”Förord” i *Trettiotvå poeter tjugohundraelva*, red. Jörgen Gassilewski, Anna Hallberg, Anna Nyström och Kajsa Sundin, Bonniers: Stockholm 2011, s. 13. Gassilewski och de andra redaktörerna talar här egentligen oftare i singular-formen (poesin, samtidspoesin etc.) rent språkligt, men ger i sin text ändå, menar jag, tydligt uttryck för ett pluralistiskt poesibegrepp.

44 Se Cuddon, uppslagsord ”Intertextuality”.

min framställning ett snävare textbegrepp, med ”text” avser jag verbalspråkligt uttryckta texter. Andra typer av uttryck som medieras och kommuniceras icke-verbalt benämner jag på annat sätt, såsom bild, musik, dans, etc.[45]

Disposition

I denna inledning till min framställning har jag strävat efter att ange en positionering vad gäller syften, problemformuleringar, metoder och upplägg, samt några ord om litteratur och poesi och deras mediala förutsättningar. Fortsättningsvis följer så ett kapitel om just poeten Bruno K. Öijer och hans poesi. Här tecknar jag läget vad gäller tidigare Öijerforskning, Öijers karriär (och i någon mån biografiska uppgifter), samt gör läsningar av några centrala teman som, menar jag, kan sägas karakterisera hela hans poetiska produktion. Därefter presenterar jag Öijer i ett intermedialt – eller snarare flera intermediala – sammanhang. Här ges till att börja med i ett separat kapitel reflektioner, problematiseringar och förslag till synsätt i fråga om intermedialitet och intermedialitetsforskning, varpå dessa tankegångar i ett därpå följande kapitel ”kopplas upp” mot Öijers poesi.

Jag har tagit mig en del friheter vad gäller utvikningar och påpekanden – och denna frihet har kanske ett pris: framställningen riskerar måhända att i vissa avseenden bli väl spretig, skapa upprepningar och emellanåt tappa huvudspåret/-n ur sikte. Jag hoppas att du som läser detta ändå dels har tålamod med utvikningarna, parenteserna och fotnoterna, dels har intresse av att veta mer om alla de fält som i denna framställning genomkorsas.

45 Denna min syn på och mitt användande av termerna och begreppen intertextualitet och intermedialitet ligger i linje med Werner Wolfs hållning i ämnet. Wolf talar om dessa två begrepp och fenomen som två varianter av ”intersemiotic interrelations”. Se Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1999, s. 46.

2. Bruno K. Öijer – en överblick

I detta kapitel tecknar jag en översikt över Öijers författarskap. Det formar sig till en beskrivning av hans karriär som poet och författare. Dessutom gör jag ett antal läsningar, tolkningar, av Öijers dikter och lyfter fram några enligt mig helt centrala spår som löper genom hela hans produktion. Inledningsvis presenteras en översikt över tidigare forskning om Öijer.

Tidigare Öijerforskning

Genom åren har det skrivits en hel del om Bruno K. Öijer och hans poesi. Det som har skrivits fördelar sig över ett flertal – många gånger ganska svåravgränsade – genrer. Litteraturkritik, nyhets- och kulturjournalistik samt akademisk forskning hör till de dominerande. Till det bör också föras sådant material som har kommunicerats via andra medieringsformer än det tryckta (och monologiskt framförda) ordet: radio- och tv-sändningar, uppsatser på studentnivå samt digitala medieringsformer av olika slag. Den som söker finner på internet mängder av diskussioner i olika fora, alltifrån skarpsinniga iakttagelser och resonemang på bland annat bloggar, men också Öijer-beundrares diskussioner om det ena eller det andra som har med favoritpoeten att göra, på exempelvis sociala medier.

Inom det akademiska fältet är det av lätt insedda skäl främst litteraturvetare som uppehållit sig vid Öijers författarskap. Johan Svedjedal har skrivit (den redan ovan anförda) ”Gurun och grottmannen. Bruno K. Öijer, Sven Delblanc och sjuttiotalets bokmarknad” (1996), en text som behandlar Öijer (och Delblanc) utifrån 1970-talets förlags- och bokmarknad. Svedjedal pekar på Öijers strategier för att väcka uppmärksamhet och po-

sitionera sig på den svenska poesiscenen.[46]

En annan litteraturvetare, Lena Malmberg, har skrivit doktorsavhandlingen *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik* (2000). Malmberg undersöker ett mönster, en förändrad position i flera svenska lyriska författarskap, däribland Öijers.[47] Det rör sig om en undersökning av svensk lyrik under perioden 1974-2005, med fokus på Orfeusmytens betydelse och funktion för såväl motiv och tematik i dikterna, som för strategier i konstruktionen av poetrollen. Malmberg menar att Öijer under 1970-talet – som en reaktion mot 1960-talets tendenser i riktning mot nyenkelhet, politisk poesi och konkret poesi – kom att företräda ett återupprättande av en orfiskt präglad syn på poesi. Detta innebär bland annat ett manifesterande av poetens roll, i form av att som poet vara speciellt utvald för uttolkning av verkligheten. Malmberg spårar sedan hur denna, av inte minst Öijer genomförda, ”orfisering” tonas ned för att under 1990-talet komma att framstå som en reträtt från de orfiska positionerna och därmed ett försiktigare och av sorg präglat tilltal.

Fler doktorsavhandlingar har delvis handlat om Öijer, utifrån lite olika perspektiv. Daan Vandenhaute gör i sin avhandling *Om inträdet i världen. En litteratursociologisk studie av lyrikdebutanterna i 1970-talets svenska litterära fält* (2004) tydligt och explicit Bourdieu-förankrade analyser av det litterära fältet i svensk lyrik. Vandenhaute studerar poesidebutanter under 1970-talet och arbetar med stora mängder empiriskt material. Han belyser poeternas egna aktiva insatser såväl som andra verkande krafter, exempelvis i form av litteraturkritik. Vandenhaute syftar till att visa hur det litterära fältets mekanismer fungerar i samband med debuter, men han går längre än så och redogör också för de debuterande poeternas fortsatta väg och hur de i vissa fall kom att etableras som litterära namn att räkna med (och i vissa fall inte). Vandenhautes studie är uttalat en studie av tendenser och

46 Svedjedals text publicerades först som en artikel i *Bonniers Litterära Magasin*, 1994:2, men utökades senare då den kom att ingå som ett eget kapitel i författarens samlingsvolym *Gurun och Grottmannen och andra litteratursociologiska studier*, Stockholm: Gedins 1996, s. 69–104.

47 Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Lund: Ellerströms förlag 2000. Malmberg behandlar förutom Öijer även Katarina Frostenson, Arne Johnsson, Ann Jäderlund, Birgitta Lillpers och Jesper Svenbro.

funktioner i ett kollektiv (poesidebutanterna) och deras olika sammanhang. Öijer blir därmed ett exempel bland flera andra, om än ett exempel som sticker ut och som i flera fall åberopas av avhandlingsförfattaren som ett många gånger ovanligt exempel.[48]

Litteraturvetaren Åsa Warnqvist gör i sin avhandling *Poesifloden. Utgivningen av diktsamlingar i Sverige 1976-1995* från 2007 en genomgång och en litteratursociologisk analys av lyrikutgivningen i Sverige under i titeln nämnda tidsperiod.[49] År 2013 disputerade Fredrik Nyberg på en avhandling om skriftlig kontra muntlig poesi: *Hur låter dikten? Att bli ved II* (2013).[50] I sin avhandling (i litterär gestaltning) dröjer Nyberg bland annat vid just Öijer och dennes scenframträdanden, med utgångspunkter i performance-begreppet och Per Bäckströms avhandling (se nedan).

I alla bemärkelser är Per Bäckströms doktorsavhandling, *Aska, Tomhet & eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer* (2003), det tyngsta bidraget hittills vad gäller forskning om Öijers författarskap. På ca 400 sidor går Bäckström med minutiös noggrannhet igenom Öijers produktion fram till och med *Dimman av allt* från 2001. Bäckström läser framför allt Öijer som en outsider och diskuterar poeten utifrån ett antal estetiska och litteraturteoretiska ingångar. Bäckström går igenom stora mängder material, om och av Öijer, och diskuterar poetens relation till föregångare och estetiska referenspunkter som Gunnar Ekelöf, Bob Dylan och Antonin Artaud. Bäckström kontextualiserar på bred front Öijers diktargärning, men nöjer sig inte med att diskutera Öijers dikter publicerade i diktsamlingar, utan

48 Daan Vandenhaute, *Om inträdet i världen. En litteratursociologisk studie av lyrikdebutanterna i 1970-talets svenska litterära fält*, Hedemora: Gidlunds 2004. Detta syns i Vandenhautes framställning exempelvis i diskussionen om *Guru Papers* (stenciltidskriften som Öijer och några av hans vänner/kollegor drev ett par år under 1970-talet): ”Spänningen [---] utkristalliserades kanske tydligast i gruppen kring tidskriften Guru Papers”, Vandenhaute, s. 57. I ett annat resonemang om skillnader mellan äldre och yngre kritikers kompetens vad gäller att avläsa och förstå unga författares och poeters nya och rent av nydanande litterära verk, lyfter Vandenhaute i tydliggörande syfte fram diskussioner, recensioner och debatt om Öijers diktsamlingar och även hans enda roman, Chivas Regal från 1978, Vandenhaute, s. 152–155.

49 Åsa Warnqvist, *Poesifloden. Utgivningen av diktsamlingar i Sverige 1976–1995*, Lund: Ellerströms 2007.

50 Fredrik Nyberg, *Hur låter dikten? Att bli ved II*, Göteborg: Göteborgs universitet, akademin Valand, Litterär gestaltning, och Autor 2013; se särskilt s. 143–144 och 147.

studerar också audiovisuella verk, som bland annat filmen *Från en demons båge* (1997). Bäckström analyserar de facto flera intermediala dimensioner i Öijers författarskap (som exempelvis filmen *Från en demons båge* och lyrikperformance), men använder inte explicit en intermedial begreppsapparat eller teoribildning.

Även om den inte är en akademisk studie, förtjänar också Olle Thörnvalls essäbok att nämnas här: *Det svarta puzzlet. En essä om Bruno K. Öijer* (2002). Thörnvall ger en inkännande beskrivning av poeten Öijer och hans diktande, och kommer kanske mer än någon av de ovan nämnda nära själva poeten som kännande och tänkande – och skrivande – människa.[51]

Den tidigare genomförda Öijerforskningen har jag haft stor glädje och nytta av, och jag går i min egen framställning många gånger i dialog med alla här nämnda undersökningar, inte minst Bäckströms avhandling. Emellertid finns det också luckor i den tidigare Öijerforskningen. Vad jag syftar till med min undersökning kan sägas komplettera och fylla ut bilden av Öijer. Det jag framför allt ser saknas i ovan nämnda genomgångar är explicit intermediala perspektiv på Öijers poetiska och konstnärliga universum, men också en diskussion om hur de digitala medier som de flesta av oss i dag tar för tämligen givna påverkar och förändrar och stundtals utgör förutsättningar för Öijer som fenomen och poesi på 2000-talet. Påpekas bör också det faktum att den tidigare Öijerforskningen av uppenbara skäl inte har haft möjlighet att diskutera de diktsamlingar, *Svart Som Silver* (2008) och *Och Natten Viskade Annabel Lee* (2014), som utkom efter ovan anförda avhandlingar och böcker om Öijer och hans poesi. Jag gör inte någon ingående läsning av dessa de två senaste samlingarna i sin helhet, men räknar in dem i mitt material. Tyngdpunkten ligger i mitt fall tydligt på Öijers produktion fram till och med *Dimman av allt* (2001).

51 Olle Thörnvall, *Det svarta puzzlet. En essä om Bruno K. Öijer*, Lund: Ellerströms 2002.

Öijers författarskap – en överblick

Bruno K. Öijer föddes i Linköping 1951. Han var den mellersta av tre bröder.[52] Barndomen och uppväxtåren blev hårda, för att inte säga traumatiska, för Öijer och hans bröder. Fadern tog livet av sig och modern levde i en mycket pressad tillvaro, där hon arbetade på flera olika arbetsplatser samtidigt och tog hand om sina tre barn. Om Öijers barndomstid finns en del spridda uppgifter, samt den av hans bror Björn författade självbiografiska romanen *Pappa kommer snart* (2010).[53] Att romanen är starkt självbiografisk är tydligt. Med verkligheten tycks mycket, rent av det mesta, i denna barndomsskildring överensstämma: miljöer, tidsperspektiv och familjehistorien i dess grunddrag.

Björn Öijer berättar historien om de två bröderna Martin och Kent (som alltså är romanens motsvarigheter till verklighetens Björn och Bruno) och deras några år yngre halvbror (i romanen kallad Ronald), och deras uppväxtår i 1950- och 1960-talens Linköping, eller ”staden på slätten” som den genomgående kallas i romanen. Berättelsen tar sin början i samband med faderns död på nyårsafton 1953, då Martin är fyra år och Kent två. Modern blir ensam med sina barn och familjen lever under mycket knappa omständigheter. Efter hand framstår barnens mormor och morfar – som bor ute på landet, några mil utanför ”staden på slätten” – i hög grad

52 Thörnvall anger med viss vaghet felaktigt att de var två, se Thörnvall, s. 30. Men precis som Björn Öijer skildrar det i sin självbiografiska roman var de alltså tre: bröderna Kent (i verkligheten Bruno) och Martin (i verkligheten Björn) var helsyskon och fick dessutom en yngre halvbror, som i romanen får heta Ronald. Att Björn Öijers skildring på den här punkten överensstämmer med verkligheten är lätt kontrollerat via Skatteverket och folkbokföringen. Se Björn Öijer, *Pappa kommer snart*, Norsborg: Recito 2010.

53 Se Björn Öijer, 2010, och Thörnvall, s. 28–36, samt Bäckström, s. 203. Björn Öijer har dessutom skrivit ytterligare en självbiografisk bok: *Guldstjärnan*, Norsborg: Recito 2012. Denna är en variation och fortsättning på historien som berättas i *Pappa kommer snart*. I *Guldstjärnan* står modersgestalten i centrum och berättelsen rör sig längre fram i tiden än i fallet med den första boken, fram till moderns bortgång i slutet av 1990-talet. Jag är medveten om att skildringarna i dessa böcker, som källmaterial, måste hanteras försiktigt; det är romaner det här handlar om. De uppgifter i främst den första boken som jag i det följande lyfter fram och relaterar min framställning till, behandlar jag inte som definitiva fakta, utan med källkritisk uppmärksamhet. Många gånger kan ändå det som Björn Öijer berättar verifieras med stöd i andra källor.

som avgörande för barnens känsla av genuin trygghet i tillvaron. Till en början får barnen veta att pappa Axel omkommit i en trafikolycka, men det går till slut upp för dem att så inte riktigt var fallet – han hade i själva verket begått självmord genom att lägga sig på en järnvägsräls när tåget kom. Historien berättas främst utifrån pojken Martin Tallids (Björn Öijers) perspektiv (om än inte i jagform).

Den som läser Björn Öijers bok kan notera hur tydligt framhävd medialiseringen av samhället och tillvaron är i beskrivningarna av barnens (och de vuxnas) upplevelser av livet. Såväl massmediala nyhetsmedier som konstnärliga och populärkulturella uttryck präglar brödernas erfarenheter och ökande kunskaper om världen, i stort som smått. Björn Öijer beskriver särskilt filmens stora betydelse för de unga brödernas lekar och äventyrslust. Radions roll och tv-mediets utbredning och etablerande i Sverige under 1950- och 1960-talen märks i redogörelserna för viktiga sporthändelser som kom att föra samman människor – i romanen familjen Tallids släktingar – i upplevelser av gemenskap och spänning. En annan intressant situation återfinns i Martins och Kents intresse för berättelser. Inte minst westerngenren intresserade pojkarna, både på film och i bokform:

> Inspirerade av denna lättsmälta kiosklitteratur turades bröderna om att själva skriva korta berättelser från vilda västern. De framfördes som högläsning i sänglampans sken vid läggdags. Skrivandet utvecklades till en tävling, där priset var den andres erkännande att broderns historia var kvällens bästa. Båda var skickliga i att beskriva naturscenerier och bygga upp en spänning. Dramatiska detaljer, realism och konkretion blev allt viktigare ingredienser för att skilja de tävlande åt, för att infria förväntningar som skruvades upp för varje ny berättelse. En kväll blev Martin slagen med flera hästlängder av sin yngre bror. Kent njöt av varje stavelse när han läste upp texten om den slitne och gråhårige ledaren för ett band mescaleroapacher, som bryter sig ut ur reservatet för en nattlig räd mot nybyggarna i trakten. I finalen återvänder den gråhårige indianen till häst med ett genomborrat köttigt människohjärta på spjutspetsen. Han fäller spjutet mot marken och låter bytet rotera i en grop med skallerormsgift och kaktusbrännvin. Sedan brässeras hjärtat över öppen eld. Krigarna samlas runt elden, och den gamle rider från man till man och bjuder dem att skära sig en liten bit av fiendens utskurna och rituellt tillredda muskel. En nattvard

> till trummors taktfasta dån. Inga löften om evigt liv men styrka och mod i nästkommande strid med de vita inkräktarna.[54]

Detta kan mycket väl vara en beskrivning av den första litterära skaparprocess som Bruno K. Öijer upplevde i sitt liv, här porträtterad som Kent i tioårsåldern. Beskrivningen av själva berättelsen som i det citerade stycket refereras är detaljrik. Frågan är om Björn Öijer verkligen kan minnas historien så tydligt eller om han har skrivit fram den så gott han kunnat, utifrån vad han minns. Det är inte heller osannolikt att historien (och de andra historierna som bröderna sägs ha skrivit) finns bevarade. Inte bara i den här citerade episoden, utan också på många andra ställen i romanen, lyfter författaren fram pojkarnas intresse för cowboys och ”indianer”, och det är frestande att så här i efterhand betrakta barndomens western-intresse som en startpunkt för det mer seriösa, humanistiskt perspektiverade intresse för den nordamerikanska ursprungsbefolkningen som Bruno K. Öijer senare många gånger har kommit att ge utrymme åt i sitt författarskap.

Öijer har senare skrivit flera dikter med dessa de första åren i livet som utgångspunkt, som exempelvis ”Kylan”, en dikt som inleds med orden ”grävskoporna / tog min barndom / slog sönder äppelträden / och vindskontoren / slog sönder äventyret / och dom gamla vackra husen”, från *Dimman av allt*.[55] I broderns självbiografiska roman beskrivs också rivningarna av barndomshemmet och dess närmaste miljöer.[56] I en annan episod i romanen skildras en julafton när äldste brodern Martin i julklapp har fått en modelljärnväg av sin morfar; leksakståget och hemmets kakelugn dyker sedan upp i en dikt från 2008 års samling *Svart Som Silver*. I Björn Öijers

54 Björn Öijer, 2010, s. 250–251. Det bör poängteras att skrivandet, milt uttryckt, har kommit att prägla inte bara Bruno K. Öijer, utan även den vuxne Björn Öijer i hans professionella bana som journalist, filmkritiker och numera också skönlitterär författare. Han har i skrivande stund (år 2016) hunnit ge ut fyra romaner.

55 Bruno K. Öijer, dikten ”Kylan”, i samlingen *Dimman av allt* (2001), här citerad från *Samlade dikter* (2012), s. 537.

56 Björn Öijer, 2010, s. 200–201 och 217–218. I Björn Öijers berättelse får gatan där familjen bor namnet Bastugatan, i verkligheten hette och heter den Badhusgatan, se till exempel Gunnar Elfströms reportage ”Bruno K Öijers hus stod kvar längst av alla”, i *Östgöta Correspondenten*, 24.12.2008, även inskannad och upplagd på <http://brunok.se/brunoshus.pdf >. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

berättelse görs också en framåtblick in i historien, som påpekar att detta scenario senare skulle bli föremål för broderns dikt.[57]

I slutet av 1960-talet flyttade Bruno K. Öijer från Linköping till Stockholm. Poeten Öijer kan sägas ha debuterat på ett par olika sätt. Under tidigt 1970-tal kom första publiceringen, 1971, av några dikter i *Lyrikvännen* (nummer 6). 1973 kom så debuten i bokform, med diktsamlingen *Sång för anarkismen*, som redan året därpå följdes upp med ännu en samling, *Fotografier av undergångens leende*.[58] Faktum är dock att denna, alltså bok nummer två som utkom 1974, var tänkt att bli debuten, men *Sång för anarkismen* trycktes först.[59]

Öijers 1970-tal, inklusive turerna kring debuten/debuterna, är också medialt intressant. Öijer publicerar sig i flera olika mediala sammanhang, först i tidskriften *Lyrikvännen*, sedan i bokform. Och så var han en av krafterna bakom stenciltidskriften *Guru Papers*, som gavs ut med en viss ojämn periodicitet under åren 1972-1975. I *Guru Papers* skrev och publicerade Öijer såväl egna dikter som annat material (essäer, recensioner, manifestliknande texter, översättningar av poesi med mera). Litteratur, film, bildkonst och musik stod i centrum för skriftens intressen.[60]

Vid tiden för arbetet med *Guru Papers* bildades också poesi- och konstnärsgruppen Vesuvius, bestående av poeterna Öijer, Per-Eric Söder och Eric Fylkesson, samt bildkonstnären Leif Elggren. Gruppen ägnade sig åt poesiuppläsningar som inte sällan blev till spektakulära händelser, som till exempel poesiuppläsningen i Gamla riksdagshuset i Stockholm, då en ung Bruno K. Öijer håller ett kritiskt anförande mot just arrangemanget i fråga, som ett uttryck för att poesin håller på att fångas av etablissemanget. Därpå iscensätts en nedskjutning av Öijer (med knallpulverpistoler eller liknande), och Öijer – som spelar död – bärs ut från scenen. Gruppen samlade sig också till antologin *Vesuvius* (1974). Öijers dikter i detta verk

57 Se Björn Öijer, 2010, s. 89. I romanen bär den framtida berömde poeten namnet Kent K Tallid.

58 Svedjedal, 1996, s. 78, 83–84.

59 Se Bäckström, 2003, s. 57.

60 Bäckström presenterar en komplett lista över Öijers bidrag i *Guru Papers*, se Bäckström, Appendix 1 och 2, s. 341–346. Bäckström ägnar dessutom relativt stort utrymme åt Öijer under perioden med *Guru Papers*, se Bäckström, s. 109–130.

finns med i alla utgåvor av *Samlade dikter*.[61] Gruppen Vesuvius var kortlivad, ganska snart gick medlemmarna skilda vägar som individuellt verksamma poeter, författare och konstnärer.

Johan Svedjedal har i en (ovan nämnd) essä skildrat Bruno K. Öijers väg in i litteraturens fält under just det 1970-tal då debuten ägde rum. Svedjedal synar Öijers litterära bana och insatser i relation till en samtidskontext av relevans: bokmarknaden. I Svedjedals framställning framträder förvisso Öijer som ”en skicklig poet”, men än mer som något av ett marknadsföringsgeni. Svedjedal lyfter däribland fram några mycket uppmärksammade ögonblick i Öijers karriär, ögonblick eller gester som Svedjedal menar i förlängningen syftade till att etablera Öijer i det litterära fältet. Dessa ögonblick/gester utgjordes av utdelandet av stipendiepengarna 1975 och det ovan nämnda iscensatta nedskjutandet av poeten (Öijer) på scenen under en poesiuppläsning i Gamla riksdagshuset i Stockholm 1974.[62]

1978 utkom Öijers hittills enda roman, *Chivas Regal*. Det är en synnerligen poetiskt formulerad text, en poetisk eller lyrisk roman, som möttes

61 Se *Den Svenska Litteraturen* (Band III): *Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*, red. Lars Lönnroth, Sven Delblanc och Sverker Göransson, Stockholm: Bonniers 1999, s. 596–597, och Bäckström, 2003, bland annat s. 118, 145 och 309f. Antologin *Vesuvius* utkom 1974. Se även information och en del inskannat material på: <http://brunok.se/vesuvius.htm>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016. Vesuvius-materialet som jag syftar på finns i flera upplagor av *Samlade dikter*, se till exempel *Samlade dikter*, s. 121–125, utgiven 2012. I alla utgåvor av *Samlade dikter* finns emellertid i avdelningen ”Vesuvius” bara en av de två dikterna som Öijer bidrog med till denna antologi att läsa. Den andra dikten som Öijer publicerade i *Vesuvius* 1974 kom senare också att publiceras på nytt och något modifierad i den efterföljande diktsamlingen av Öijer, *c/o Night* (1976). I *Samlade dikter* – i alla utgåvor – har dikten i fråga därför strukits i avdelningen ”Vesuvius” och enbart fått stå kvar i avdelningen ”c/o Night”.

62 Svedjedal 1996, s. 83–84. Svedjedal nämner också uppgiften om hur Öijer delade ut *Guru Papers* gratis till vakterna i tunnelbanan i Stockholm och personal på Stockholms Lokaltrafik, en uppgift som Bäckström påpekar att Öijer har dementerat; Bäckström, s. 381, n28. Även Malmberg noterar uppgiften, dock utan att som Bäckström problematisera dess sanningshalt, se Malmberg, s. 54. Malmberg skriver också att såväl stipendie-gesten som ”nedskjutningen” ägde rum 1974, vilket alltså inte är korrekt. Öijer erhöll stipendiet på 4000 kronor från Bonniers förlag i januari 1975 och kastade samma månad ut det i form av enkronor i T-Centralen, se Bäckström, s. 79.

av ett blandat mottagande när den recenserades av kritiker.[63] I en närmast hallucinatoriskt framforsande ström av intryck, minnen och upplevelser beskrivs bland annat – i jagform – huvudpersonen Alias resa genom Europa. Skildringen bär beatlitteraturens prägel och har sannolikt också inspirerats av Bob Dylans prosabok *Tarantula* (1971).[64] *Chivas Regal* återutgavs 1997 och fick då ett mer tydligt positivt mottagande i dagspressen.

Under 1980-talet kom Öijers intensiva publiceringstempo att mattas: endast en bok, *Giljotin* (1981), såg dagens ljus under detta decennium. Att Öijer under 1980-talet skulle ha varit overksam är dock missvisande, för att inte säga en direkt felaktig bild av hur det verkligen förhöll sig. Under 1980-talet turnerade exempelvis Öijer flitigt i Sverige, och framförde sin poesi på stora och små scener. Ibland gjorde han det själv, ibland med andra poeter, och inte sällan också med musikaliskt ackompanjemang, främst från Fläskkvartetten.[65] Öijer spelar 1986 också in *Skugga kommer*, ett – hans hittills enda – album, en LP-skiva med musik av och med musikern och kompositören Brynn Settels.[66] Att tala om en inaktiv eller mindre produktiv period i författarskapet avslöjar, menar Bäckström i sin avhandling, den ganska konservativa och låsta litteratursyn som förespråkas av dessa kommentatorer:[67] litteratur jämställs i ett sådant synsätt med skriven text, med i bokform publicerad litteratur. Den muntliga litterära

63 Se till exempel Vandenhaute, s. 152–153, och <http://brunok.se/chivasregalmottagande.htm>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

64 Bob Dylan, *Tarantula*, New York: The Macmillan Company 1971. Bäckström visar hur Dylans bok fungerat inspirerande på diktsamlingen *Sång för anarkismen*, se Bäckström 2003, s. 61–64. Inspiration till namnvalet kan också ha kommit från karaktären Alias, spelad av Bob Dylan, i filmen *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973, regi: Sam Peckinpah). Se exempelvis Wikipedia eller IMDB.com och sökning på filmens titel.

65 Se exempelvis ”Bruno K Öijer - Live med Fläskkvartetten TV 1990 #5 – ’Terror, du tar min hand…’”, upplagd av användaren ulfulf, på <https://www.youtube.com/watch?v=caZ4NPciMX4>, och ”Bruno K Öijer – Live med Fläskkvartetten TV 1990 #4 – ’Lät de ligga…’”, på <https://www.youtube.com/watch?v=1AmygJX7doc>. Länkarna kontrollerade senast 30.6.2016.

66 Öijer och Brynn Settels, *Skugga kommer*, Mistlur 1986. Skivan innehåller de tonsatta dikterna ”Två Tomma Händer”, ”Blå Bouquet”, ”Låt Det Här Hårda Livet Bli Vårt”, ”TERROR, du tar min hand”, ”Hey Ängel (Natt Utan Frispel i New York City)” och ”Skisser till ett av Dödens tal”. Albumet gavs ut på nytt, i cd-format 1999, då med låten/dikten ”Blixtlås” tillagd som sista spår.

67 Bäckström, s. 213.

traditionens värden åsidosätts då, eller glöms rent av bort.

Dessutom tycks 1980-talet för Öijer, också i termer av skrivande, ha varit allt annat än tyst eller inaktivt. Han lär under 1980-talet ha arbetat på ett diktverk om flera tusen sidor med döden som huvudtema.[68] Kanske har delar av ett sådant arbetsmaterial mynnat ut i *Trilogin* (se nedan), och då inte minst samlingen *Medan giftet verkar* (1990). Denna diktsamling avslutas med den långa dikten ”Skisser till ett av dödens tal” – som i en version finns med redan på albumet *Skugga kommer*.[69]

1990-talet kom att innebära det stora, breda genombrottet för Öijer. Då fick han uppleva det Svedjedal kallar ”ett kritikergenombrott med *Medan giftet verkar*” från 1990 och ”sitt mediala genombrott med *Det Förlorade Ordet*” (1995). De två diktsamlingarna utgör de två första delarna i den så kallade *Trilogin*, som fullbordades år 2001 med sin sista del, samlingen *Dimman av allt*. Öijer har förvisso genom hela sin karriär haft ett massmedialt värde och fått uppmärksamhet i olika massmediala kanaler. Ändå har Svedjedal rätt, menar jag. Det är i samband med diktsamlingarna från 1990 och 1995 som Öijer inte bara uppmärksammas, utan av litteraturkritiker och -forskare nu också blir hyllad som en betydande poet. Detta för Öijer genombrottsbetonade decennium präglas samtidigt också av det Lena Malmberg noterar i sin avhandling, nämligen en sorgesammare poetisk ton, ett mer nedskruvat röstläge, en reträtt bort från en orfiskt präglad poetroll.

Under 1990-talet dök också Öijer upp i flera andra sammanhang än de rent bokliga: han turnerade flitigt också under detta decennium och medverkade i flera tv- och filmprojekt. Från decenniets första år finner man *Sista skriket*, ett kulturprogram som bland mycket annat regelbundet bjöd på diktläsningar av Öijer. I ett avslutande avsnitt betitlat *Sista skriket special* vigs hela programtiden, i det fallet ca 20 minuter, åt Öijer och Fläskkvartetten, framförandes en tonsatt version av ”Skisser till ett av dödens tal”, från den vid denna tid nyutkomna *Medan giftet verkar*.[70]

---

68 Se Lotta Svedberg, ”Ute i rymden och bortom döden med Bruno K. Öijer” i *Arbetaren*, nr. 46, 1990. Texten har tillgängliggjorts på <http://brunok.se/uteirymden.htm>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

69 Dikten publicerades i en version redan 1984, i *Dagens Nyheter* (11.11.1984).

70 Programmet sändes i SVT, i januari 1991, se Bäckström 2003, s. 293–296. Svensk MedieDataBas, SMDB har programmet listat, se <http://smdb.kb.se/catalog/search?q=sista+skriket+special&x=0&y=0#>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

Här syns några versioner av de många utgåvor av Öijers *Samlade dikter* som genom åren kommit att publiceras. Volymen har blivit digrare och digrare efter hand som den har uppdaterats med de nya diktsamlingar som getts ut sedan den ifråga föregående utgåvan. Till höger syns den senaste – drygt 600 sidor långa – utgåvan, från 2012, som också inkluderar samlingen *Svart Som Silver* från 2008. Omslagsfotot till denna volym är taget av bildkonstnären Maya Eizin Öijer (tillika Öijers fru). Det är denna 2012 års version av Samlade dikter som jag huvudsakligen refererar till i hänvisningarna till de dikter jag fortsättningsvis i min framställning tolkar. Fotografiet här taget av Andreas Gruvhammar.

Hösten 2008 kom så *Svart Som Silver*. Det är en diktsamling som i stil och poetiskt språk – och grafisk formgivning – tydligt knyter an till de föregående tre böckerna. Samtidigt kan här upplevas något nytt, en skillnad som, menar jag, inte minst kommer till uttryck i hållningen hos rösten i och bakom dikterna. I *Svart Som Silver* finns ett ljusare tilltal, ett inte nödvändigtvis gladare, men ändå hoppfullare, tonläge. Samlingen mottogs, som i fallet med *Trilogins* alla delar, mycket väl av kritikerna. Boken nominerades också samma år till Augustpriset i den skönlitterära klassen, dock utan att vinna. Publik och läsare fortsatte att strömma till. *Svart Som Silver* trycktes i flera upplagor och snart också i pocketutgåva. En uppläsningsturné, eller snarare två, följde vintermånaderna 2008–2009. En av föreställningarna från dessa turnéer filmades och sändes i nedkortat format i SVT i januari 2009.

Hösten 2014 utkom diktsamlingen *Och Natten Viskade Annabel Lee* (W&W). Den åtföljdes precis som sin föregångare av en landsomfattande och publikt framgångsrik turné.

Motstånd och magi – frihetens vägar[71]

I det följande ska jag lyfta fram några centrala teman i Öijers poesi som har kommit att prägla hela författarskapet. Karl-Fredrik von Hausswolffs fotografi av Bruno K. Öijer, bland annat publicerat i *Dagens Nyheter* den 11 oktober 2001, fungerar närmast som ett emblem över frihetstematiken i Öijers lyriska författarskap.[72] Bilden i fråga föreställer den svartklädde, rockstjärneliknande outsidern iförd solglasögon och med sitt instrument, skrivmaskinen, under armen, stående vid en *räls*, en väg som leder någonstans, ut ur ett här och nu, in i ett annat tillstånd, andra möjligheter. Det är en för hela författarskapet och för poeten Öijers framtoning emblematisk och representativ bild.

Här kommer jag att försöka peka ut några av Öijers olika poetiska strategier för människans försök att nå frihet, att slå sig fri från ett totalitärt västerländskt förtryck riktat mot alla utsatta människor. Först vill jag peka på några av de gestalter som utsätts för förtryck och som befolkar Öijers poetiska landskap. Sedan följer en redogörelse för vilka frihetens möjliga vägar är, de vägar som leder ut ur förtryck, ut i en sorts frihet.

Förtryckare och förtryckta

I det stora flertalet av Öijers dikter återfinns ett antal figurer, gestalter, som utsätts för olika former av förtryck. De mest frekvent förekommande av dessa är: Kvinnan, Barnet, Proletären och Naturen.

---

71 Detta avsnitt är en utökad och modifierad version av en tidigare publicerad text, se Mikael Askander, ”Anarki och magi. Frihetens vägar i Bruno K. Öijers poesi”, i *Humanetten*, nr 14, våren 2004, <https://journals.lnu.se/index.php/hn/article/view/200/186>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

72 Denna bild, och lätt varierade versioner av den, återfinns också på exempelvis omslaget till Olle Thörnvalls *Det svarta puzzlet*, och i samband med Anders Paulruds recension av *Dimman av allt*, ”Det finns en liten tröst i natten”, i *Aftonbladet* 11.10.2001, se: <http://www.aftonbladet.se/kultur/article10238006.ab>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016. Se även motsvarande bild på sista sidan i samlingen *Och Natten Viskade Annabel Lee*.

Kvinnan har långa tider tvingats leva i ett förtryckande, patriarkalt samhälle, och hos Öijer är detta en lika ovedersäglig som tragisk sanning. I en tidig dikt heter det att ”jo, BLM-redaktören lova johanna / få in dikten om miljöförstöringen, / om hon bara gick till sängs med honom först.”[73] Kvinnan, här med namnet Johanna, får alltså komma till tals genom att publicera sin dikt, bara om hon går med på att ha sex med makthavaren, den manlige redaktören. Det är dessutom värt att notera att den dikt som Johanna sägs ha skrivit handlar om miljöförstöringen. Det är alltså även naturen som på så sätt förtrycks; den får inte heller omtalas eller komma till tals om inte kvinnan säljer sig. En annan dikt som kombinerar en bild av förtryck och våld mot både kvinnan och naturen finner man i *Medan giftet verkar* från 1990:

jag ser ett högt träd
och männen som dödar det
jag ser dom flockas
runt den fällda stammen
och bryta sej in
bland grenarna och lövverket
innan skymningen ser jag
deras halvnakna upphetsade kroppar
gå omkring och sparka i
ett mjukt sus, i ett grönt stoft
av ovala kvinnoansikten[74]

Dikten presenterar en sammanställning av naturen (ett träd) och kvinnorna. Detta är en mycket vanlig typ av bildspråk genom lyrikens hela historia.[75] Vanligen i äldre tiders lyrik brukar dock naturen och kvinnan

73 Öijer, dikten ”*onsdag*. till johanna. (inne på rummet)”, i *Sång för anarkismen* (1973), här citerad ur *Samlade dikter*, 2012, s. 20.

74 Öijer, dikt utan titel från samlingen *Medan giftet verkar* (1990), här citerad ur *Samlade dikter* (2012), s. 426.

75 Sammanställningar av typen kvinnan–naturen kan förvisso problematiseras på olika sätt. Exempelvis kan tanken på kvinnan som natur leda associationerna till att kvinnan också då skulle vara motsatsen till kultur, vilket måste sägas landa i en återvändsgränd för den som vill kritisera kvinnoförtryck genom historien. Trots allt är det ändå, menar jag, tydligt att Öijers dikt här bör tolkas som en bild av just historiskt ondskefulla patriarkala maktstrukturer som orsakat lidande både för människor och för naturen.

jämföras och ges drag av varandra i en positiv bemärkelse. Inte sällan handlar det om kärlek, som till exempel i ”Höga visan” i *Bibeln*, eller som hos de svenska sexualromantikernas primitivistiska poesi från 1920- och 1930-talen, med Artur Lundkvist i spetsen. Hos Öijer är det naturen och kvinnan som våldtas av män, i ett av män styrt och strukturerat samhälle. I dikten ovan gestaltas detta som en grupp män med ”halvnakna upphetsade kroppar”. I sjunde raden omtalas så en tidpunkt för skeendet som beskrivs, ”innan skymningen”, och det bör sannolikt läsas symboliskt som en signal om att det är sent på jorden för ett samhällssystem som gör plats för och tillåter detta väletablerade förtryck, detta våldsamma manssamhälle och dess förtryckarmekanismer. Diktens skymning kan därmed möjligen läsas som något positivt, slutet är nära för allt detta onda. Samtidigt kan en klart negativ tolkning också göras: på grund av allt detta våld är slutet nu nära för oss alla.

I en annan dikt framträder en problematiserande gestaltning av kvinnoförtryck. Dikten ”Vykort”, från samlingen *Giljotin*, lyder som följer:

Vykort

dag som natt, het trafik
han tänder sin Lucky Strike
reglar dörren till peep show båset
drar ner byxorna
stoppar in 25 cents

hon flyttar klackarna till rock’n roll
hostar slem och neon
viftar med sina långa Chesterfield
pressar fittan
mot glasrutan framför hans mun
han lever i ett fritt land
hon lever i ett fritt land[76]

Scenen är en sexklubb, där kvinnor strippar och dansar inför betalande män som sitter i bås och tittar på. Det är en vedervärdig situation som

76 Öijer, dikten ”Vykort”, i samlingen *Giljotin* (1981), här citerad ur *Samlade dikter*, 2012, s. 376.

frammanas på detta sätt och som får sin drabbande kommentar i de sista två radernas ord om att såväl kvinnan som mannen lever i ett så kallat fritt land, som alltså tillåter denna form av maktspel. Genom att inte skriva ut citattecken om uttrycket ”ett fritt land”, tvingar Öijer här läsaren att själv göra så. Efter att ha läst de två första avdelningarna är det rimligtvis uppenbart att de avslutande två raderna måste tänkas så, ironiskt menade. Det är ett uttryck som har använts, och ännu används i liberala och demokratiska västerländska samhällen, med en positiv innebörd enligt modellen ”vi lever i ett fritt land, så jag kan faktiskt göra så här eller uttrycka mig på detta sätt” etc. Men i dikten här dekonstrueras denna bokstavliga innebörd, uttrycket bör läsas som en ironi, en kritik över en västerländsk kultur som tillåter en förnedring som den som beskrivs i dikten. Dikten kan också läsas som en utsaga om föreställningen om *allas* förtryck. På grund av att kvinnan objektifieras och sexualiseras på det här sättet, förvandlas samtidigt på sikt även mannen till offer. Intentionen med dikten är möjligen främst att kritisera en patriarkalt styrd objektifiering av kvinnor, men mannen och hans agerande som beskrivs i dikten är inte heller någon särskilt vacker syn, snarare beklämmande.

I samband med diskussionen ovan, om kvinnan som en av de förtryckta i Öijers poetiska universum, berörde jag också naturen, en annan kategori av offer för förtryck som Öijers dikter gestaltar och värnar om. I dikten ”Lät Dom Ligga” från *Giljotin*, ställs natur mot kultur i en ganska komplex skildring vad gäller värdena som tillskrivs de olika sfärerna. Med det menar jag främst att erfarenheten av staden och civilisationen inte per automatik kan tolkas som en negativt laddad upplevelse i dikten. Såväl de naturens representanter, som höstlöven här utgör, som de urbana scenarion som beskrivs, färgas av ett vemod, en sorg över alltings förgänglighet:

> vänner, jag steg in
> i en generation döda höstlöv
> som kört loppet
> och klistrats fast i Amsterdam Avenue
> jag var kär i gula, fallna löv
> [---]

jag kunde ha rest över halva kontinenten
och visat upp två gula för en uttråkad främling
på nån småstadshålas biljardhak
jag kunde ha halat upp två röda för nån sjuk själ
som låg begravd i neon och bensin
på baksätet i en svettig greyhoundbuss
se här, skulle jag ha sagt, *dom här löven*
låg och vänta på mej en natt i New York City
[---]

och farväl, jag har aldrig haft mycket att säja
farväl, jag vill, jag vill att skräcken tar slut[77]

Diktens jag tar de döda lövens parti och beskriver moderniteten som något negativt (”småstadshålas biljardhak”, ”sjuk själ”, ”begravd i neon och bensin”, ”svettig greyhoundbuss” etc.). Avslutningen kan tolkas som att diktens jag söker tröst och finner hopp i löven/naturen, samtidigt som ”skräcken” önskas försvinna – och skräcken kan här förstås som civilisationen, det moderna, förljugna samhället, allt det som hotat och hotar naturen, och det som i diktens skildring har svikit och negligerat löven.

I diktsamlingen *Svart Som Silver* kan ett ljusare tilltal anas. Det gäller även i olika naturmotiv, där inte främst vreden över skövlingen och destruktionen av naturen står i centrum. Istället framträder delar av naturen närmast i humoristiskt formulerade iakttagelser, en humor och en glädje som tycks ta fasta på naturens livfullhet och vitala kraftpotentialer.[78] Mot den ovan anförda dikten om de döda höstlöven som diktjaget lät ligga i ett höstregnigt New York, kan följande rader från dikten ”SKY AV LÖGN” ställas; det är rader som gestaltar en betydligt mindre vemodig Stockholmsscen:

77 Öijer, dikten ”Lät Dom Ligga”, i samlingen *Giljotin*, raderna här citerade ur *Samlade dikter*, 2012, s. 340–341.

78 Även Per Bäckström menar att *Svart Som Silver* genomsyras av en för Öijers författarskap hittills ovanlig humoristisk ton, se Bäckström, ”Poeten som transcendental lege”, efterord i *Det svarte puslespillet*, ett urval Öijer-dikter i översättning till norska, av Morten Wintervold, Tromsø: MARGbok forlag 2010, s. 139.

jag gick längs träden
utanför riksdagshuset
och hade knappt lagt märke till byggnaden
innan den svävade bort ur ögonvrån
som ett grått meningslöst damm
[---]
jag såg dom äldre mörka löven skynda till
och ta hand om dom yngre i blåsten
hålla om dom nyfödda ljusgröna
mata dom med regnstänk
[---]
för första gången på länge
kände jag ett visst lugn
den sortens lugn som sprider sej inombords
och tar sej ut
går vid din sida som en vän[79]

Typiskt nog för den samhällskritiske diktaren får riksdagshuset sväva ”bort ur ögonvrån” som ”meningslöst damm”. Diktens jag tycks inte känna någon samhörighet med de demokratiskt valda politikerna. Istället är det här återigen – men nu symptomatiskt nog de högst levande – löven, naturens ställföreträdare i dikten, som framträder som vännerna att lita på. Diktjaget beskriver sig på så sätt som en del av den natur som ska och bör försvaras och räddas. Dikten och diktjaget – och diktaren Öijer – framträder här som den som ger röst åt de som i verkligheten inte har någon röst. Och det är en röst som kommer från någon som omfamnar naturen och samtidigt vänder sig, med kritisk blick, mot civilisationen fattad som en samtida urspårad sådan.

Beträffande barnet som gestalt i Öijers dikter framträder bilden av att det, barnet, ofta utsätts för svek och såväl mentalt som fysiskt våld. I en dikt i *Dimman av allt* tar sig detta tydligt uttryck på följande sätt:

79 Öijer, dikten ”SKY AV LÖGN”, i *Svart Som Silver*, raderna här citerade ur *Samlade dikter*, 2012, s. 589.

händer som nyss
misshandlat ett barn
gör rent
och fortsätter att diska
torka av och ställa in
du ser dessa vana
självklara händer
noga med att ingenting tappas
och går sönder[80]

Den vuxnes händer, sannolikt en (ond) förälders händer, händer som har slagit, explicit ”misshandlat ett barn”, kan på ett känslokallt sätt strax därpå ägna sig åt att varsamt ta hand om disken. Tingen och hushållets materiella ordning prioriteras framför kärlek till och omtanke om barnet. På ett annat ställe i samma diktsamling är det barnets värld, dess direkta omgivning hemmavid, som förstörs. Diktjaget ser i en minnesbild hur

grävskoporna
tog min barndom
slog sönder äppelträden
och vindskontoren
slog sönder äventyret
och dom gamla vackra husen
från det ögonblicket
började dagsljuset försvinna
ur mitt liv
[---][81]

Minnet av hur barndomens gård och barndomens hus raseras blir här inte bara en nostalgisk återblick. I dikten tonar också en bitterhet fram, riktad mot ett samhälle och dess tekniska utveckling och ekonomiska och socialpolitiska tänkande. Det är ett samhälle som inte har någon plats för skönhet och mänsklig värme, utan blott för rationell planering och miljonprogram.

80 Öijer, titellös dikt i samlingen *Dimman av allt* (2001), de här citerade raderna citeras från *Samlade dikter*, 2012, s. 546.

81 Öijer, dikten ”KYLAN”, i *Dimman av allt* (2001), de här citerade raderna citeras från *Samlade dikter*, 2012, s. 537.

Av de förtryckets gestalter som tar plats i Öijers dikter är proletären eller den fattige den vars närvaro kanske minst förvånar läsaren. Proletären, arbetarklassens och underklassens representant, är per definition förtryckt och underställd i samhällets ekonomiska och sociala hierarkiska system. Dessa de underställdas situation uppmärksammas hela tiden i Öijers poesi, antingen i det fördolda, mellan raderna och som en förutsättning som på ett illasinnat sätt styr sakernas tillstånd i samhället. Eller så kan skildringen också vara tämligen tydlig, som i denna titellösa dikt:

> skjortorna rör sej i blåsten
> under klädlinan
> och sträcker ut sina armar efter någon
> som tvingats arbeta för pengar
> och skapat ett sjukdomstillstånd
> ett oöverskådligt våld[82]

Här gestaltas som synes arbete för pengar som ett förtryck, ”ett oöverskådligt våld”, som det heter i dikten. Det gäller även själva synsättet och idén om att det är pengar en människa ska sträva efter, pengar som någon annan bestämmer över och strör ut i otillräckliga doser för ett alltför hårt arbete. Ett uttryck som löneslav gör sig här påmint, det formar sig till en bild av kapitalismen som ett slavsamhälle.

Frihetens vägar

Via och bortom dessa olika typer av gestalter, som hos Öijer representerar de förtryckta i samhället, kan en också finna hur vägar ut ur förtrycket pekas ut och gestaltas. På olika sätt sker detta genom politiskt medvetet motstånd, magi och poesi. Dessa frihetens vägar vävs ofta samman, och här kan olika hållningar under olika perioder i Öijers karriär noteras.

82 Öijer, titellös dikt i samlingen *Medan giftet verkar* (1990), de här citerade raderna citeras från *Samlade dikter*, 2012, s. 419.

Motstånd

Med *motstånd* avser jag här ett politiskt medvetet motstånd. Det handlar om att över huvud taget motsätta sig, kritisera och motarbeta en uppfattad förtryckare, en ondskefull överhet. Det gäller för den politiskt handlande individen att själv eller i grupp ta upp kampen mot de som identifieras som översittarna, förtryckarna, systembyggarna och makthavarna. Vad som hos, inte minst den tidige, Öijer eftersträvas tycks vara ett fruktbart och kreativt kaos, ett kaos ur vilket en ny och bättre ordning kan växa fram. Det är viktigt att här betona det som Bäckström pekar på vad gäller begreppet ”anarki” – det ”saknar förklaringsvärde om det enbart används i sin allmänna betydelse ’frihetlig’, utan anknytning till någon specifik politisk orientering”.[83] I Öijers fall ser istället Bäckström en litterärt *avantgardistisk* hållning. Jag väljer som synes att i min framställning använda ett mer generellt begrepp, och talar i termer av politiskt motstånd, utan att låsa mig vid en partipolitisk eller ideologiskt specificerad hållning.

Hos Öijer blir bilden av en samtida västerländsk civilisation oftast mörk och till synes ett samhälle i avsaknad av en verkligt förnuftig struktur. Just struktur är samhället helt i avsaknad av tycks det som i rader som dessa: ”sjuka drog lott / om vem som ska bota landet” och ”det finns inga regler / när vi lägger det svarta puzzlet”.[84] Raderna andas uppgivenhet inför läget i samhället: dels som styrandet av landet organiserat som ett lotteri (för sjuka), dels i den därpå följande bilden av ett pussel, som inte bara är symboliskt svart och därmed ett ganska svårlagt pussel; det finns inte heller över huvud taget några regler när detta pussel ska läggas.

Det är framför allt i Öijers tidiga författarskap som ett anarkistiskt färgat motstånd framträder tydligast. Den unge Öijer är en arg diktare som vill spränga ”den förbannade kultureliten”, som han skriver i stenciltidskriften

83 Bäckström, 2003, s. 81; se även s. 395, n205 och n207. Efter läsning av Bäckströms avhandling och samtal med honom, har jag i den här föreliggande framställningen ändrat inställning sedan jag 2004 skrev min ovan nämnda artikel om bland annat anarki i Öijers författarskap.

84 Öijer, dikten ”VI LÄGGER DET SVARTA PUZZLET”, i samlingen *Medan giftet verkar* (1990), raderna här citerade ur *Samlade dikter*, 2012, s. 447.

Guru Papers från tidigt 1970-tal.[85] Öijers debutsamling heter talande nog *Sång för anarkismen*, och i den följande diktsamlingen som kom året därpå, *Fotografier av undergångens leende*, finner vi i en dikt hinduismens gud Shiva:

> shiva, kom! kom närmare, dansa på lågorna
> dansa fram över oss
> dansa under döda havet, runt balkongerna & brösten
> över hällristningarna & påsken, över
> röken & kontrakten
> [---]
> polisernas ansikten ska brinna
> dockornas, hundarnas, affischernas & våra ansikten om
> två år ska brinna
> allting måste brinna
> [---]
> dansa över oss
> shiva, dansa fram, till undergångens leende
> vi brinner[86]

Shiva är enligt vedertagna föreställningar både Skaparen och Förgöraren, både fruktbarhetens och dödens gud i hinduismen.[87] När han dansar så rasar världen samman, men den raseras för att något nytt ska kunna växa upp från början. På ett likartat sätt fungerar tanken på motstånd och förgörelse hos Öijer. Den framträder som en uppmaning om att vi måste bryta ned och rasera förtryckandets diktatur för att kunna komma ut på andra sidan, i en värld och i ett tillstånd där det är möjligt att åter finna

85 Bäckström, 2003, s. 111.

86 Öijer, dikten ”shiva, danse macabre & UNDERGÅNGENS LEENDE – till slutscenerna ur zorba the greek”, i samlingen *Fotografier Av Undergångens Leende* (1974), från *Samlade dikter*, 2012, s. 111–117 (de här citerade raderna citeras från s. 116–117).

87 Se till exempel följande källor om guden Shiva, om hinduism och dess mytologi på *Wikipedia* och på *Nationalencyklopedien*: om hinduismens mytologi: <http://www.ne.se/hinduismens-mytologi>; om hinduism: <http://www.ne.se/lang/hinduism?i_h_word=Shiva>; om Shiva: <http://www.ne.se/lang/shiva>, och <http://en.wikipedia.org/wiki/Shiva>. Alla länkarna här kontrollerade senast 30.6.2016. Se även Bäckström, 2003, s. 170, samt 413/not 521.

värdena, gemenskapen och respekten för varandra. I samlingen *Medan giftet verkar* har tonläget förvisso blivit lugnare, men det kan fortfarande heta att ”du kan inte läkas / i en värld du aldrig krossat”.[88]

Magi

Öijer beskrevs under tidigt 1990-tal inte sällan av kritiker som en schaman. Det drogs paralleller mellan Öijer och såväl romantikens som modernismens poetroller: främst är det siaren i Rimbauds mening en kan komma att tänka på. Från och med *Medan giftet verkar* blir magin ytterst påtaglig i skildringen av verkligheten, som en del av den, och som en möjlig väg ut ur förtryckets bojor. Diktens jag tar på sig rollen som siaren och blir den som ser vad som verkligen pågår, den som visar vägen ut ur kaos och förtryck. I följande rader från dikten ”Skisser till ett av dödens tal” förklarar diktens jag inledningsvis att hen är

> spådd att
> bli spådd, spådd lägga
> en väg ut härifrån, jag var
> spådd syssla med sånt
> [---]
> spådd blixtra
> i ett sfäriskt kranium där milslånga
> stämband kallade mej vid
> olika namn[89]

Sedan följer en smärre bildstorm av olika fenomen, tillstånd, figurer och ting som diktens jag går in i och ut ur. Han kan som en schaman bli vem och vad som helst. I den långa dikten upprepas ordet ”spådd” gång på gång och fungerar som en markör för det magiska. Diktens jag är utvald – och hen är utvald att vara den som lägger vägen ut härifrån, ut i friheten, vad den än må bestå av.

88 Öijer, dikten ”DEN MENINGSLÖSA HETTAN”, i samlingen *Medan giftet verkar* (1990), de här citerade raderna citeras från *Samlade dikter*, 2012, s. 432.

89 Öijer, dikten ”SKISSER TILL ETT AV DÖDENS TAL”, i samlingen *Medan giftet verkar* (1990), de här citerade raderna citeras från *Samlade dikter*, 2012, s. 458–463.

I samma diktsamling finns en dikt med titeln ”AVSTÅND”. Också här är magin tydligt närvarande:

> ett omärkligt klirr från
> porslinshyllan
>
> mil längre bort
> låg dom döda begravda tätt
> tillsammans
> med uppåtsträckta armar
> pressade dom sina trollstavar
> genom snötäcket
> fogade ihop dom till räls
> med förbiglidande vagnar som sände
> ljudvågor i marken[90]

I den här dikten är det de döda som agerar som vore de levande. Det magiska förstärks också av att det är trollstavar de lyfter upp och fogar samman till räls. Flera mil därifrån orsakar detta sedan ett klirr i porslinshyllan i det skyddade, tysta hemmet. En får ett intryck av att dikten vill säga oss att de döda många gånger är mer levande än de levande – som i sin tur kan vara mer döda än de döda. Klirret som omtalas i dikten kan förstås som en signal, ett varningstecken om att vi levande måste inse detta och göra något åt det. Vi måste börja leva på riktigt, vi måste frigöra oss ur våra invanda levnadsmönster. På så sätt blir den försiktigt klirrande porslinshyllan en uppmaning till oss läsare att vakna upp ur ett stelnande mentalt förtryck. Jag återkommer i ett annat resonemang till denna intressanta dikt nedan, i kapitlet om Öijers intermedialiteter.

I *Svart Som Silver* har tonläget blivit än mer lågmält, men då inte bara för att bli än mer sorgset, utan kanske snarare ljusare och hoppfullare. Civilisationskritiken finns där likväl fortfarande och till och från gör den sig tydligt påmind. I följande dikt märks detta, inledningsvis, för att några rader senare kontrasteras mot det som påstås vara det som verkligen är av vikt:

---

90 Öijer, dikten ”AVSTÅND”, i samlingen *Medan giftet verkar* (1990), raderna här citerade ur *Samlade dikter*, 2012, s. 429.

inälvsmaten
det dagliga tuggandet
om vädret samhället och andra sjukdomar
har satt sej i våra gener
och hindrat sanningen att komma fram
som att man äntligen efter ett halvt sekel
hittat det försvunna flygplanet
det stod stilla i himlen
rostigt av regn snö och hagel
kring vindarna växte spindelväv
resväskor och kläder låg utspridda som moln[91]

De fyra första raderna är en kritik mot odlandet av meningslösheter, tramsig underhållning och bristen på substantiella, intressanta samtal. Den här typen av kritik mot meningslöst och rent av förnedrande massmedialt innehåll framkommer också på andra ställen i diktsamlingen. Den blir i dikten ovan till en bild av ett mentalt kallt och öde samhällsklimat. Att prata om vädret och diverse samhällsrelaterade fenomen, då ur ett ytligt perspektiv får man förmoda att dikten syftar på, beskrivs uttryckligen som ett sjukdomstillstånd. Mot detta ställs så i diktens avslutande hälft något annat, något magiskt: ett flygplan som stannat upp i luften. Dikten antyder att flygplanet är en nyhet, ett fynd som förslagsvis arkeologer har gjort. ”Man” har äntligen hittat planet, och orden ”äntligen” och ”det försvunna” antyder att det har letats efter detta plan, det verkar vara speciellt. Och nog är det speciellt, med tanke på var man har hittat det. Dikten tycks vilja säga oss att det är ett magiskt ögonblick som detta som är ”sanningen”, som hittills, i ett mentalt nedfryst samhälle, har hindrats från att komma fram. Det har helt enkelt drunknat i pratet om de ”andra sjukdomar” som nämns i början av dikten. Dikten andas hoppfullhet och ljus, menar jag, eftersom den tycks påtala och påvisa att en nyhet om sanningen nu ändå har framkommit, och kanske också kan tränga igenom det meningslösa mumlandet om oväsentligheter.

91 Öijer, dikten ”BEVIS” i samlingen *Svart Som Silver* (2008), raderna här citerade ur *Samlade dikter*, 2012, s. 603.

Dikten

Magin och det politiska motståndet framträder alltså i Öijers poetiska universum som tydliga vägar ut ur förtrycket. Vem är det då ytterst som pekar ut dessa vägar, dessa möjligheter? Jo, det är diktaren själv. I många av Öijers dikter framträder en diktargestalt, en poetfigur som pekar ut vägen för oss läsare. I den ovan citerade ”SKISSER TILL ETT AV DÖDENS TAL” blir detta tydligt: ”jag var spådd lägga en väg ut härifrån”. Diktaren är den som erövrar makten och själv kan bestämma i princip vad som helst. Inte minst är det just poesin och språket som erövras och med vars hjälp självständighet och frihet kan nås. Detta syns tydligt också i följande rader: ”jag kom till makten / jag sa grönt *stavas* blått” (min kursivering).[92] Här ser vi hur diktaren har tagit sig till maktpositionen – och det första han gör är att bestämt ändra reglerna för språket – färgen grönt ska nu heta blått. I en tidigare, närmast visionär, dikt tycks också språket förväntas kunna omstörta den rådande ordningen: ”Nu Letar Jag / Efter Ordet / Som Kan Förgöra / Hela Världen”.[93]

Det är emellertid inte vilken dikt eller vilken poesi som helst som kan innebära vägen till frihet. Det finns särskilt hos den unge Öijer en direkt uttalad uppfattning om att viss poesi har fångats och fängslats i mindre gynnsamma och givande sammanhang. I *Guru Papers* skriver Öijer vid ett tillfälle om ”det förtryckta ordet” och om ”alla som sätter handklovar på lyriken”.[94] Måltavlan är de akademiker, kultursidor och litteraturkritiker (med flera) som enligt Öijer försöker begränsa poesins verkningar och som hindrar poesin från att nå ut till så många som möjligt, till alla. Som en strategi för att bryta dessa mönster bestämde sig Öijer och de andra som ansvarade för *Guru Papers* att ingen dikt som skickades till tidskriften skulle refuseras; allt som inkom skulle publiceras. På så sätt tänktes poesin kunna bli fri och frigörande som samhällelig kraft.[95]

---

92 Öijer, dikten ”VI LÄGGER DET SVARTA PUZZLET”, i samlingen *Medan giftet verkar* (1990), raderna här citerade ur *Samlade dikter*, 2012, s. 447.

93 Öijer, titellös dikt i samlingen *c/o NIGHT* (1976), raderna här citerade ur *Samlade dikter*, 2012, s. 152.

94 Citerat från Vandenhaute, s. 56–57. Citaten kommer från *Guru Papers*, nr 5, s. 24.

95 Se Vandenhaute, s. 57.

Diktaren hjälper oss läsare genom att *peka ut* olika vägar till friheten, men sedan måste vi själva anstränga oss och utkämpa våra egna strider och gå våra egna vägar. Du själv är den ende du verkligen kan lita på. Att vara uppriktig mot det egna jaget är för Öijer en nödvändighet. Ärligheten inför oss själva blir det första och mest grundläggande steget på den enda väg vi alla måste välja om vi ska kunna göra oss fria.

Jag menar att det mesta, för att inte säga allt, i Öijers poetiska universum på något sätt kan kopplas till tematiska huvudspår som frihet och makt, död och liv. Här har jag endast, med ett antal exempel från hans dikter, skisserat att det tycks förhålla sig så. Den frihetstematik jag här uppehållit mig vid framträder som något positivt visionärt. Till och in i frihetstillståndet når människan med hjälp av vissa strategier och metoder: magi, politiskt motstånd och poesi. Friheten som tema, såsom jag redogjort för den i det föregående, har uppenbara beröringspunkter med den outsiderproblematik som Bäckström lyfter fram i sin avhandling. Bäckström pekar ut outsiderpositionen för diktaren Öijer och dennes poetik. Det är en position utifrån vilken det utsagda – poetens poesi i sig – sedan, såsom jag tolkar det, tycks rikta sig mot ett tänkt och möjligt eftersträvansvärt tillstånd för alla människor: en verklig frihet från förtryck och förnedring. På så sätt kan och bör poeten och dikternas jag förstås som en vägvisare, en vägvisare som i poesins form pekar ut olika vägar, metoder och strategier för att komma undan allt som skadar, sårar och plågar. Vägvisaren, poeten och outsidern blir här en och densamme.

”Lans Av Ljus”

Låt mig så avrunda detta kapitel och denna min läsning av centrala tematiska spår i Öijers diktande genom att dröja vid en dikt från den i skrivande stund (2016) senaste diktsamlingen, *Och Natten Viskade Annabel Lee*. Det gäller dikten ”Lans Av Ljus”, som fångar och för samman flera av de tematiska linjer jag i det föregående har pekat på, och samtidigt kan (och bör) studeras utifrån mediala och intermediala aspekter som visar sig vara av intresse.

”Lans Av Ljus” är en förhållandevis lång dikt, den omfattar tre helsidor

(och 98 rader) i diktsamlingen.[96] I dikten beskriver diktens jag en upplevelse på en perrong, i väntan på ett tåg. Han har tidigare under kvällen (som visar sig vara nyårsafton, se rad 5) framträtt på scen, och som läsare förmodar jag att det rör sig om en poesiuppläsning.[97] Där på perrongen framtonar diktjagets minnen, tankar och sinnesintryck, som exempelvis åsynen av en man som letar i en soptunna. Sedan kommer ett långt godståg farande och passerar stationen, något som öppnar associationsbanor hos diktjaget:

> godståget har dånat förbi
> perrongen ligger öde kall och våt
> medan tåget rusar vidare genom natten
> förvandlat till en lans av ljus
> en vinande blixt
> som vräker framtidens mörker åt sidorna
> kastar långa svallvågor över husen och fälten
> i varje vagn
> ligger ett år av mitt liv på rygg
> i en bädd av bomull löv och gräs
> och åren liknar små varelser med sina händer
> knäppta över brösten
> och händerna lyser svagt omkring sej
> blinkar ikapp[98]

I de citerade raderna märks den metafor som gett dikten dess titel, tåget rusar fram i natten förvandlat till en ”lans av ljus”. Tåget blir också en bild för diktjagets eget liv, varje vagn representerar ett år av hans passerade liv. I dikten formuleras så en känsla av förgänglighet, livet passerar förbi, likt (och i form av) ett godståg som passerar förbi en järnvägsstation. Kvar på perrongen står diktjaget, och på typiskt Öijerskt vis avrundas dikten med

96 Bruno K. Öijer, ”Lans Av Ljus”, i *Och Natten Viskade Annabel Lee*, Wahlström & Widstrand: Stockholm 2014, s. 59–61.

97 Att det rör sig om en poet och en poesiuppläsning framgår inte egentligen av dikten i sig, men dels styrks ett sådant antagande av hur ofta diktjaget i Öijers dikter talar om och tänker på just diktande och poesi som konstart, dels att skrivande och poesi tematiseras också på andra ställen i just denna diktsamling. Dessutom antyds ingenting om att framträdandet skulle vara av något annat slag. Att det sägs ha genomförts av en person, diktens jag, och ”på en teater” (rad 11) stärker ytterligare en tolkning som denna.

98 Bruno K. Öijer, ”Lans Av Ljus”, s. 61.

att jaget ”tar ett par steg åt sidan / försvinner bort”.[99] Diktjaget, som alltså i min läsning av dikten är en diktare, bestämmer sig för att distansera sig och röra sig bort från det där förbipasserande tåget, det liv som varit. På så sätt gestaltas här ett motstånd mot och en väg bort från alltings förgänglighet; diktaren och diktjaget vill inte ta slut.

I ”Lans Av Ljus” kan också flera intermediala funktioner identifieras. Att diktens jag talar om sig som en poet, som tidigare under kvällen har framträtt på scen, öppnar för att förstå dikten som en gestaltning av relationen mellan det skrivna (här själva dikten i sig) och det muntliga (här det omnämnda scenframträdandet). I diktens skrift förstärks det muntliga genom en del talspråkliga varianter av stavningar (”sej” istället för ”sig”, ”dom” istället för ”de”, avsaknad av skiljetecken med mera). Relationen mellan muntligt och skriftligt syns också i en intertextuell referens, då diktens jag ser och hör en man som slamrar vid soptunnan en bit bort. Mannen

> rotar i en soptunna
> ljudet ekar i natten
> som strofer ur Bergspredikan hamrade i metall
> och nästa gång jag tittar till
> har klockan passerat midnatt
> någonstans lyfter
> människor sina champagneglas
> och skålar för varandras lycka och välgång
> medan allt osagt och förträngt
> gnager gråsvarta hål i deras samveten[100]

Bergspredikan återfinns i *Bibeln* (Matt. kapitel 5–7) och utgörs av ett av Jesus tal, där han förklarar för sina lärjungar hur de ska leva och verka. Jag tänker inte fördjupa mig i tolkningar eller problematiseringar av detta tal, och i Öijers dikt tycks referensen framför allt finnas med för att dels betona det högtidliga tillfället (just när klockan passerar midnatt och det gamla året går över i det nya), dels fungera som en påminnelse, en etisk och moralisk länk mellan scenen med den sopletande mannen och de välmående som höjer sina champagneglas i den efterföljande scenen i dik-

99 Bruno K. Öijer, ”Lans Av Ljus”, s. 61.
100 Bruno K. Öijer, ”Lans Av Ljus”, s. 59–60.

ten. Sammanställningen av fattig man och rika välmående människor kan också sägas tydligt ingå i det huvudtema jag ovan i detta kapitel skisserat, om förtrycket av de utsatta i samhället samt poetens och diktens motstånd mot dessa förtryckande strukturer.

Det är ändå musik som utgör diktens viktigaste intermediala referenspunkt. Det gäller refererandet till countrymusikern och kompositören Hank Williams. Det är både text och musik av Williams, men också hans levnadsöde, som Öijer här lyfter fram. Associationen till Hank Williams tar sin utgångspunkt i åsynen av godståget:

> jag tar ett steg bakåt och slutar räkna
> hur många vagnar som flimrar förbi min blick
> men det är säkert femtiosex stycken
> lika många som dom år som gått
> sedan Hank Williams dog på nyårsdagen
> i baksätet på sin turnébil
> utbränd av nattliv sprit och olycklig kärlek
> utbränd av vägarna poesin och musiken
> utbränd av det liv han beskrev så väl
> och gav till andra som en gåva
> en gåva bara en faderlös man kan ge[101]

Diktens uppgifter om Williams och hans sista natt i livet är vederhäftiga (se även diktcitatet nedan). Publiksiffran, spelplatsen och Williams död under färden till spelningen finns här och stämmer överens med andra källor.[102] I slutet av citatet ovan påstås det i dikten att Williams var faderlös. Det var han på sätt och vis inte, men ändå. Bill Koon skriver i sin biografi, apropå att Williams far drabbats av en krigsskada, blivit allt mer förlamad och till sist institutionaliserats på sjukhus, att ”Hank [...] would grow up practically fatherless”.[103] Öijer har sannolikt kunnat identifiera sig med Hank Williams i detta avseende: konstnären (musikern respektive

101 Bruno K. Öijer, ”Lans Av Ljus”, s. 60.

102 Se exempelvis uppgifter som anförs av biografen Bill Koon, i dennes biografi *Hank Williams, So Lonesome*, University Press of Mississippi: Jackson, Mississippi 2002, s. 75–79.

103 Koon, s. 8.

författaren) som vid tidiga år förlorar sin far.[104]

Det är inte bara Hank Williams levnadsöde som utgör en så central klangbotten till och i Öijers dikt. Också musik och text lyfts fram. Williams låt är en intensiv komposition, en countrygospel, som inte sällan har framförts i ganska intensivt tempo och med glädje och entusiasm för att understryka det glada budskapet i texten. I den scen som beskrivs i dikten framförs låten av lätt insedda skäl i ett långsammare och mer sorgesamt tonläge:

och Hank kom aldrig fram
till sin spelning i Ohio den där dagen
fyra tusen hade köpt biljett
satt och väntade
när en röst meddelade att showen var inställd
att Hank Williams avlidit på vägen dit
[---]
den upplysta lokalen släcktes ned
och alla satt där i mörker
innan en spotlight tändes
skar genom svärtan över deras huvuden
och ristade
en vit cirkel i det ensamma tomma scengolvet
bakom ridån
stod medlemmarna i bandet förlamade
en av dom lyckades ta sej samman
slog an sin steel guitar

104 Se ovan, där jag lyfter fram Öijers biografi och hans faders bortgång (också fadern omkom vid nyår). En annan association som uppenbarar sig här är möjligen något vildare, något orimligare, men likväl möjlig (och för framtida Öijerforskare värd att mer ingående ta vidare): uttrycket ”lans av ljus” i kombination med orden om en faderlös man, en som ger en gåva, kan leda tankarna till ett filmepos som *Star Wars*. I filmen är det hjälten Luke Skywalker som först tror att hans far dött i strid, men som sedan förstår att det är den onde ledaren för rymdimperiet, Darth Vader, som är hans verklige far, fortfarande i livet. Efter ytterligare strider och konfrontation mellan far och son dör så Vader, och Luke blir faderlös en andra gång. En viktig roll här spelar också det för Star Wars signifikativa vapnet, ljussvärdet. Just ett ljussvärd (jämför diktens ”lans av ljus”) ärver Luke Skywalker efter sin far. Notera också hur en liknande sammanställning av ljus och vapen dyker upp redan i *Medan giftet verkar* från 1990, i metaforen ”dolkar av neon”, se Öijer, dikten ”VI LÄGGER DET SVARTA PUZZLET”, i samlingen *Medan giftet verkar* (1990), i *Samlade dikter*, 2012, s. 447.

och trevade fram dom första tonerna
av Hanks låt *I Saw the Light*
I Saw the Light I Saw the Light

och nu är allt tyst och stilla
godståget har dånat förbi
[---]

Ljuden (och tystnaden) från diktjagets situation på perrongen blir en kontrast till de ljud som just dessförinnan i dikten har beskrivits i diktjagets tankar om och skildring av konsertlokalen där Williams skulle ha framträtt. Titeln ”I Saw the Light” omnämns och upprepas sedan i dikten direkt, ytterligare två gånger, för att motsvara refrängens upprepning. Texten till Williams sång utgår bland annat från den bibliska berättelsen om hur Jesus botade en blind; sångens jag jämför sitt eget religiösa uppvaknande med att den blinde mannen återfår sin syn. Jag citerar här sångens tre första strofer:

I wandered so aimless life filled with sin
I wouldn't let my dear savior in
Then Jesus came like a stranger in the night
Praise the Lord I saw the light

I saw the light, I saw the light
No more darkness, no more night
Now I'm so happy no sorrow in sight
Praise the Lord I saw the light

Just like a blind man I wandered along
Worries and fears I claimed for my own
Then like the blind man that God gave back his sight
Praise the Lord I saw the light
[---][105]

105 Texten till ”I Saw the Light”, här citerad från *Metrolyrics.com*, en sida på Internet som arkiverar låttexter till låtar av mängder av artister och grupper. Se denna länk: <http://www.metrolyrics.com/i-saw-the-light-lyrics-hank-williams.html>. Länk senast kontrollerad 30.6.2016. Låten spelades ursprungligen in första gången 1947 och släpptes som singel året därpå (på bolaget MGM). Se Koon, s. 152 och Wikipedias post (osignerad text) om låten, på: <https://en.wikipedia.org/wiki/I_Saw_the_Light_(Hank_Williams_song)>. Länk senast kontrollerad 30.6.2016.

Här används alltså ”ljuset” som en metafor för den kristna sanningen, att ha fått upp ögonen för guds existens. Det finns dock historier som menar att Williams i skapandeögonblicket hade upplevt och åsyftade mer jordnära fenomen: att under en bilresa närma sig en upplyst stad om natten.[106] Dock handlar texten till låten de facto inte om det, utan just (och tydligt) om ett religiöst uppvaknande. Det är knappast fråga om något liknande i Öijers dikt, men medvetenheten om tematiken i Williams sångtext finns där. Exempelvis refereras det som jag redan tidigare nämnt också till ”Bergspredikan” i början av dikten. Öijer har förhållit sig tämligen fritt till Williams text och tar främst fasta på ljuset och omskriver det till en lans av ljus, som godståget alltså enligt diktjaget liknar. Det som mest påträngande kopplar scenerierna i Öijers dikt till Williams sång och levnadsöde är just tidpunkten, det vill säga nyårsafton. I dikten är det nyårsafton, precis som den ödesdigra natt då Williams aldrig kom fram till sin spelning.

Att en författare i sitt verk relaterar till en annan konstart kan också förstås som ett uttryck för självreflektion. Ulla-Britta Lagerroth talar i termer av ”interartiell självreflexion” och syftar då på just en konstnär som i sin egen utövade konstart relaterar till en annan konstart, i syfte att spegla och problematisera den egna konstarten. Lagerroth menar att konstnärens självreflektion ”sker genom olika strategier för integrering av en *annan* konstart”.[107] Genom att i sin dikt i ord gestalta musikern Hank Williams och dennes musik, kan Öijer i linje med dessa resonemang sägas skriva fram en interartiell självreflektion. Dikten ”Lans Av Ljus” är en verbalspråklig, poetisk utsaga om (bland annat) musik, och musikern blir delvis en representation av och en metafor för diktaren. Detta understryks också av det faktum att Williams inte bara komponerade och framförde musik, utan också skrev texterna till sina kompositioner. Han är sångaren och diktaren i en och samma gestalt. Öijer själv kan säkerligen identifiera sig

106 Se exempelvis Koon, s. 38.

107 Ulla-Britta Lagerroth, ”Modernism och interartiell självreflexion. Skiss till ett forskningsfält”, i *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, red. Lars Elleström, Peter Luthersson och Anders Mortensen, Lund: Lund University Press 1994 (s. 247–268), s. 266. Med ”integrering” avser här Lagerroth *inte* den snarlika termen ”integration”, se nedan, kapitel 3, om intermedial integration med mera, såsom Hans Lund använder termen. Lagerroth syftar snarare på att den andra konstarten gestaltas, skildras och refereras till i konstnärens egna, primära konstart.

med sångaren också med tanke på att han själv är en scenpoet. Detta kan också sägas tematiseras, som en interartiell självreflektion, i ”Lans Av Ljus”, där Hank Williams inställda spelning ställs mot diktjagets eget omtalade framträdande på scen tidigare under kvällen ifråga.

Hittills har jag diskuterat ”Lans Av Ljus” som en dikt publicerad i bokform, i diktsamlingen *Och Natten Viskade Annabel Lee*. Dikten såg emellertid dagens ljus tidigare än så. Redan vid tiden för nyårsafton 2008 kunde dikten läsas i *Dagens Nyheter*, först i nätupplagan (30.12.2008) och dagen efter i papperstidningen. Dikten har här illustrerats med en bild skapad av Öijers fru, konstnären Maya Eizin Öijer.[108] Bilden föreställer en person hållandes (och eventuellt spelandes på) en gitarr, sedd bakifrån i motljus. Personen på bilden är helt svartfärgad, som om betraktaren bara ser den skuggade ryggsidan av personen. Vem som representeras i denna bild är oklart, det kan med tanke på gitarren vara Hank Williams, men skulle mycket väl, med tanke på den långsmala kroppen och cowboyhatten, också kunna föreställa Öijer (som ofta setts iklädd en liknande hatt). Jag tror att det är en poäng i sammanhanget att bilden är just svårbestämbar på denna punkt. Det öppnar i sig för tolkningen att bilden illustrerar den trafik mellan poeten och musikern, mellan poesi och musik, som gestaltas i dikten.

Att läsa en dikt i tidningen kan också jämföras med att läsa den i bokform. Sannolikt upplevs dikten i bokform som mer fixerad och sparad åt eftervärlden, kanske rent av mer tidlös, medan den på en tidningssida upplevs som aningen mer flyktig, men också mer dagsaktuell. Öijers dikt publicerades alltså vid nyår 2008/2009 och många läsare läste den säkert med just den då inkommande nyårsaftonen i åtanke. När dikten läses i bokform får den ett mer generellt drag av att handla om livets gång och

108 Bruno K. Öijer, ”Lans Av Ljus”, i pappersutgåvan av *Dagens Nyheter*, 31.12.2008, pappersversionen inskannad och upplagd på följande plats: <http://brunok.se/lansavljus.htm>. Se också nätupplagans version, som först publicerades den 30.12.2008, numera tillgänglig på följande adress: <http://www.dn.se/dnbok/nyarsdikt-av-bruno-k-oijer/>. Länkarna kontrollerade senast 30.6.2016.

kanske vilken nyårsafton som helst.[109] Värt att notera är också att dikten skrevs på uppdrag av *Dagens Nyheter*, något som tydligt framgår inledningsvis på tidningssidan av de ord från redaktionen som tryckts ovanför själva dikten. Detta stärker också möjligheten att se ”Lans Av Ljus” som en så kallad tillfällesdikt, det vill säga en dikt (ofta på uppdrag) skriven till ett specifikt och viktigt tillfälle (exempelvis en högtid).[110] I bokform tappar dikten, menar jag, något av detta, att vara en tillfällesdikt. Tillfällesdikten är besläktad med den så kallade ”persondikten”, en diktform tillägnad en person vid ett viktigt tillfälle i livet, exempelvis på hens födelsedag, bröllop eller begravning.[111] I fallet med ”Lans Av Ljus” vill jag mena att det rör sig om en kombination av tillfällesdikt och persondikt: i fokus står ett tillfälle, nyår och en person, Hank Williams.

När nätupplagan av tidningen publicerades hände dock något märkligt. Det är numera ändrat, men fram till och med åtminstone år 2014 fick läsaren möta dikten uppbruten, ungefär på mitten, av en reklamannons. Detta ger ett ovanligt och märkligt intryck (se bild nedan) för en van poesiläsare. Reklamannonser i en tidning är förvisso inget ovanligt. I tidningars nätupplagor har det dock blivit vanligt, ja närmast regel, att avbryta artiklar – särskilt i inledningen av en text – med en reklamannons av något slag. Att det görs mitt i en dikt framstår dock, menar jag, som högst tveksamt, och liknar närmast ett intrång i ett konstnärligt verk, med upphovsrättsliga diskussioner som tänkbar följd.[112] På brunok.se har Per Erik Wesslén skannat in dikten från papperstidningsversionen, och dikten kommer då betydligt mer till sin rätt som ett fullt och helt konstverk – utan reklamannons insprängd mitt i dikten och med blankrader mellan vissa strofer (reklamannonsen är inlagd i ett sådant mellanrum). Sannolikt var annons-

109 Ja, även om diktens beskrivna ögonblick faktiskt också får en precis tidsangivelse: diktens jag menar att det i diktens nu, där på perrongen, är femtiosex år sedan Hank Williams dog på nyårsafton 1952 eller nyårsdagens natt 1953. Alltså bör dikten vara skriven för att utspela sig nyårsafton/nyårsdagen 2008/2009, det vill säga mycket nära den tidpunkt då dikten första gången publicerades.

110 Se exempelvis sökordet ”Tillfällespoesi” i *Termlexikon i litteraturvetenskap – från A till Ö*, red. Kenneth Åström, Studentlitteratur: Lund 2008.

111 Se föregående not, samt sökordet ”Persondikt”, i *Termlexikon i litteraturvetenskap – från A till Ö*, red. Kenneth Åström, Studentlitteratur: Lund 2008.

112 Några sådana känner jag emellertid inte till i detta fall.

platsen i dikten en fast annonsplats på *Dagens Nyheters* sidor, vilket har gjort att den fått följa med också in i en sida som inte främst består av en artikel, utan som här av en dikt.[113] Annonsen som syns i bild nedan var inte densamma under hela den tid som dikten publicerades med annons. Innehållet i annonsplatsen har skiftat genom åren och är alltså numera helt borttagen.[114] Annonsen i fråga (oavsett avsändare) var också konstruerad som en länk, så ett klick på den ledde läsaren vidare till avsändarens/företagets webbplats.

Om dikten, med annons på plats, publicerad på *Dagens Nyheter*s webbsida betraktas utifrån det modifierade Jakobsonska kommunikationsperspektiv som jag anför i mitt inledande kapitel ovan, kan den här omnämnda annonsen beskrivas som en störning i meddelandet, en störning som framför allt verkar i riktning mot den läsare/mottagare som vill tillägna sig dikten. Samtidigt är den verbalspråkliga texten som sådan intakt, inga ord är tillagda eller borttagna. Detta kan så klart också diskuteras som ett historiskt och rentav sociokulturellt betingat fenomen; vad som avsågs med en ”van” poesiläsare under säg 1800-talet, skiljer sig sannolikt från vad uttrycket står för under 2000-talet. Kanske är 2000-talets läsare helt beredda och accepterande inför reklamens närvaro, oavsett placering i medielandskapet. Störningar i en kommunikationsprocess där en pappersbok utgör meddelandet förekommer också. Exempel på det kan vara skriv- och tryckfel, helt eller delvis utrivna sidor, fläckar av olika slag med mera. Dock är det mig veterligen sällsynt med diktsamlingar (och andra skönlitterära verk) i vilka reklamannonser skulle ha placerats som insprängda i texten.

---

113 Även i andra tidningar (och deras digitala versioner) verkar detta vara vanligt. I en artikel i *Svenska Dagbladet* om Tomas Tranströmer, skriven av Tommy Olofsson, citeras en dikt av Tranströmer i sin helhet – och även i detta fall har dikten brutits av med en insprängd annons. Se Tommy Olofsson, ”Tranströmer fångar ännu dagen”, *SvD*, 19.3.2004, tillgänglig på <http://www.svd.se/kultur/transtromer-fangar-annu-dagen_137750.svd>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

114 Det är här förvisso också en fråga om vad det görs reklam för i annonsen. Flera av de annonsinnehåll jag sett på den här annonsplatsen i Öijers dikt framstår möjligen som relevanta i en kultursideskontext (den nämnda opera-annonsen till exempel, och vid ett senare tillfälle en annons för SVT:s Kunskapskanalen), men min poäng här är ändå att en reklamannons i sig utgör en problematik när det gäller placeringen inne i en dikt eller i en annan sorts skönlitterär text.

utbrand av det liv han beskrev så val
och gav till andra som en gåva
en gåva bara en faderlös man kan ge

och jag tittar till på stationsklockan igen
verkar som visarna börjat snurra baklänges
styrda av en osynlig hand
men det här vidriga duggregnet ger inte upp
har varken början eller slut
och Hank kom aldrig fram
till sin spelning i Ohio den där dagen
fyra tusen hade köpt biljett
satt och väntade

Öijers dikt ”Lans av ljus”. Här syns en del av mittpartiet i den version med insprängd reklamannons som återfinns på *Dagens Nyheter* hemsida. Skärmavbildningen här är gjord 3.8.2010, med då aktuellt annonsinnehåll, som sedan dess med jämna mellanrum har bytts ut. Notera att dikten numera (från 2016 och framåt) har ”befriats” från annonser.

Dagens Nyheter når många läsare, men som bekant läser inte alla köpare och prenumeranter allt i tidningen. Hur många som läst just Öijers nyårsdikt vet vi inget om.

Hur ”Lans Av Ljus” *låter*, det vet vi inte heller något om. Dikten har vad det verkar nämligen inte till dags dato vare sig framförts på scen eller spelats in i någon form av ljudupptagning.[115] Detta kan när det gäller framförande på scen bero på att dikten är förhållandevis lång, och att den därmed också är svår att memorera. Öijers scenframträdanden brukar ta ett par timmar i anspråk och många är de dikter som då framförs. Vid ett tänkt inspelningstillfälle, exempelvis i en studio, för radio, skulle så klart Öijer

115 Det finns helt enkelt inga uppgifter att tillgå om detta. På sin blogg om Bruno K. Öijer skriver också Per Erik Wesslén, som bland annat följde flera av Öijers framträdanden i samband med *Och Natten Viskade Annabel Lee*, om dikterna ”Lans Av Ljus” och ”Alla Var Där”, att han ”tror inte att de framförts live någon gång”. Se Wessléns rapport/recension från Öijers framträdande i Gävle, 26.11.2014, på: <http://brunok.se/brunogavle2014.htm>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

kunna ha dikten i tryckt form framför sig och slippa memoreringsproblematiken. Så har dock alltså, mig veterligen, inte heller skett. Än.

*

I det följande ska Öijers poesi fortsatt stå i fokus, men nu med blicken riktad än mer mot frågor om hur hans poesi medieras och hur den på en rad olika sätt kan förstås som genomkorsad av olika intermediala spänningsfält. Först vill jag därför mer ingående redogöra för mina utgångspunkter vad gäller intermedialitet och intermedialitetsforskning.

3. Intermedialitet – några pragmatiska och teoretiska reflektioner

Intermediala studier eller intermedialitetsforskning är ett flervetenskapligt forskningsfält. Fältets förutsättningar för att bli en drivande kraft att räkna med noteras av flera forskare. Den danske litteraturvetaren med bas i Sverige (vid Linnéuniversitetet i Växjö), Jørgen Bruhn, menar i en artikel om intermedialitetens historia, nutid och framtid, att ”fältet har potential att bli framtidens humanistiska grunddisciplin”.[116] I en lika precis som omfattande formulering beskriver Ulla-Britta Lagerroth, professor i litteraturvetenskap och en av portalgestalterna vad gäller intermedialitetsforskning och dess introduktion i skandinaviska sammanhang, intermedialitet som ”utforskandet av historisk och nutida gränsöverskridande trafik mellan konstarter och medier”.[117] Lagerroths artikel, som jag här citerar ur, har sitt fokus framför allt i frågan om intermedialitet som en möjlighet att förnya och uppdatera litteraturvetenskapen.

Det har genom seklerna skrivits mycket om hur olika – i vid bemärkelse – medier, konstarter och kommunikationssätt interagerar eller kan interagera med varandra. Det har även skrivits mycket om intermedialitet och studiet av detta vittförgrenade komplex av fenomen. I den växande mängden litteratur på området finns såväl teoretiska utläggningar om vad intermedialitet är och hur sådan bör förstås och kategoriseras, som analyser av specifika verk, uttryck och praktiker. Därtill tillkommer en mängd

116 Jørgen Bruhn, ”Intermedialitet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:1, s. 23.

117 Ulla-Britta Lagerroth, ”Intermedialitet. Ett forskningsområde på frammarsch och en utmaning för litteraturvetenskapen”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2001:1, s. 26.

texter i vilka uppenbart intermediala fenomen diskuteras utan att just termen *intermedialitet* tas i bruk. Ett par exempel på det sistnämnda kan här nämnas. I Sven Kristerssons doktorsavhandling, *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube* (2010), integreras inte bara avhandlingsförfattarens egen konstnärliga praktik med en teoretisk reflektion. Kristersson ser också sin forskning och sitt konstnärskap som skärningspunkter, i vilka litteratur, musik och scenkonst möts.[118] Ett annat exempel står att finna i Nicholas Cooks inflytelserika studie *Analysing Musical Multimedia* (1998/2004). Cook redogör för och diskuterar en rad olika musikdominerade multimediala konstellationer, som exempelvis musikvideo och reklamfilm, och gör i praktiken analyser av intermediala fenomen, dock utan att använda en specifikt intermedial begreppsapparat.[119]

En annan viktig utgångspunkt för mig som intermedialitetsforskare har varit att hypotetiskt betrakta all kommunikation som intermedial. I exempelvis Hans Lunds antologi *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (2002) och den där i inledningskapitlet presenterade typologin för olika typer av intermediala fenomen – en indelning som bygger på tidigare modeller av A. Kibédi Varga, Leo Hoek och Lund själv – ges ett intryck av att det finns vissa kommunikationsakter som är intermediala (sådana som tas upp och kan föras in i uppställningen över olika typer av intermedialitet), och vissa som kanske inte är det.[120] Vidare tycks intermedialitet i Lunds text framställas som något som främst hör till samspelet mellan

118 Se Sven Kristersson, *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*, Göteborg: Göteborgs universitet 2010.

119 Se Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford/New York: Oxford University Press 1998/2004.

120 Se Hans Lund, ”Medier i samspel”, i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Lund: Studentlitteratur 2002, s. 21. Se också redaktörernas förord i volymen *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, red. Jens Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, H. Führer, Lund: Intermedia Studies Press 2007, s. 16, för en liknande invändning.

konstarter.[121] I mina ögon bör en istället utgå ifrån att *all kommunikation är intermedial* – och att det intressanta i sammanhanget består i att avgöra *hur* en viss kommunikationsakt fungerar och producerar mening intermedialt.[122] På sätt och vis tänker jag mig att det är denna punkt Hans Lund också strävar mot i sin modell, även om det alltså i hans här nämnda text inte tydligt framgår.

Den ovan nämnda typologin i Lunds text kan ändå vara värd att dröja vid. Den möjliggör nämligen en initial insikt: att det finns olika former av intermediala samband. I typologin urskiljs följande intermedialitetstyper (utan någon inbördes hierarkisering):

1. Kombinationer (samexistens)
2. Kombinationer (interreferens)
3. Integrationer
4. Transformationer[123]

Med (1) avses kombinationer av exempelvis ord och bild som samexisterar inom ett och samma fält/entitet. Ett exempel på detta är den tecknade seriens rutor med kombinationer av ikoniska bildelement och verbalspråklig text. Den andra formen (2) avser kombinationer av olika mediala uttryck som pekar mot varandra, utan att för den skull ha blandats inom samma fält eller på/i samma artefakt. Ett exempel på en sådan intermedial interreferens återfinns i kombinationen av titel och verk, exempelvis en oljemålning, ett musikstycke eller något annat meddelande som har en titel eller en rubrik. I (3) är sammanblandningen av de olika mediala uttrycken så stark att det inte längre går att separera dem. Exempel på detta är figurdikter, konkret poesi och alla typer av verbal text som tryckts och

121 Detta är en synpunkt som också Bruhn har varit inne på, se Bruhn, 2008, s. 23 och s. 35–36, n3. Dock bör det också noteras att Hans Lund har genomfört ett flertal analyser av intermedialitet i fenomen och kommunikation som inte primärt brukar betraktas som konstverk, se till exempel hans bok *Det runda brunnslocket. En duomedial artefakt under fötterna*, Lund: Intermedia Studies Press 2011.

122 Jämför W.J.T. Mitchells formulering om att ”[a]ll media are mixed media”, W.J.T. Mitchell, i bland annat *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press 2005, s. 211 och 343.

123 Hans Lund, 2002, s. 21. Se också Bilaga 2, sist i min framställning.

arrangerats ikoniskt, så att orden och skrivtecknen samtidigt formar en bild (vilket också är vanligt i reklam). I den fjärde kategorin (4) är det en annan form av relation som åsyftas: överflyttningen eller transpositioneringen av något kommunicerat, från ett teckensystem och ett medium, till ett annat.[124] Exempelvis kan en berättelse som först medieras och kommuniceras som litterär och verbal text/skrift i form av en roman eller en novell, omvandlas till en audiovisuellt framställd version av berättelsen ifråga – i form av en spelfilm.[125] En bör också ha i minnet att filmatiseringen i fråga samtidigt är en film, som oavsett vilken text som ligger till grund för den i manusform är ett i sig kombinerat och integrerat intermedialt verk, med rörliga bilder, ljud, musik, verbalspråk i skrift och tal, med mera.

Här är det också på sin plats att kommentera titeln på min studie. Ordet ”kombinationer” avser i intermediala sammanhang just intermediala kombinationer av Lunds typ. Dock har jag just i och med min titel tagit mig friheten att syfta vidare än den i Lunds typologi anförda innebörden i termen. Jag syftar med titeln, på ett övergripande sätt, på alla intermediala möjligheter som aktualiseras i min framställning, alltså även integrationer och transformationer av olika slag. Från fall till fall nyanserar och specificerar jag ändå i mina resonemang hur de olika intermediala ögonblicken fungerar.

I mina läsningar av Öijers poesi framträder drag av alla här uppställda typer av intermedialitet. Det gäller för de dikter Öijer har skrivit och hans muntliga framföranden av dem. Det gäller också för de olika sammanhang i exempelvis massmedia där poeten Öijer gestaltas och skildras i ord och

---

124 Lars Elleström har också påpekat det självklara (och det som *kan* skapa viss förvirring vad gäller termer som ”transformation” och ”transpositionering”) i att det inte handlar om en egentlig transformation. Det som så att säga tänks transformeras kvarstår efter transformationsprocessen. Snarare är det fråga om omskrivning och tolkning/omtolkning av x i y etc. Elleström skriver att ”of course, the source medium is not at all materially transformed; it remains intact after the appearance of the target medium.” Se Lars Elleström, *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics Among Media*, Basingstoke/New York: Palgrave MacMillan 2014, s. 47.

125 För intermediala transformationer av detta slag, så kallade adaptioner (adaptations), se exempelvis Brian McFarlanes *Novel into Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press 1996.

bild. Det gäller vidare även en rad andra sammanhang, exempelvis den flermediala kommunikation på internet som på olika sätt tar Öijer och hans poesi som sin utgångspunkt. I kapitlet ”Bruno K. Öijers intermedialiteter” lyfter jag fram och diskuterar en rad exempel på detta.

Även om jag i grunden finner Lunds/Vargas indelning både pedagogisk och användbar, och i min egen framställning i hög grad har inspirerats av den, vill jag ändå peka på några oklarheter som möjliggör och rent av framtvingar ytterligare preciseringar.[126] Lunds framställning ger exempelvis inga besked om hur de olika kategorierna i typologin kan ses som överlappande. Betraktar vi ett konkret exempel så visar det sig ändå att det många gånger tål att placeras i flera av typologins kategorier. Exempelvis kan en specifik musikvideo betecknas som kombination (av ord, rörlig bild, musik och andra ljud).[127] Samtidigt kan blickarna riktas mot en annan aspekt i musikvideons betydelseproduktion, nämligen den intermediala transformationsprocess den kan sägas vara ett resultat av: från att ha varit en främst ljudande, klingande sång med musikackompanjemang (en ord-musik-kombination) till att bli ett audiovisuellt verk, där sångens ord och toner nu kombineras med den filmiska dimensionen, de rörliga bilderna. Musikvideon i fråga, och även musikvideor i generell bemärkelse, skulle därmed med rätta kunna placeras i både kombinations- och transformationskategorierna i Lunds uppställning.

Lunds text, ”Medier i samspel”, liksom hela *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel,* exemplifierar och illustrerar vad som kan undersökas i intermedialt hänseende. Inget, eller i alla fall mycket lite, sägs emellertid om metod i sammanhanget. Jag vill också mena att det över lag ser ganska skralt ut vad gäller explicita metoddiskussioner i intermedialitetslitteratu-

126 Lars Elleström identifierar också vissa oklarheter i Lunds typologi (och andra forskares liknande typologier). Bland annat menar Elleström att kommunikationsakter eller medierade uttryck ofta kan beskrivas och karaktäriseras med flera av de kategorier som omnämns i nämnda typologier. Dessa typologier ger emellertid (felaktigt) sken av att vissa uttryck kan placeras i vissa kategorier, och andra i andra kategorier i typologierna. Se Lars Elleström, *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*, Möklinta: Gidlunds 2011, s. 44–47.

127 En musikvideo kan också betecknas som en integration i Lunds terminologi, men som jag ovan påpekar väljer jag termen kombination för både kombinationer och integrationer (och i titeln till min framställning även för transformationer).

ren. I artiklar, antologier och andra studier är det främst teorier och analyser av enskilda verk eller hela konstarter eller genrer, som lyfts fram. Ytterst sällan ställs frågor som ”*hur* sker en undersökning av ett intermedialt fenomen?”, ”*hur* identifieras och tolkas de intermediala uttrycken ifråga?”, ”vilken är min huvudsakliga metod när det gäller att söka kunskap om en viss intermedialt orienterad frågeställning?” och så vidare. Den finländske intermedialitetsforskaren Juha Herkman pekar i alla fall på metodfrågan inom intermedialitetsstudier och föreslår triangulering av flera metoder som ”a perfectly suitable methodological starting point”, med tanke på att intermediala fenomen är medialt mångfacetterade, flermediala och därmed kräver flera olika perspektiv och metoder.[128]

Litteraturvetaren och intermedialitetsforskaren Claus Clüver presenterar en indelning – av olika typer av relationer mellan medialt olika uttryck, mellan konstarter och mellan olika semiotiska teckensystem – som liknar Lunds ovan anförda modell. Clüvers modell är utvecklad under ett antal år genom modifieringar och tillägg av Clüver själv, Leo Hoek och Eric Vos och återfinns i Clüvers artikel ”Intermediality and Interarts Studies” i volymen *Changing Borders* (2007). Här blir intermedialitet, eller ”intermedial discourse”, förbehållet bara sådana medieringar och kommunikationsakter som motsvarar kategorin intermedial integration i Lunds/Vargas typologi.[129] Transformationer och olika typer av kombinationer, för att använda terminologin från Lunds typologi, är då i Clüversk mening inte att betrakta som intermedial diskurs. Ett sådant intermedialitetsbegrepp blir alltså rejält mycket snävare, och då också mer (onödigt) tillkrånglat, för att inte säga begreppsförvirrande, vad gäller användandet av begreppet i identifierandet av relationer mellan medieuttryck av olika slag. Jag föredrar då ett Lundskt, mer omfattande, intermedialitetsbegrepp, som kan nyanseras avseende olika typer av intermedialitet. I rättvisans namn tycks också Clüver vara inne på en sådan linje i sin text som helhet. Han presen-

128 Juha Herkman, ”I. Introduction: Intermediality as a Theory and Methodology”, i *Intermediality and Media Change*, Herkman, Juha; Hujanen, Taisto; Oinonen, Paavo (red.): Tampere: Tampere University Press 2012, s. 20.

129 Claus Clüver, ”Intermediality and Interarts Studies”, i *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, red. Jens Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, H. Führer, Lund: Intermedia Studies Press 2007 (s. 19–37), s. 26. För modellen i sin helhet, se Bilaga 1.

terar modellen jag här diskuterat som ett bland många exempel på hur intermedialitet har diskuterats genom åren. I Clüvers både teoretiska och historiska genomgång av intermedialitetsforskning hålls sedan många dörrar öppna på ett generöst sätt. Clüver påpekar bland annat explicit att intermedialitet ”is thus an issue both within each of these media [cinema, television, video, and also print media] and in their interrelations with each other as well as with the ’arts’ covered by the traditional Interarts Studies”. Han menar vidare att intermedialitet också är ett begrepp och en beteckning som måste täcka in ”all the topics included in *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, the textbook edited in 2002 by Hans Lund”.[130] Clüver pekar också på att intermedialitetsforskare ofta inte har gjort så, men borde göra det: ta hänsyn till mer än bara specifika, enskilda texter/”texter”/verk, exempelvis också produktion, framförande och reception av de analyserade texterna eller verken ifråga.[131] Därmed framtonar än mer en motsägelsefullhet i att, som Clüver gör, beteckna *en* viss kategori av medierelationer som intermedial och andra relationer med andra beteckningar.

Ett annat klargörande sätt att tänka på i termer av intermedialitet presenteras av den österrikiske intermedialitetsforskaren Werner Wolf. Wolf har i en rad olika sammanhang sökt definiera och beskriva intermedial kommunikation. I studien *The Musicalization of Fiction* (1999) vill Wolf förvisso främst redogöra för hur skriven/tryckt prosafiktion på olika sätt imiterar och tematiserar musik, men han vill även (i ett ca 90 sidor långt introduktionskapitel) ringa in och komma till klarhet med intermedialitet generellt. I Wolfs intermedialitetsteori framställs medialt och semiotiskt olikartade uttryckssätt som delar i en trädstruktur, en struktur som i grunden bygger på uppdelningar av olika intermedialitetsformer och huruvida dessa inom sig dels relaterar olika medieformer direkt (overt) eller indirekt (covert) till varandra, dels om intermedialiteten i fråga framträder på en innehållsmässig/tematisk och/eller på en strukturell/formell nivå i med-

130 Clüver, 2007, s. 20 och 33. Se även s. 32, för snarlika formuleringar om intermedialitetsbegreppets ”räckvidd”. Noteras bör också att Clüver i sin framställning omnämner och diskuterar en mängd olika intermediala fenomen, alltså fler än de medier och konstarter som nämns i de rader jag här har citerat.

131 Clüver, 2007, s. 33.

delandet/verket som analyseras.[132] En musikvideo är ett bra exempel på den i Wolfs mening direkt intermediala formen. I musikvideon är flera basmedier/teckensystem direkt närvarande i uppspelnings- och upplevelseögonblicket: tonande musik, rörliga bilder och verbalspråk i såväl ljudande, muntligt framförd sång, som skrivtecken av olika slag som syns i bild.

Wolf vill skapa en överblick och positionera och kontextualisera sin egen undersökning av det han kallar musikaliserad fiktionsprosa (musicalized fiction). Denna klassificeras som sagt som en indirekt form av intermedialitet, eftersom det ena av de två teckensystemen – musiken – inte är reellt närvarande, utan ”bara” framträder indirekt, via det dominerande mediet och teckensystemet, det vill säga orden, verbalspråket, i skriftlig och tryckt form.[133] I indirekt intermedialitet pekar så Wolf på hur denna framträder på två olika sätt eller två olika plan: tematiskt och strukturellt.[134] När exempelvis en roman handlar om, och på olika sätt omtalar, musik (oavsett genre och framförandeform) rör vi oss på den tematiska nivån, på innehållsplanet i texten. Detta räcker enligt Wolf emellertid inte för att romanen i fråga ska kunna betecknas som en musikaliserad roman, för det krävs också en strukturell eller formmässig koppling – någon form av imitation av musik (i just detta exempel).[135] Texten måste då helt eller delvis på något sätt vara utformad så att läsaren kan läsa in en musikstruktur i någon form, i texten så som den utformats. Detta kan till exempel vara fallet i de upprepningar och omtagningar som återkommer i en roman, som ett ledmotiv i ett musikstycke (bara för att nämna en möjlighet i mängden).

I en artikel från 2002 modifierar Wolf sin modell och föreslår att intermediala fenomen i grunden är av fyra olika slag (som sedan kan finfördelas och differentieras i en rad underkategorier utifrån funktionsaspekt).

---

132 Wolf presenterar i sin studie stegvis ett flertal grafiskt olika utformade scheman. Se Werner Wolf, ”The Comparability of Music and Literature; Intermediality and the Special Case of The Musicalization of Literature/Fiction”, i *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi 1999, s. 11–96. För några av de trädliknande scheman som Wolf presenterar, och som efterhand i hans framställning byggs på med ytterligare underavdelningar, se bland annat sidorna 47, 50 och 70. Se även Bilaga 3 i slutet av min framställning.

133 Wolf, 1999, s. 41–43 och 51.

134 Wolf, 1999, s. 44–46.

135 Wolf, 1999, s. 74 och 82.

INOMKOMPOSITIONELL INTERMEDIALITET	UTOMKOMPOSITIONELL INTERMEDIALITET
FLERMEDIALITET	INTERMEDIAL ÖVERFÖRING
INTERMEDIAL REFERENS	TRANSMEDIALITET

Werner Wolfs intermediala kategorier.

Inomkompositionell och utomkompositionell – detta är ett annat sätt att beteckna det Elleström menar är grundkategorierna för intermedialitet, kombinationer respektive transformationer av olika slag (jag återkommer till Elleströms indelning längre fram i detta kapitel).[136] Det finns alltså enligt Wolf intermediala fenomen som framträder inom en och samma kommunikationsakt (”intracompositional”), exempelvis när ett kommunicerat meddelande i sig består av flera mediala uttrycksformat (”plurimediality”). När meddelandet i fråga inte innehåller, men väl refererar till, ett annat medium, ett annat teckensystem, talar Wolf om intermedial referens; exempelvis kan en verbalspråklig text referera till ett uttryck framställt i ett annat medium, till exempel arkitektur eller klingande musik av något slag.[137]

I den andra Wolfska grundkategorin handlar det om sådana intermediala fenomen som sträcker sig utöver gränserna för en enskild kommunikationsakt, ett enskilt meddelande etc. Med ”intermedial transposition” syftar Wolf på det jag tidigare i detta kapitel berört under termen ”transformation”.

Wolf menar vidare att transmedialitet är den minst uppenbara formen av intermedialitet och beskriver den som fenomen som inte är medium-

136 Elleström benämner de två kategorierna ”synkrona” (kombinationer och integrationer) respektive ”diakrona” (transformationer). Se exempelvis Elleström, 2014, s. 3.

137 Werner Wolf, ”Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”, i *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. S. M. Lodato, S. Aspden, och W. Bernhart, Amsterdam/New York: Rodopi 2002 (s. 13–34), s. 21–26. Texten finns i digital form via följande webbadress: <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/wms/2002/00000004/00000001/art00003>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

specifika: ”Transmediality as a quality of cultural signification appears, for instance, on the level of ahistorical formal devices that occur in more than one medium, such as motivic repetition, thematic variation, or to a certain extent even narrativity [...]”.[138] Ett annat exempel på transmedialitet i denna bemärkelse utgörs av ett fenomen som rytm.

Som sagt, Wolf skapar med sina framställningar en god överblick över hur intermediala samband kan förstås. Jag har velat beskriva Wolfs förslag här för att jag finner det givande för förståelsen av intermediala fenomen.[139] Hans upplägg är att betrakta som en ”litteraturcentrerad intermedialitet”, som Ulla-Britta Lagerroth uttrycker det (om intermedialitetsforskning med litteratur i fokus), och så kan även min framställning till stor del betecknas.[140] Wolfs undersökning är emellertid i första hand inriktad på indirekta intermedialiteter, medan det i min föreliggande undersökning av Öijers intermedialiteter finns gott om både indirekt och olika former av direkt intermedialitet.

I ett historiskt perspektiv kan konstateras att intermedial kommunikation och intermediala konstnärliga praktiker av olika slag har existerat så länge människan har kunnat kommunicera. Den i sin forskning intermedialt inriktade litteraturvetaren Johan Stenström menar också att det i ”alla tider har […] förekommit ett ohämmat utbyte mellan olika konstarter” – och kommunikationspraktiker, skulle jag alltså vilja tillägga, för att und-

138 Werner Wolf, 2002, s. 18. Termen transmedialitet har i andra sammanhang använts på andra sätt än det som är fallet med Wolfs modell. Se exempelvis hur Henry Jenkins talar om transmedialt berättande, som går ut på att en grundhistoria (till exempel *Matrix* och *Star Wars*) berättas fram i en rad olika mediala sammanhang, som bok, som film, som spel, som ”fan fiction” på nätet och så vidare. Se Henry Jenkins, *Konvergenskulturen. Där gamla och nya medier kolliderar* (2006), sv. översättning Per Sjödén, Göteborg: Daidalos 2008, framför allt s. 99–135. Se även Lars Elleströms resonemang om transmedialitet, då i betydelsen transpositionering eller transformation från ett medium till ett annat, i Elleström, 2014.

139 En kan dock i linje med Elleström (2014) kritisera Wolfs framställning för att i alltför hög grad förenkla frågan om vad som befinner sig inom respektive utom ett medium eller en viss kommunikationsakt och dess mediala realisering. Jag förstår Wolfs resonemang i detta hänseende som mer pragmatiskt än absolut, som en heuristisk modell, och finner det vägledande och tydliggörande för/i exempelvis en analytisk praxis. Se Elleström, 2014, s. 8–9.

140 Ulla-Britta Lagerroth, 2001.

vika insnävningen mot enbart konstnärliga uttryck.[141] En historiserande hållning vad gäller intermediala fenomen, deras framträdandeformer och bruket av dem genom alla tider i människans historia, är av vikt för förståelsen av hur intermedialitet, såväl som intermedialitetsforskning, har kommit att utvecklas på en rad olika sätt, och också gett förutsättningarna för vår egen tids intermediala uttryck och synen på dessa. En av få som har försökt skriva en omfattande historik över konstarternas interrelationer är William Fleming. I Flemings och Mary Marien Warners 700-sidiga *Fleming's Arts and Ideas* tecknas en bred historisk fresk över varje enskild epok och dess utveckling inom de olika konstarterna, såväl som deras påverkan på varandra.[142] Flemings och Warners upplägg skapar perspektiv och ger viktiga kontexter, även om de därmed inte hinner med några särskilt fördjupande läsningar eller tolkningar av enskilda verk eller konstnärskap. Deras framställning reproducerar också en tämligen kanoniserad konstartshistoria, utan att närmare problematisera detta.

I det följande ska jag göra några nedslag i historien för att peka ut några äldre intermediala fenomen. Därigenom vill jag understryka att det inte på något sätt är en sentida företeelse eller funktion. Jag vill med dessa fragmentariska nedslag också betona att intermedialitet, även historiskt, bör studeras i och genom studieobjekt hämtade från alla typer av kommunikation, och inte bara från de primärt konstnärliga uttrycksformerna.

Om blickarna riktas långt tillbaka i människans historia finner vi avbildningar målade på grottväggar. Exempel på numera berömda sådana är de som upptäckts i grottor i Lascaux och Chauvet. Redan här, för ca 15 000 år sedan, möter vi en form av intermedialitet, nämligen i samband med att dessa grottmålningar (eventuellt) brukades i olika rituella sammanhang.[143] De visuella tecknen, avbildningarna, blev med andra ord ett av flera element i en intermedial händelse, där ord eller ljud uttalades, kanske rytmer framförda på någon sorts slagverk fick ledsaga ritualen, och så den visuella upp-

141 Johan Stenström, *Bellman levde på 1800-talet*, Stockholm: Atlantis 2009, s. 15.

142 Se William Fleming och Mary Marien Warner, *Fleming's Arts and Ideas*, Belmont: Thomson Learning, Wadsworth Publishing Company 2005, 10:e uppl., och Flemings *The Concerts of the Arts. Their Interplay and Modes of Relationship*, Pensacola: University of West Florida Press 1990.

143 Se William Fleming och Mary Marien Warner, *Fleming's Arts and Ideas*, s. 2–4.

levelsen: att beskåda en eller flera bilder på grottans vägg(ar) i det fladdrande skenet från en eld eller liknande. Det har av forskare också gjorts jämförelser mellan dessa intermedialt fungerande grottmålningar och biofilm – upplevelsen i grottan liknas då vid ett besök i en biografsalong.[144]

Senare i historien, under antiken i Grekland, iscensattes mötena mellan konstarter på en rad olika sätt. Diktkonsten tog sig ofta uttryck som en tonsatt lyrik och en av de stora litterära grundgenrerna, dramatiken, har en avgörande utgångspunkt i den multimediala scenkonst som framfördes på amfiteatrarna i det antika Grekland. Här kombineras ord, ton och visuellt gestaltande i form av skådespelarnas gester, mimik och kostymering.[145]

Något som de flesta förknippar med den värld och den tid som kulturellt och politiskt dominerades av romarriket är talekonsten, eller retoriken.[146] Retoriken är i hög grad, men inte enbart, inriktad på verbalspråk, det talade ordet och dess verkan. Det finns ett antal olika talgenrer som här avses: juridiska tal, politiska tal och lovtal. I föreskrifter för hur ett tal skulle förberedas, skrivas och framföras kan flera mediala dimensioner noteras: ordens innebörder och verkan; gester, miner, tonlägen och pauseringar hos den talande; val av bästa tänkbara plats och tidpunkt för talsituationen med mera. Alla dessa mediala förutsättningar samverkar i en helhetlig intermedial verkan i den faktiska talsituationen (actio).[147] Myck-

---

144 Se exempelvis Jan Hoff, ”Antiken i Hollywood”, i *Populär historia*, 2010:5. Artikeln finns också i digital form, se <http://popularhistoria.se/artiklar/antiken-i-hollywood>. Länken kontrollerad senast 30.6.2016. Hoff utgår i mycket från de resonemang som förs av Ira Konigsberg i artikeln ”Cave Paintings and the Cinema” i tidskriften *Wide Angle*, 1996:2.

145 För en beskrivning av den antika grekiska teaterkonsten och dess många aspekter (som arkitektur, skådespeleri, masker, kostymer, publik, musik, dans med mera), se till exempel Oscar G. Brocketts *History of the Theatre*, 5:e upplagan, Boston/London/Sydney/Toronto: Allyn and Bacon, Inc. 1987, s. 15–56.

146 Retoriken har sitt ursprung redan hos de grekiska tänkarna, som exempelvis Lysias (445–380 f. kr.), Demosthenes (380–322 f. Kr.) och Aristoteles (384–322 f. Kr.). Se bland annat Göran Hägg, *Praktisk retorik. Med klassiska och moderna exempe*l, Stockholm: W&W 1998/2004, s. 12–14.

147 Se Kurt Johannessons fina redogörelse för hur också icke-verbala uttryck spelar och för romarna spelade en stor och rent av avgörande roll för en lyckad kommunikationsakt. Johannesson pekar härvidlag på rösten som ”talarens viktigaste instrument” och kroppsspråket (där ansiktet och händerna står för de viktigaste punkterna). Se Kurt Johannesson, *Retorik eller konsten att övertyga* (1990), Stockholm: Norstedts 1996, s. 165–170.

et av det som tänktes om retorik i antikens Grekland och Rom fungerar än i dag som tumregler för hur en talsituation på bästa sätt ska planeras och iscensättas.[148] Retoriken är intermedial i fler avseenden än själva framförandet av ett tal. Också relationen mellan det skriftligen utformade manuskriptet – som enligt föreskrifterna bör memoreras för att kunna framföras utantill[149] – och det muntligen och på andra sätt framförda talet i fråga, är av intermedial karaktär och kan betecknas (och studeras) som en intermedial transformation eller transposition.

Runstenarna, eller runskriften, utgör ett viktigt kulturellt arv från de skandinaviska områdena. Under 1000- och 1100-talen (och även flera sekler tidigare än så) formulerades minnen över de döda i form av tecken inristade på stenar. Ofta rörde det sig om kombinationer av verbala skrivtecken och visuellt gestaltande bildelement. Anders Andrén, professor i arkeologi, har lyft fram just denna viktiga aspekt; för att verkligen kunna förstå runstenarnas meddelanden måste hänsyn tas till både ord och bild (i de fall då det förekommer både och på en och samma runsten). Orden, skrivtecknen och bilderna samverkar på olika sätt. I vissa fall handlar det om att bildelement illustrerar något som nämns i skriften, i andra fall kan det röra sig om en mer associationsskapande funktion.[150] Andrén menar att tidigare runstensforskning inte i någon större utsträckning har tagit fasta på denna ord-bild-samverkan, som är ett tydligt exempel på intermedial kommunikation (även om Andrén inte explicit gör bruk av själva termen intermedial).[151]

---

148 Något som också Jostein Gripsrud påpekar i sin beskrivning av retoriken och dess historia, i en hänvisning till det moderna TV-mediet, se Gripsrud, s. 204. Se även Hägg, s. 10–11.

149 Om memorerandet, *memoria*, och dess funktion i retoriken, se Johannesson, s. 160–164 och s. 230.

150 Andrén, Anders, ”Re-reading Embodied Texts – an Interpretation of Rune-Stones”, i *Current Swedish Archaeology*, 2000:8 (s. 7–32), s. 21–22.

151 Andrén, s. 18. Att denna intermediala aspekt ofta har negligerats eller glömts, så som Andrén påpekar, finns det belägg för i exempelvis ett litteraturhistoriskt verk som Bernt Olssons och Ingemar Algulins *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm: Norstedts 1987, s. 10–12. Hos Algulin och Olsson behandlas runstenarna uteslutande som ett litterärt uttryck och då ett monomedialt, verbalt sådant.

Det som i efterhand har kommit att gå under epokbeteckningen – något jag här inte har ambitionen att i övrigt problematisera – medeltiden, präglades i stora delar av världen av kristendomens och kyrkans uppmarsch som dominerande maktfaktor. I kommunikativa och intermediala avseenden är det därför inte ägnat att förvåna att det är lätt att söka sig just till kyrkan, i vid bemärkelse, för att finna exempel på såväl konstarters som mediers möten över konstarts- och mediegränser. Musik och ord ingår förbund i en mängd olika kombinationer: kyrkospel, mässor, gudstjänster och andra ritualer, psalmer och körsång, för att nämna några exempel.[152] Vad gäller samverkan mellan ord och bild kan också anföras de för tiden vanligen förekommande illuminerade bibeltexter som fyllde såväl ornamentala som pedagogiska funktioner. Det sistnämnda kan ju sägas gälla även för det intermedialt fungerande kyrkorummet, med alla sina visuella, auditiva, taktila, doftande uttryck – som också fylldes med talade och skrivna ord samt musik.

Romantiken som epok och tankeparadigm brukar sägas infalla ungefär i spannet mellan 1700-talets slutskede och första hälften av 1800-talet.[153] Romantikens estetik framträder i skönlitteratur, bildkonst, musik och scenkonst som en smärre guldålder för intermediala och tvärestetiska förhållningssätt. Richard Wagner förde fram sina teorier om allkonstverket (Gesamtkunstwerk), teorier som han sedan också hade för avsikt att praktisera i sin operakonst. Romantikens poeter strävade allt mer efter ett diktande som hade musiken som strukturerande förebild. Konstarterna skulle under

152 För undersökningar av medeltida ritualer, se bland annat Eyolf Østrem, Mette Birkedal Bruun, Nils Holger Petersen och Jens Fleischer (red.), *Genre and Ritual: The Cultural Heritage of Medieval Rituals*, Köpenhamn: Museum Tusculanum Press 2005 och Petersen, Bruun, J. Llewellyn och Østrem (red.), *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification*, Turnhout: Brepols 2004.

153 För romantiken som epok vanligtvis tidsmässigt placerad så, från sent 1700-tal till ett par decennier in på 1800-talet, se Staffan Bergsten och Lars Elleström: *Litteraturhistoriens grundbegrepp*, Studentlitteratur: Lund 2004, s. 66–69. Bergsten och Elleström problematiserar också epok- och periodindelning generellt och understryker att det rör sig om konstruktioner, samt att termen (romantiken) måste nyanseras för att vara funktionsduglig i analytisk praxis (genom exempelvis geografi och konstart). Det är en konstruktion som ändå har sina inte minst pedagogiska förtjänster. Se Bergsten/Elleström, s. 15, 19, 23 och 51.

romantiken enligt många konstnärer och tänkare vävas samman.[154] Ett exempel på romantikens intermediala estetik i den svenska litteraturen utgörs av Carl Jonas Love Almqvist, som försökte skriva fram ett slags allkonstverk i flera av sina verk, se exempelvis *Drottningens juvelsmycke* (1834).

Romantikens tankegods och konstnärliga strategier kom att föras vidare in i modernismen. Jag tänker mig här av pragmatiska skäl modernismens mest framträdande tidsperiod som 1900-talets första hälft (även om tendenser förekommer en bra bit tillbaka i det föregående seklet, 1800-talet). Under 1900-talets första decennier sker dramatiska mediehistoriska förändringar som kom att påverka allt och alla, inklusive konstarterna.[155] Inspelade ljud och musik (grammofon), inspelade rörliga bilder (film) samt allt bättre teknik för reproduktion och tryckning av såväl ord som fotografiska bilder ändrade förutsättningarna för hela konsumtionssamhället, medie- och kulturindustrierna, journalistiken och politiken, men även för enskilda människor. Som ett bland många intermediala fenomen bör kanske filmmediets explosionsartade spridning och etablerande framhävas här. Film är i sig är en synnerligen intermedial form av kommunikation, med alla dess kombinationer av teckensystem och uttrycksmöjligheter i åtanke (ord-bild-ljud/musik). Dessutom befinner sig spelfilm som konstart

154 Se exempelvis Bengt Lewan, ”Topelius om Titian”, i Bernt Olsson, Jan Olsson och Hans Lund (red): *I musernas sällskap. Konstarter och deras relationer*, Höganäs: Wiken 1992, s. 96–108; s. 96–97. Se även Ulla-Britta Lagerroth, ”Ut musica poesis”, i Carl Fehrman (red.), *Musiken i dikten. En antologi*, Stockholm: Norstedts 1969, s. 9–20; s. 12–13. Se även Ulla Britt-Lagerroth, 1994, s. 251 och not 9, s. 266. För mer ingående redogörelser för och diskussioner om allkonstverk, se David Roberts: ”The Total Work of Art”, i *Thesis Eleven*, 2005, vol. 83, nr. 1, s. 104–121; Heidrun Führer: ”Astrid Lindgren's World in Vimmerby – a 'Total Work of Art'?”, i Surmatz, A. och B. Kümmerling-Meibauer (red.), *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and International Approaches to Astrid Lindgren's Work*. New York: Routledge 2011, s. 239–257; Matthew Wilson Smith: *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*, New York: Routledge 2007. Om romantik i musik, litteratur och bildkonst samt tänkande, se William Fleming och Mary Marien Warner: *Fleming's Arts and Ideas*, Belmont: Thomson Learning, Wadsworth Publishing Company 2005, 10:e upplagan, kapitel 18, ”Romantic Style”, s. 481–512.

155 Se exempelvis Sara Danius doktorsavhandling *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca, New York: Cornell University Press 2002. Danius behandlar olika moderna teknologiers och medieteknologiers påverkan på den modernistiskt präglade skönlitteraturen från första hälften av 1900-talet.

ständigt i relation till andra teckensystem och medieringsformer. En film bygger inte sällan på en skönlitterär text som förlaga. En annan intermedial transformation utgörs av att också andra filmer, alltså inte filmatiseringar av romaner, i princip alltid spelas in med utgångspunkt i ett skrivet, tryckt manus. Vidare kan trafiken också studeras i sin andra riktning: filmmediets/filmkonstens påverkan på skönlitteratur. Under det tidiga 1900-talet blev det allt vanligare att roman- och novellförfattare, och även poeter, tog intryck av bland annat filmmediets berättartekniska egenskaper; det experimenterades med prosan som aldrig förr.[156]

I den så kallade digitala tidsåldern är det inga större problem att peka ut intermediala fenomen.[157] Här i denna kronologiska skiss nöjer jag mig med ett enda exempel: datorspel. Datorspel inkorporerar en rad olika mediala uttrycksformer, såsom rörliga bilder, musik och andra ljud, ord i skriven och muntlig form samt andra typer av teckensystem.[158] Och till detta komplex av medieformer, som alltmer kommit att likna filmens uttryck (många datorspel är också skapade utifrån förebilder i spelfilmens värld och vice versa), ska läggas ytterligare en dimension: interaktiviteten.

---

156 Se Anders Ohlssons studie *Läst genom kameralinsen. Studier i svensk filmiserad roman*, Nora: Nya Doxa: 1998. Ohlsson etablerar bland annat begreppet ”filmisering” om skönlitterära berättelser vars författare har nyttjat olika filmliknande grepp, se Ohlsson, s. 33.

157 Fler och fler studier har kommit att handla om digitala medier och intermedialitet. I antologin *Digital Humanities and the Study of Intermediality in Comparative Cultural Studies* (2013), presenteras texter om såväl intermedialitetsteori i sig som mer specifika undersökningar av verk, genrer och medieformat. Dock är titeln något missvisande då den inte motsvaras av ett innehåll som problematiserar eller tematiserar just digitala mediers intermediala dimensioner. Ett betydligt mer explicit genomfört arbete om intermediala fenomen och digitala medier och kulturer erbjuder volymen *Intermediality and Media Change* (2012). Här vilar tyngdpunkten främst på olika intermediala dimensioner i de förändringar av medielandskapet som går under beteckningen digitalisering. Se Steven Tötösy de Zepetnek (red.): *Digital Humanities and the Study of Intermediality in Comparative Cultural Studies*, West Lafayette, Indiana: Purdue University 2013, och Juha Herkman; Hujanen, Taisto; Oinonen, Paavo (red.): *Intermediality and Media Change*, Tampere: Tampere University Press 2012. En diskussion om intermedialitet och digitala medier utgör också grunden för Aneta Mancewicz studie *Intermedial Shakespeares on European Stages*, Basingstoke: Palgrave Macmillan UK 2014.

158 Se exempelvis Karen Collins artikel om den utveckling som skett genom de senaste decennierna av den musik som förekommer i spel: ”From Bits to Hits. Video Games Music Changes its Tune”, i *Film International*, 2005:13, s. 5–19.

Det är denna som på ett avgörande sätt gör spel till vad spel är. Ett visst enskilt spel, säg *World of Warcraft*, kan betraktas som ett audiovisuellt berättande, med den egenskapen att det är spelaren som i hög grad bestämmer eller försöker och till viss del kan bestämma skeendets gång i spelet/berättelsen. Det går emellertid inte att generalisera här, det finns ofantliga mängder av spel och typer av spel, enklare eller mer avancerade, mer eller mindre berättande och så vidare. Till datorspelens estetiska och mediehistoriska utveckling hör också den allt tydligare och alltmer framhävda relationen till filmkonsten. Spelen har i flera avseenden kommit att efterlikna film. Dessutom har många spel i dag utvecklats utifrån framgångsrika filmer, som till exempel filmerna och spelen med Batman som koncept.[159]

De ovan anförda nedslagen i de intermediala kommunikationernas långa historia får här fungera som ett memento om att intermedialitet har förekommit under lång tid, och att det inte är en fråga om enbart konstnärliga utan också andra former av kommunikation. Det är också direkt nödvändigt i kontextualiserande syfte, och för att bilda sig en så god uppfattning som möjligt i ett enskilt, specifikt studium av intermediala aspekter, ett studium av exempelvis en författare, en diskurs eller en bildkonstnär och dennes intermediala uttryck. Vad beträffar min undersökning av Öijer och hans poesi vill jag peka på några punkter som gör tydligt att och hur historiska och historiserande perspektiv vidgar vårt synfält och vår förståelse för såväl Öijers verk som för de sammanhang de ingår i. Till att börja med bär Öijers författarskap i sig en historik, hans skönlitterära produktion och hans författarbana har rört sig från tidigt 1970-tal till 2010-tal; från handskrivna dikter, över skrivmaskinsskrift till en tid då dikterna numera också kan läsas via digitala plattformar. Den muntligt traderande diktaren Öijer har också sina konst-, litteratur- och mediehistoriska förutsättningar vad gäller sceniska framträdanden, inspelade uppläsningar med mera. Den som ger sig i kast med att på djupet förstå Öijers hela litterära och poetiska universum gör dessutom klokt i att följa de spår som finns i hans dikter, spår som leder ut i olika sorters kunskaper från snart sagt alla

159 Även den omvända intermediala trafiken kan här omnämnas, det vill säga spel som har legat till grund för filmer; Lara Croft-filmerna är ett sådant exempel, de bygger på spelet *Tomb Raider*, med den animerade kvinnliga hjälten Lara Croft i huvudrollen (se bland annat filmen *Lara Croft: Tomb Raider*, från 2001, i regi av Simon West).

historiska epoker – grottmålningar, föreställningar om liv och död i forna egyptiska kulturer, antikens myter, de isländska sagorna, fornnordisk mytologi, målningar från medeltid och renässans, romantikens poesisyn, modernistiska stildrag i alla konstarter, 1900-talets filmhistoria – samt ett postmodernt sammanhang (som tidsmässigt sammanfaller med Öijers karriär) att ta spjärn emot.

I ett vidare historiserande perspektiv kan så Öijer skrivas in i olika traditioner och utvecklingslinjer. I Lena Malmbergs avhandling framträder tydligt sambanden mellan å ena sidan den Öijerska poetrollen och hans poesi, och å andra sidan den antika grekiska litteraturen i form av Orfeusmyten.[160] Per Bäckström jämför Öijers syn på poesi och språk med barockens ideal, bland annat när det gäller förgänglighetstanken finns här slående likheter (och tydliga skillnader).[161] Allt detta och mer därtill utgör prov på sådant som genererat och genererar energi i de spänningsfält mellan mediala uttrycksformer och historiska ögonblick i Öijers poesi, såväl i poetens skapande som i läsarnas reception.

Till dessa översiktliga historiserande perspektiv på de intermediala fenomenen som sådana, bör också föras en historik över hur relationer mellan konstarter och olika medieringsformer har förståtts och diskuterats från tid till annan. Paul Oskar Kristeller redogör för utvecklingen från antiken till 1700-talet när det gäller helhetsperspektiv på konstarterna och deras inbördes relationer. Kristeller menar att det före 1700-talet förekommer en rad spridda, men aldrig systematiserade, holistiska idébyggen för det som vi idag, från och med 1700-talet och framåt, benämner konst och konstarter. Det var under 1700-talet som termerna estetik och konst etablerades i modern mening. Det var då estetik blev en egen disciplin inom filosofin och det var under 1700-talet som konstarterna tydligt identifierades som en egen sfär, en egen domän för mänskligt vetande och kunskap, och inte längre sammanfördes med hantverk och naturvetenskaper.[162]

---

160 Se Lena Malmbergs redan (i kapitel 2, ovan) nämnda avhandling, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*.

161 Se Per Bäckström, 2003, s. 174.

162 Paul Oskar Kristeller, *Konstarternas moderna system* (1951), i skriftserien KAIROS (nr. 2), sv. övers. Eva-Lotta Holm, Stockholm: Raster förlag 1996, sidorna 13–15; 41–45 och 54–56.

Kristellers framställning koncentreras i första hand till konstarternas samspel. Just studiet av de olika konstarterna i samverkan var det främsta föremålet för det forskningsfält som kom att gå under beteckningen Interarts Studies, eller interartiella studier (och som föregick den senare etablerade beteckningen intermediala studier). Utifrån intermediala perspektiv måste en kulturhistoria som ska beskriva kommunikationsformer och konstarter av alla de slag ta fasta på mer än de rent konstnärliga uttryckens historia.[163]

Att ta sig an intermediala fenomen och frågeställningar tvingar också fram, om inte slutgiltiga svar på frågan, så åtminstone ett beaktande av den: frågan om vad ett medium är. Friedrich Kittler definierar medium som en teknologi som kan lagra, överföra och bearbeta information.[164] Med en sådan bestämning av termen medium kommer Kittler en bit på vägen, men samtidigt är en sådan bestämning ändå aningen trubbig. Mer nyansering behövs, som bland annat gör reda i frågan om skillnader och likheter mellan olika typer av medier. Inom intermedialitetsforskningens fält syns förvisso ett inte sällan diffust hanterat och definierat mediebegrepp, men också en sund öppenhet inför flera olika mediebegrepp och typer av medier. I Hans Lunds fall handlar det om att ställa de tre basmedierna ord, bild och ton i centrum för studiet av mediers (intermediala) relationer. Vidare lyfter Lars Elleström på ett klargörande sätt, i ”The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations” (2010), fram skillnader och likheter mellan olika mediala aspekter. Elleström skiljer härvidlag ut basmedier, kvalificerade medier och tekniska

163 Jørgen Bruhn riktar i sin artikel en del kritik mot såväl de interartiella studierna, för deras likformighet och problem med att förnya sig (det blev och blir för många analyser av likartade fenomen), som Hans Lunds intermedialitetsbok. Bland annat i den sistnämnda menar Bruhn att de många beskrivningarna av olika intermediala fenomen egentligen är beskrivningar av interartiella fenomen. Se Bruhn, s. 36/n3.

164 Friedrich Kittler, ”Grammofon, film, skrivmaskin” (i original 1986) i *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*, red. Thomas Götselius och Otto Fischer, sv. övers. Tommy Andersson (och hela boken även Håkan Forsell och Lars Eberhard Nyman (s. 33–54), s. 25–26.

medier.[165] Det är inte frågan om tre distinkt åtskilda typer av medier, utan tre varandra kompletterande aspekter som alla konstituerar medier och medialitet, och som utgör samtidigt närvarande sidor av en kommunikationsakt och dess mediala förutsättningar.[166] Generellt kan sägas att intermedialitetsforskning har handlat mer om att studera basmediernas relationer, och mindre om tekniska/fysiska medier.

Ingen kommunikation kan äga rum utan ett fysiskt eller tekniskt medium. Elleström menar sedan att vi kan tala om dels basmedier – ord, bild, toner/ljud – dels om kvalificerade medier, vilka kommit att fungera som enskilda medier, som utgörs av sina respektive unika komplex och kombinationer av basmedier. Ett exempel på ett kvalificerat medium är film, som inkorporerar och kombinerar basmedier av alla slag: ord i muntlig och skriftlig form, rörliga bilder, stillbilder samt ljud och musik.[167] För att ytterligare kunna specificera och beskriva ett visst medium måste, enligt Elleström, också vissa kvalificerande aspekter (qualifying aspects) beaktas. Två sådana räknar Elleström med – dels kontextuella, dels operationella.[168] Kontextuella kvalificerande aspekter för ett medium framträder i samband med historiskt bestämda praktiker, diskurser och konventioner för mediet i fråga. Ett medium och dess kommunicerande egenskaper kan bara förstås rättvisande genom att sociala och kulturella kontexter i tid och rum beaktas och problematiseras. En teknologisk landvinning är inte sällan det som skapar de direkta förutsättningarna för att ett medium först uppfinns/skapas och senare också etableras och tas i bruk i större skala i ett samhälle, och detsamma gäller för ett visst mediums försvinnande (även om tekniken i fråga fortfarande bokstavligt talat fungerar, så kanske den inte

165 Elleström, ”The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”, i Lars Elleström (red.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke och New York: Palgrave Macmillan 2010 (s. 11–48), s. 12. Elleströms kapitel finns också i en svensk, något förkortad version, som kapitlet ”Intermedialitet” i hans studie *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*, Möklinta: Gidlunds 2011 (s. 22–38).

166 Elleström, 2010, s. 12.

167 För att vara helt korrekt här: film *kan* inkorporera alla basmedier. Det är inte så att allt inspelat filmmaterial som existerar de facto innehåller/bygger på alla basmediers närvaro – däremot är det synnerligen vanligt i praktiken att så är fallet när det gäller spelfilm.

168 Elleström, 2010, s. 24–25.

används i samma utsträckning).[169]

Den andra kvalificerande aspekten benämner Elleström operationell, och åsyftar mer direkt estetiska och kommunikativa karakteristika.[170] På det hela taget lutar jag åt att forskare, i pragmatisk anda i flertalet fall kan tala om och använda sig av det sammanslagna begreppet kvalificerande aspekter, alltså utan att direkt skilja de två av Elleström separerade aspekterna åt, annat än möjligen av pedagogiska skäl.

En viktig poäng, menar jag, med Elleströmms syn på frågan om vad ett medium är består i bejakandet av ett pluralistiskt, mångfacetterat mediebegrepp:

> Since intermediality will be understood as a general condition for understanding communicative and aesthetic mechanisms, events and devices, rather than a peripheral exception to ”regular” mediality, such a concept must actually include most of the media notions circulating in the academic world. Hence, I will not produce a two-line definition of ”medium”. I find such definitions counterproductive when it comes to complex concepts and any clear-cut definition of medium can only capture fragments of the whole conceptual web.[171]

Samtidigt är det viktigt att inte bara bejaka ett brett medietänkande. Det är också nödvändigt att tydliggöra hur de olika termerna används i diskussioner om samt beskrivningar och analyser av medier och intermediala fenomen.

Elleström har också ambitionen att vidga synfältet ytterligare vad gäller medier, intermediala fenomen och studiet av dessa. Han menar att kommunikation och medialitet inte bara handlar om de mediala materialiseringarna – de tekniska/fysiska medierna, basmedierna eller de kvalificerade medierna – i sig, utan också om *modaliteter*. Modaliteterna ska förstås som de fysiska mediernas potentiella, latenta egenskaper, som på olika sätt ak-

169 Elleström, 2010, s. 24–25.

170 Elleström, 2010, s. 25.

171 Elleström, 2010, s. 12. Notera också att mediehistorikerna välkomnar ett breddat mediebegrepp i den mediehistoriska forsningen, se Cronqvist, Lundell och Snickars, i *Återkopplingar*, s. 11 och 16.

tualiseras i det att mediet och medieringen i fråga upplevs och uppfattas av det mänskliga medvetandet. Elleström räknar med fyra modaliteter: den materiella, den sensoriella, den spatiotemporala och den semiotiska.[172] *Den materiella modaliteten* utgörs av det gränssnitt (interface) i vilket det som kommuniceras får form och framträder. Elleström pekar ut tre olika grundtyper av sådana gränssnitt: den mänskliga kroppen, plana ytor och tredimensionella objekt, samt gränssnitt som är mer svåravgränsade, som exempelvis ljudvågor och laserstrålar. *Den sensoriella modaliteten* består i det fysiska och mentala upplevandet – perceptionen – av gränssnittet. Perceptionen sker genom ett eller flera av de fem sinnena: syn, hörsel, (taktil) känsla, smak och lukt. Vidare formas det som kommuniceras i ett visst medium utifrån tids- och rumsaspekter, och framträder i och via perceptionen som komplexa tids- och rumsgestaltningar. Denna aspekt benämner så Elleström *den spatiotemporala modaliteten*. Slutligen tolkas det kommunicerade som tecken, enligt likhetsprinciper (ikoniska tecken), närhetsprinciper (indexikaliska tecken) eller som symboliska, konventionella tecken.[173]

Med kommunikationsmodellen i åtanke: vad Elleström här gör är att han vidgar fältet för intermediala studier och föreslår en förskjutning – eller snarare ett vidgande – av fokus. Intermedialitet blir på så sätt inte ”bara” en fråga om *meddelandet* i en kommunikationsprocess, såsom fysiska medier eller texter och tecken (och samspel mellan olika typer av sådana), utan också en fråga om perception och kognition, och hur dessa meddelanden och deras medialitet – och intermedialitet – tolkas och upplevs av *användaren* (läsaren/betraktaren/lyssnaren).[174]

Elleström fördjupar och nyanserar bilden av hur komplext människans möten med olika former av medier och medialiteter är, eller kan vara, och

172 Elleström, 2010, s. 17–24.

173 Elleström vill tala om den semiotiska modalitetens tre grundläggande ”modes”: ”convention”, ”resemblance” och ”contiguity”, som motsvarar Peirces teckentyper i tur och ordning: symbol, ikon och index, se Elleström, 2010, s. 22.

174 Elleström påpekar detta explicit i sin text, samtidigt som han väljer att inte beakta avsändaren eller produktionssidan i en kommunikationsmodell. På det hela taget undviker Elleström medvetet att föra sina resonemang via kommunikationsmodeller eller kommunikationsteori som sådan, se Elleström, s. 13.

hur allt som medieras och kommuniceras hänger samman på en mängd intrikata sätt. I mina undersökningar av Öijers poesi och dess intermediala dimensioner ämnar jag ändå inte att analysera de av mig aktualiserade fenomenen direkt utifrån Elleströms innovativa och på sikt för intermediala studier synnerligen fruktbara modalitetstänkande.

Så långt har jag som synes presenterat och diskuterat ett flertal modeller, scheman och teorier för studiet av intermediala fenomen. Att sätta sig in i dessa genererar en ökad förståelse för de intermediala frågeställningar som forskare kan ställas inför och en insikt i fältets komplexa karaktär. Samtidigt vill jag inte försöka peka ut eller själv formulera *en* totaliserande teorimodell för all intermedial forskning. Jag håller i det avseendet med Jürgen E. Müller i hans tvivel på att en sådan modell skulle vara möjlig att konstruera. Müller föreslår istället att intermediala studier bör bedrivas som ett slags mediearkeologiskt präglat utforskande av specifika fall som måste göras rättvisa också vad gäller de aktuella mediala och mediehistoriska förutsättningarna.[175] Müller vill se varje studium av ett intermedialt fenomen tydligt förankrat i sina förutsättningar och kontexter, däribland de samtidshistoriska kontexter som spelat roll för det som analyseras och undersöks.[176]

Jag förstår vidare Müllers förslag som en konsekvens av hans skepsis mot försök till totaliserande teorimodeller för kommunikation och medier. Istället för att bygga system utifrån sådana anspråk bör intermedialitetsforskaren fördjupa sig i konkreta, specifika fall, och som del av analysen kartlägga relevanta mediala och intermediala förutsättningar. Intermedialitetsforskaren måste också vara lyhörd och förutsättningslös i sin verksam-

175 Se Müller, 2010, s. 16. I min studie är Öijers poesi ett sådant ögonblick, men min framställning ska inte förstås som någon mediearkeologisk undersökning; till det fokuserar jag det materiella, tekniska och artefakterna i alltför liten utsträckning. För en beskrivning av mediearkeologi, se exempelvis Cronqvist, Lundell och Snickars, 2014, s 9–10, och Jussi Parikkas *What is Media Archaeology?*, Cambridge (UK)/Malden (US): Polity Press 2012, särskilt introduktionen, s. 1–18.

176 Det bör också noteras att det som analyseras kan kontextualiseras utifrån andra tidskontexter än det samtidshistoriska tillstånd som rådde vid tillkomst och mottagande av meddelandet i fråga. Exempelvis kan det vara av stort intresse att belysa hur ett visst uttryck, en viss genre, ett visst medium av äldre datum, har uppfattats och spelat roll i ett senare tidsskede.

het när det gäller hanteringen av historiska perspektiv. Detta för att undvika att okritiskt bidra till att reproducera en förenklande och förgivettagen historieskrivningslogik.[177]

Jag vill således inte försöka att konstruera (eller rekonstruera) någon totalmodell eller någon typologi som täcker alla tänkbara former av intermediala fenomen, även om jag ser värdet i en del sådana försök. Däremot vill jag peka ut några ståndpunkter och försiktigtvis föreslå rimliga riktlinjer i det analytiska och tolkande arbetet inom intermedialitetsforskningen. Punkterna nedan bör ses som ett förslag till en utgångspunkt och en metodkarta för den intermedialt orienterade forskaren att arbeta utifrån. Jag menar att det är fruktbart att

- skilja mellan olika typer av intermedialitet på det sätt som Elleström gör, det vill säga ”kombinationer” och ”transformationer”.
- historisera och kontextualisera sitt intermediala studium.
- i likhet med bland andra Elleström operera med ett brett och öppet, men likväl preciserat, mediebegrepp.
- tänka i termer av kommunikation, generellt (och inte ”bara” estetiska kategorier).

Vidare kommer jag att aktualisera en rad olika relevanta teorier och forskningsresultat inom de mer specifika intermediala diskurserna (exempelvis ord och bild-relationer, ord och musik-relationer med mera) löpande i min framställning. Här har jag som synes hittills rört mig över mer översiktliga, generella intermediala teorifrågor.

177 För kritik mot interartiella studier av det här slaget, som framförts av W.J.T. Mitchell, se Bruhn, 2008, s. 24–25.

4. Bruno K. Öijers intermedialiteter

Utöver att, som ovan i kapitel 2, ha skisserat vissa poetiska och tematiska spår som löper genom författarskapet, vill jag ytterligare inskärpa förståelsen av poeten Öijer och hans poesi genom att i det följande visa på hur centrala de intermediala relationerna är för upplevelsen och förståelsen av hans verk.

Redan i titlarna på flera av Öijers böcker kan konstateras att frågor som rör komplexet medier/konst/kommunikation signaleras som viktiga: ”Sång” (för anarkismen), ”Fotografier” (av undergångens leende) och (det förlorade) ”Ordet”. Den läsare som går in i diktsamlingarna, och även romanen *Chivas Regal* för den delen, förlorar sig snart i mängder och åter mängder av samband och kopplingar mellan de verbalt formulerade dikterna och andra konstnärliga kommunikationsformer, medier och teckensystem: musik, bildkonst, film med mera. I dessa fall rör det sig, som jag tidigare påtalat, om en litteraturorienterad form av intermedialitet: den skrivna och tryckta litterära textens eller den muntligen framförda textens olika relationer till dels andra medier, dels andra konstarter.

I det följande kommer jag att redogöra för ett antal sådana intermediala uttryck i Öijers tryckta såväl som talade poesi. Jag inleder med några betraktelser över *musikens funktion* i Öijers diktning, för att sedan diskutera Öijer som scenkonstnär. Därpå fortsätter jag vidare till iakttagelser rörande *visuell kommunikation* och Öijers verbalspråkligt formulerade poesi. Jag avrundar så med ett avsnitt om relationen mellan poesi och film hos Öijer.

Diktaren som sångaren – musik som stoff och strategi

Hos Öijer spelar utan överdrift musik en viktig roll för det poetiska uttrycket. Det gäller i fråga om såväl tonsättningar av och musikaliska ackompanjemang till hans muntligen framförda dikter, som själva dikternas referenser till och tematiseringar av musik av olika slag.

Werner Wolf undersöker i sin studie *The Musicalization of Fiction* den skönlitterära berättelsens olika möjligheter att knyta an till musik. Wolf redogör främst för prosaberättelsens relationer till musik, men jag menar att det i hög grad går att applicera hans tankegångar även på poesi. Faktum är att Wolf också berör berättandets poetiska dimensioner visavi musik, och genomgående i sin studie diskuterar Wolf litterära texters musikaliska dimensioner i genreöverskridande eller litterärt generella termer.

En av Wolfs mest centrala distinktioner rör frågan om form och innehåll – en skönlitterär text kan inte bara innehållsmässigt, utan också strukturellt och formmässigt, knyta an till musik på olika sätt. Wolf talar här i termer av tematisering (på innehållsplanet) och imitation (form). Med tematisering avses en berättelses tematiska nivå, det vill säga innehållssidan. Med imitation avses en ambition att i formen vilja imitera musikens framträdandeformer. Vidare delar Wolf in tematisering och imitation i flera underavdelningar med avseende på funktion.[178]

I Öijers dikter förekommer en del referenser och anknytningar till konkreta musikgenrer, musiker, kompositörer och musikstycken, men också en mer allmänt formulerad hållning till musiken som konstart. Samtidigt ska inte musikens roll på det verbalspråkligt semantiska, innehållsliga planet i dikterna överdrivas. I det stora flertalet texter från *Medan giftet verkar* och kommande samlingar i *Trilogin*, är det snarare tystnad eller enstaka ljud av skilda slag som präglar den ljudbild som skildras. Det kan talande nog om något ogripbart i tillvaron heta, som i en dikt i *Det Förlorade Ordet*: ”en svindlande vacker grön tystnad”.[179] Tämligen generella och för Öijer inte ovanliga exempel på hur musikreferenser och musiktematiseringar framträ-

178 Wolf, 1999, s. 44–46.

179 Öijer, titellös dikt i samlingen *Det Förlorade Ordet*, se *Samlade dikter*, 2012, s. 514.

der i hans dikter syns i följande två exempel: ”Jag Ropade Ditt Namn / Utanför Dörren / Du skruvade Upp Musiken” och ”[---] Mörkret Skämdes / När Det Snavade / Över Oss. Du Snurrade / På En Svart LP & Sa: ’Jag Förstår Inte Varför Jag Alltid Skrattar’”.[180] I dessa exempel spelar musiken som konstform en relativt liten roll vad gäller att bidra till dikternas betydelseproduktion. Snarare används orden musik och LP här som delar av en större helhet, och i just de här fallen kunde delarna snudd på ha varit något helt annat än just markörer för musik. En annan funktion fyller då de mer specifika referenserna till kompositörer, musikverk och musiker. När Öijer i olika dikter skriver in namn som Bob Dylan, Hank Williams eller Mozart, och låttitlar som ”Walking by Myself” eller ”It Hurts Me Too”, ja då laddas respektive dikt med en potential för tolkning av den musik som åsyftas på såväl intertextuella som verbalt-musikaliskt intermediala grunder.[181] I dikten ”Ramsa” i samlingen *Giljotin* beskrivs följande scenario:

du tänder ljusstakar

du lyssnar efter steg i trappan

du doppar fingrarna i vispgrädde och confetti

du dansar till *ruby tuesday*

med en dagslända av hett porslin mellan brösten

du ler åt dom som rest bort och aldrig återvänder

du tänder fler ljusstakar,

lyssnar efter steg i trappan

och lovar att livet aldrig ska få glida ifrån dej:

180 Öijer, dikterna ”Förförd Igen” respektive ”Lampskärmarna”, i samlingen *c/o Night*, se *Samlade dikter*, 2012, s. 145 och s. 179.

181 Dessa namn och dessa titlar förekommer på följande sidor i *Samlade dikter*, 2012: s. 95, 276, 353 och 621.

tror du mej inte, så måste du gå

tror du mej inte, så måste du gå[182]

I dikten beskrivs en kvinna, med en känsla av ensamhet, inte helt olik den kvinna (”she”, ”ruby tuesday”) som tonar fram som en svårfångad person, eventuellt på drift i tillvaron, i Rolling Stones rocklåt med just titeln ”Ruby Tuesday” (1967).[183] I Öijers dikt finns det emellertid ingenting som talar om för läsaren hur låtens musik klingar, vilket tempo den har, vilken instrumentering som föreligger eller andra detaljerade uppgifter. Det finns inget i dikten som leder läsaren in i låten som sådan, utan snarare fungerar låttitelns omnämnande som en symbol eller en metonymi för något större (populärkultur, urbant liv i form av både ensamhet och festliv). Naturligtvis kan läsaren tänkas ha kunskap om låten ”Ruby Tuesday”, och om Rolling Stones musik (och deras status), och kan i så fall tänkas i sitt inre närmast höra låten klinga, som ett inre soundtrack till den scen som skildras i dikten. Utifrån ett liknande, mer sociokulturellt, perspektiv kan, i en annan dikt av Öijer, jukeboxen i följande rader förstås som symbol (och metonymi) för västerländsk ytlig och kommersiell populärkultur, ställd i skarp kontrast till misären i de fattiga delarna av världen: ”i mitten / av motorvägen / står en / jukebox och lagrar / vår hungersnöd”.[184] Jukeboxen kan också tolkas som att det är den musik den symboliserar (västerländsk, amerikansk pop- och rockmusik) som utgör ”vår hungersnöd” metaforiskt uttryckt, då ordet hungersnöd här skulle kunna läsas som en metafor för bristen på relevant kultur, konst, kunskap och livskänsla.

Sällan eller aldrig ger sig emellertid Öijer i kast med att i hela dikter problematisera, skildra eller diskutera en viss musiker, en viss kompositör eller ett visst musikverk. Snarare får musiken oftast som enstaka motiv och referenser, i samspel med andra motiv och referenser i dikterna, fylla en funktion som förstärker och understryker det som i huvudsak kan beteck-

182 Öijer, dikten ”Ramsa” i *Giljotin*, se *Samlade dikter*, 2012, s. 351.

183 Se exempelvis *NE* (<www.NE.se>), sökord ”Rolling Stones” och ”Ruby Tuesday”, och Wikipedia, (<http://en.wikipedia.org>), samma sökord. Låten spelades in 1966, och släpptes på skiva i januari 1967, på bolaget DECCA.

184 Dikten ”CXV”, i *Giljotin*, se *Samlade dikter*, 2012, s. 307.

nas som en viss dikts tema. Ett exempel på detta är dikten ”Förförd Igen”, som i sin helhet lyder så här:

En Gång Skrev Du
Ordet ”Vinter”
På Ett Lakan

Nu Vill Du Bjuda Mej
På Något Nytt

Jag Ropade Ditt namn
Utanför Dörren
Du Skruvade Upp Musiken

Politiker & Andra Lik
Hänger Under Galgarna
I Din Tambur

Du Sätter Jordklotet
Framför Ditt Ansikte
& Lägger Din Make Up

Blodet Passar Din Mun[185]

I den situation som här gestaltas spelar inte musiken den viktigaste eller den avgörande rollen, utan framstår snarare som en av flera delar som ingår i helheten, i hela diktens uppsättning av metaforer och beskrivningar som sammantaget kan sägas bygga upp dikten och dess huvudtematik. Vilken funktion fyller då raden ”Du Skruvade Upp Musiken” i dikten? Min poäng är att dikten inte handlar om musik, men att den musik som omnämns signalerar något, förslagsvis ett försök från diktens ”Du” att skapa en distans till diktens ”Jag”. När den sistnämnde ropar genom dörren blir svaret varken ett talat svar eller en öppnad dörr, utan en höjd ljudvolym från radion eller stereon – vilket rimligen bör tolkas som att diktens ”Du” därmed vill signalera ”jag vill inte höra mer” eller ”jag tänker inte öppna för dig”. Tolkningsarbetet kan givetvis fortgå i en fördjupad analys, för att

185 Öijer, dikten ”Förförd Igen”, i *c/o Night*, se *Samlade dikter*, 2012, s. 145.

sedan ringa in hur detta förhåller sig till och kan inplaceras i diktens övergripande tematik, men här är inte plats för en sådan fördjupad tolkning.

Musik kan också fungera som metafor eller metonymi – för poesi som sådan. När Öijer exempelvis i dikten ”Nästa år” låter diktens jag beskriva de sjungande blommorna, kan dessa rader tolkas som en utsaga som egentligen syftar till att beskriva poetens egen verksamhet som poet:

> om jag stannar till
> och sätter mina tankar i jord
> kommer någon att gå förbi nästa år
> och se ut över ett fält
> där blåklockor och prästkragar
> sjunger för varandra[186]

Det hela blir till en metafor för hur tankarna kan få gro och utvecklas – i den karga och livlösa jord som beskrivits i den avdelning som i dikten föregår de av mig här citerade raderna – och i framtiden inspirera och glädja en förbipasserande – blommorna kan här förstås som dikter, den förbipasserande som en läsare (eller en åhörare vid en poesiuppläsning från scen). För detta fenomen, det vill säga att sången (här från blommorna) används som en metafor för diktandet och poesin, använder Ulla-Britta Lagerroth beteckningen intermedial självreflexion. Vad som åsyftas är den andra, genom texten aktualiserade konst- eller medieformens metaperspektiv. Genom gestaltandet av bildkonst, film eller musik kan författaren till en skönlitterär text gestalta eller föra ett resonemang om den egna konstnärliga verksamhetens förutsättningar. Texten blir självreflexiv, metafiktiv, när och om den påkallar eller aktualiserar sin egen tillkomst och sina egna förutsättningar eller den egna diskursens – det vill i detta sammanhang säga den skönlitterära diskursens – förutsättningar.[187] Att det i Öijers fall är sång/sjungande i den metaforiska bemärkelsen, med innebörden poesi, är inte i dikten i sig alldeles självklart, men en fullt möjlig och rent av rimlig läsning som skulle kunna stärkas genom kontextualiseringar av olika slag och hänvisningar till andra liknande passager och uttalanden.

186 Öijer, ”Nästa år”, i *Svart Som Silver*, här i *Samlade dikter*, 2012, s. 615.
187 Lagerroth, 2001, s. 34.

För att åter tala i termer av musikalisering: Öijers dikter uppvisar framför allt *tematiseringar* av musik, av de slag – oftast partiella – som jag här ovan har diskuterat. I vissa fall kan dessutom *imitationer* av musik utläsas i enskilda dikters struktur. Det är i Öijers fall då oftast, för att inte säga alltid, fråga om populärmusik, i form av rock och blues. För att ta ett exempel: i dikten ”SKISSER TILL ETT AV DÖDENS TAL” återkommer fraserna ”vecklade från pol till pol” och ”sträckta från pol till pol” flera gånger, och kan liknas vid en refräng som upprepas i en rocklåt.[188] Det går inte att nagla fast en specifik pop- eller rocklåt som referens här, istället är det pop- och rocklåtar generellt som i de allra flesta fall är uppbyggda enligt mönstret vers-refräng-vers-refräng etc.[189] Att det är rimligt att anta att det rör sig om just rock- eller popgenrerna finner jag belägg för i dels Öijers samarbete med musiker och kompositörer som bland andra Joakim Thåström, Fläskkvartetten, Kent och Brynn Settels, dels det faktum att Öijer har ett dokumenterat intresse för rockmusik, med Bob Dylan som det främsta namnet bland inspirationskällorna.[190]

Så långt har jag i mina nedslag ovan uppehållit mig vid dikterna som sådana, de litterära, verbalt formulerade kommunikationsakterna och deras inneboende musikanknytningar. Relationen litteratur-musik, liksom relationen poesi-musik, kan naturligtvis också betraktas utifrån andra infallsvinklar. Jag tänker då främst på direkta kombinationer av dikter och musik, det som Wolf benämner som plurimediala kombinationer, en form av inomkompositionell intermedialitet. Man kan tänka sig sådana kombinationer på en rad olika sätt; exempelvis är det inte otänkbart att en enskild läsare vid läsningen av en Öijer-diktsamling samtidigt lyssnar på musik. Valet av ”soundtrack” till Öijerläsningen i fråga blir då en högst subjektiv historia, som vore svårfångad i en tänkt intermedial receptionsundersökning. Betydligt enklare – och intressantare – är det då att lyfta fram den sida av Öijers poetiska och konstnärliga uttryck som direkt kombinerar hans poesi med närvarande musik. Öijer är en den talade poesins poet,

188 Öijer, ”SKISSER TILL ETT AV DÖDENS TAL”, i *Medan giftet verkar*, här i *Samlade dikter*, 2012, s. 458–463.

189 Denna struktur har i sin tur urgamla anor och återfinns i en rad olika genrer som ballader, visor, med mera, genom hela musikhistorien.

190 Se exempelvis Bäckström, 2003, s. 43–44 och 277–283.

vilket möjliggjort många ord-musik-kombinerade ögonblick. Det finns som jag redan har nämnt skivinspelningar med inläsningar av hans dikter som ackompanjeras av musik, som exempelvis rockgruppen Imperiets tonsättning av dikten ”Vykort”, på albumet *Synd* (1986). I Imperiets version reciterar sångaren (Thåström) Öijers text till ackompanjemang av rytmer och olika urbana miljöljud. Nykomponerad musik står Stefan Nilsson och Tommy Körberg för i en tonsatt inspelning av Öijers dikt ”Blixtlås”, utgiven på albumet *Blixtlås* (1979). Körberg och Nilsson låter dikten bli till en jazzrockkomposition, och Körberg läser inte upp utan sjunger texten, vilket också blir del av det populärmusikaliska uttrycket här. *Blixtlås* är ett album med tonsättningar av då samtida poesi, med tolkningar av dikter av bland andra Siv Arb, Bengt Emil Jonsson och Jaques Werup. I programförklaringen (skriven av Lars Ragnar Forssberg) i texten på konvolutet står att läsa att ”[i]dén är att gjuta samman ny poesi och ny musik till en enhet. Att låta två konstarter inspirera och befrukta varandra”.[191] Även om detta inte är särskilt unikt, så signalerar orden ändå en tydligt medveten intermedial hållning hos Nilsson och Körberg.

Av senare datum är ytterligare ett samarbete mellan Thåström och Öijer: på albumet *Nowy Port* (2013), av och med Thåströms rockgrupp Sällskapet, läser Öijer själv sin dikt ”Var och en av oss” (från samlingen *Svart Som Silver*) till en dov och karg ljudsättning. Och så har, som tidigare nämnts, Öijer tillsammans med Brynn Settels spelat in ett helt album med elektroniska, syntbaserade tonsättningar av ett antal dikter (1986/1999). Öijer har dessutom många gånger genom åren äntrat scenen i olika turnésammanhang, i sällskap av musiker. Detta har skett vid rockkonserter och musikfestivaler. Exempelvis pågick ett samarbete mellan Öijer och Fläskkvartetten under ett antal år i slutet av 1980-talet och början av 1990-talet. Öijer har också framträtt med och som del av enskilda rockartisters konserter,

191 Tommy Körberg och Stefan Nilsson, *Blixtlås*, 1979, Sonet. Öijers dikt finns med i samlingen *Spelarens sten*, W&W, 1979, se Öijer, *Samlade dikter*, 2012, s. 236 f. Som tidigare nämnts har Öijer själv spelat in ett framförande av ”Blixtlås”, med musik av Brynn Settels, se albumet *Skugga kommer* (1986).

ibland med och ibland utan musikackompanjemang.[192]

Inte sällan har Öijers framträdanden i olika sammanhang kommit att beskrivas som och jämföras med just konserter, rockmusik och liknande benämningar, även när han framträtt med diktläsningar utan musikaliskt ackompanjemang. Exempelvis görs en sådan koppling i samband med en uppläsning (utan musiker eller musikackompanjemang) som spelades in och sändes i Sveriges Radios serie *Lyrikmagasinet* i början av 1990-talet.[193]

Orden, rösten, scenen

Bruno K. Öijer är en den muntliga traditionens diktare i lika hög grad som en skriftens och det tryckta ordets poet. Detta gäller kanske för Öijer mer än någon annan svensk poet under 1900-tal och tidigt 2000-tal.[194] Rötterna till denna apostrofering av den på scen upplästa texten, iscensättan-

192 När Öijer läste några av sina dikter som programinslag vid Kents konsert på Stockholms stadion i juni 2003 gjorde han det mer som ett förband, en programpunkt innan Kents egentliga konsert började. Öijer läste sina dikter utan musik. Vid ett senare tillfälle dök Öijer upp som gäst vid en konsert med Thåström (i Linköping, 2010), och läste mot slutet av konserten dikten ”Terror (du tar min hand)” till den musik som Thåström och hans medmusiker samtidigt lät klinga och ackompanjera Öijers läsning (för båda exemplen, se bland annat brunok.se eller YouTube, sökord ”Kent”, ”Öijer” och ”Thåström”).

193 Öijers röst och sätt att läsa sina dikter på liknas i programmet vid ett rockbands hela instrumentering och framförande av musik. För uppgifter om detta radioprogram ”Innan giftet verkar”, i serien *Lyrikmagasinet*, som sändes 13.1.1992 i Sveriges Radio, P1, se Svensk Mediedatabas: <http://smdb.kb.se/catalog/search?q=Öijer%2C+Bruno+K.+typ%3Aradio>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

194 Att som poet (eller prosaförfattare) framträda inför publik med uppläsningar av sina texter är så klart inte något litteraturhistoriskt unikt för Öijer. Genom hela litteraturhistorien har poeter och andra författare gjort så. Som ytterligare exempel på detta muntliga litterära fenomen kan anföras hur många namn som helst, men jag nöjer mig med ett fåtal: Bellman, Charles Dickens, Artur Lundkvist, Jacques Werup och Bob Hansson. För Dickens och Selma Lagerlöfs del gällde att de åkte på uppläsningsturnéer, och då framträdde med att läsa ur sina verk inför publik. Se bland annat Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson, ”Författaren på scen: Björn Ranelid”, i *Litteraturens offentligheter*, red. Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson, Lund: Studentlitteratur 2009, s. 139. För Bellman som estradpoet, se Lars Lönnroth, *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba* (1978), Stockholm: Carlssons 2008, kapitel 6, ”Märk hur vår skugga. Bellmans ’uptåger’ ”, s. 140–173.

det av orden, kommer i Öijers fall från flera håll: rockmusikens scenkonstnärliga uttryck, beatlitteraturens uppläsningsestetik och äldre tiders muntliga litterära kulturer.

Beträffande rockmusiken och dess poetiska ambitioner står Bob Dylan i en klass för sig, med ett enormt inflytande på andra rockpoeter och poeter, Öijer inkluderad. Det kan dock vara svårt att avgöra på vilket sätt Dylans *musik* har påverkat Öijer och hans diktande. Framför allt är det Dylans texter och Dylan som poet som har influerat Öijer. Dylan var samtidigt en del av beatlitteraturen, som i mångt och mycket också var en muntligt och sceniskt medierad litteratur.

När det gäller muntligen traderade litteraturformer måste också scenrummet och dess olika dimensioner beaktas. Lars Lönnroth diskuterar ingående sådana aspekter i sin studie *Den dubbla Scenen* (1978/2008), och menar att det vid ett muntligt framförande av en historia eller en dikt framtonar flera scener, flera skådeplatser.[195] Dels rör det sig om det som vanligtvis avses med ordet ”scen”, det vill säga den fysiska plats där framträdandet äger rum. Vanligen är den fysiska scenen centralt och högre placerad än golvet där åhörarna och åskådarna i lokalen i fråga sitter och/eller står. Dels skapas enligt Lönnroth ytterligare en scen, nämligen den som utgörs av den framförda textens fiktiva värld. Inte sällan upprättas och skapas korrespondenser mellan dessa två scener i samband med framförandet. Den som läser eller framställer en text kan till exempel förstärka, understryka och illustrera den fiktiva scenens händelseförlopp genom att i det faktiskt närvarande scenrummet ta hjälp av gester, miner, röstläge, musikinstrument, belysning och rekvisita av olika slag.[196] När det gäller Öijers framträdanden vill jag mena att det finns sådana korrespondenser mellan de båda scenrummen, men att de inte på något sätt dominerar Öijers scenpoetiska uttryck.[197] Öijers sceniska verkan utgår under senare år (1990-tal och framåt) visuellt sett ifrån en stilren och sparsmakad rekvisita (ibland levande ljus, ibland ett litet bord med ett glas och en karaff) med enkel,

195 Lönnroth, 2008.

196 Se Lönnroth, 2008, s. 8–9.

197 Lönnroth påpekar att detta är vanligt och nämner bland annat att spökhistorier kan berättas i dagsljus, och dryckesvisor kan vara skrivna inte för krogen utan för konserthuset, se Lönnroth, 2008, s. 9–10.

stillsam och stämningsmättad ljussättning, och i framtoningen i poetens fysiska gestalt: den gänglige, långsmale poeten, ofta i en till synes tidlös klädsel (vit skjorta med svart väst eller tredelad randig kostym) och det lockiga hårburret.[198] Till detta kommer det klingande, det vill säga Öijers röst, hans frasering och hans enligt många högst personliga och särpräglade sätt att läsa upp sina dikter på. Två scenrum upprättas tveklöst hos Öijer på scen (på estraden såväl som i tv-studion), men korrespondenserna mellan dem är inte särskilt starka eller frekventa. Några tydliga exempel finns ändå. Vid framförandet av dikten ”SKY AV LÖGN” beskrivs hur diktjaget passerar riksdagshuset, och orden ”svävade bort ur ögonvrån” uttalas då samtidigt som Öijer på scen illustrativt med handen tecknar denna rörelse med en svepande gest, och hastigt förflyttar sin hand bort från sina ögon. Och när Öijer under ett framträdande på Orionteatern i Stockholm läser den titellösa dikten om hur blåsippor vid kanten av en järnväg/banvall växer sig allt högre och starkare och till sist lyfter tillbaka det omkullvälta loket upp på rälsen igen, ja då tecknar han samtidigt med sina händer dessa i dikten skildrade uppåtriktade rörelser.[199]

Per Bäckström lyfter fram Öijers muntligen framförda poetiska uttryck och diskuterar i sin avhandling också Öijers diktuppläsningar i termer av ”lyrikperformance”. Bäckström menar att detta är en central del av en Öijersk poetik, och vill vidare beskriva Öijers live-estetik utifrån begreppet lyrikperformance.[200] Han pekar på hur rötterna för detta fenomen bland annat står att finna i ett modernistiskt avantgarde (dadaisternas framträ-

198 Den här beskrivna mer stillsamt stämningsmättade estetiken gäller i första hand de framträdanden som Öijer gjort under de senaste åren i sin karriär, från mitten av 1990-talet och fram till i dag. Tidigare var uppläsningarna i flera avseenden vildare, med ett stökigare och mer högljutt utspel. Än, under 2010-talet, förekommer framträdanden då Öijer är aktiv som scenkonstnär. Exempel på detta syns i poetens insatser som inbjuden gäst på flera av Thåströms konserter, bland annat i Öijers födelsestad Linköping. Se till exempel videoupptagning från <http://brunok.se/terror2010.htm>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

199 Dessa exempel är hämtade från dels en uppläsning på Södra teatern i Stockholm i november 2008, visad i SVT i januari 2009, ett klipp finns att tillgå på: <http://www.youtube.com/watch?v=06IyRCXuDKA>; dels ett framträdande på Orionteatern, som också utgör en sekvens i *Från en demons båge*. Sistnämnda exempel finns också att ta del av på följande adress: <http://www.youtube.com/watch?v=l7N3wA7ItKQ>. Länkarna här kontrollerade senast 30.6.2016.

200 Bäckström, 2003, bland annat s. 276 och 329.

danden i början av 1900-talet, inte minst) och i beatlitteraturens uppläsningskultur.[201] Vidare jämför Bäckström Öijer med Artauds teaterkonst (”grymhetens teater”) och ser här likheter i det kompromisslösa, i att engagera sig till hundra procent, att vilja trollbinda sin publik och med total autenticitet kommunicera sitt budskap.[202] I en sådan väldokumenterad vilja till direktkommunikation hos Öijer blir också publikens viktiga roll i performance- och live-sammanhang tydlig. Bäckström ringar in performancebegreppet, med betoning på en lyrikbaserad performance, som ”en aktiv framförandeform där kommunikationen mellan den som framför något och publiken står central”.[203] Lyrikperformance kan också iscensättas inte bara live, med publiken direkt närvarande på plats, utan också genom att medieras audiovisuellt, via exempelvis tv-mediet. Då befinner sig publiken och den framträdande poeten inte i samma lokal, men utgör ändå två sidor av kommunikationsakten i fråga.

En annan intressant infallsvinkel i dessa sammanhang bör åtminstone antydas, och står att finna i en jämförelse mellan Öijer och Bellman som hittills inte har gjorts annat än i enstaka förekommande antydningar.[204] Det skiljer närmare 200 år mellan de båda poeternas diktarbanor, men likväl framträder likheter och mönster när deras respektive produktioner läggs jämte varandra. Centrala och tämligen eviga eller tidlösa allmänmänskliga teman som förgänglighet och död – men också fest och rus av olika slag – präglar starkt de bådas poetiska universa. Öijer och Bellman torde också på ett intressant sätt kunna jämföras vad gäller sina respektive roller

201 Bäckström, 2003, s. 296–204.

202 Bäckström, 2003, s. 311–312.

203 Bäckström, 2003, s. 300. Performance handlar inte bara om framförd poesi, utan framför allt om teater och dramatik, men också om performancekonst, spel, TV-program, ritualer och muntligen och kroppsligen traderad kommunikation av många slag. För vidare fördjupning i och bestämning av själva begreppet performance, se Bäckström, s. 298–300. Se även Richard Schechners inflytelserika *Performance Studies. An Introduction* (2002), New York: Routledge: New York 2013 (tredje uppl.).

204 Johan Svedjedal har i en kommentar till ett av Öijers liveframträdanden uttryckt det som att det är som att ”få Bellman bruten genom Velvet Underground”, i litteraturprogrammet *Röda rummet*, SVT, sänt 28.10.2001. Per Bäckström påtalar vissa likheter mellan Bellmans diktande och Öijers första diktsamling (bland annat brevformen), se Bäckström, 2003, s. 67 och 69.

som framträdande, muntligen traderande poeter. Här infinner sig så klart ett metodiskt problem av rang: Öijers scenkonst är på flera sätt fortfarande tillgänglig i sin originalform, medan Bellmans sång och musik så som han själv framförde den en gång nu har tystnat.[205] Det finns samtidigt många skillnader mellan Bellman och Öijer. En rör det sceniska och märks i just det som Lönnroth talar om i termer av dubbla scener och korrespondenser mellan dessa. Hos Bellman tycks det ha funnits gott om sådana, medan det hos Öijer är betydligt mer sparsmakat på den fronten. Detta hänger sannolikt samman med det faktum att Bellman i högre grad än Öijer representerar en berättande dikt, och därmed upprättar en narrativ dimension, en andra fiktiv scen som lättare – än i fallet med Öijers mer kalejdoskopiskt strukturerade, bildtäta och metaforrika dikter – kan anknytas till i den fysiska scenens rum och situation.

Den publik som upplever Öijer på scenen, när han läser och manar fram sina dikter, är så klart också differentierad vad gäller social bakgrund, kulturell erfarenhet, estetiska och litterära kunskaper med mera. En tydlig skillnad mellan olika åhörare/betraktare som verkligen gör skillnad på upplevelsen rör förväntningar och förkunskap. Jag tänker då på huruvida en åhörare sedan tidigare är bekant med de dikter Öijer läser och framför på scenen eller inte. Har åhöraren ingen som helst vetskap, om hen inte har läst något alls av Öijer innan uppläsningen i fråga äger rum, ja då är ens upplevelse annorlunda jämfört med om allt eller delar av Öijers produktion sedan tidigare är bekant. Lars Elleström beskriver något av detta när han talar om poesi och dess olika medieringsformer i termer av fixerade och icke-fixerade. Poesi kan bland annat medieras som skrivna/tryckta poetiska ord å ena sidan, och muntligen traderad text/skrift å den andra. Dessutom kan det skrivna medieras på olika sätt, numera vanligen som tryck på papper eller som text på datorskärm (eller annat digitalt verktyg). Den muntligen ljudande dikten kan upplevas antingen direkt i ett ögonblick då poeten (eller någon annan) framför en dikt, eller via en inspelning. Tryckta/skrivna ord och inspelade (muntliga) ord är fixerade tecken-sek-

205 Bellmans dikter, sånger och musikaliska verk har förvisso inte alls tystnat – de har framförts otaliga gånger och framförs än i dag. Vad jag syftar på här är Bellman själv och hans egna framföranden.

KONTEXTER
ÖIJERS FÖRFATTARSKAP
OLIKA KONTEXTER FÖR RESP.
DIKT

AVSÄNDARE
BRUNO K. ÖIJER

MEDDELANDE
FRAMFÖRDA DIKTER
ÖIJERS RÖST, KROPPSRÖRELSER
OCH PERSONA

MOTTAGARE
NÄRVARANDE PUBLIK
ÖIJER

KONTAKT/KANAL
ÖIJER
MIKROFON, HÖGTALARE

KOD
VERBALSPRÅK
KROPPSSPRÅK

venser, medan det muntliga och direktupplevda är ett icke-fixerat ögonblick: ”Listening to a poem being read live is to perceive a medium hovering between the fixed sequence and the non-fixed sequence”.[206]

I det ögonblick som Bruno K. Öijer står på en scen och framför sina dikter för ett antal åhörare som befinner sig i samma lokal och lyssnar på och betraktar honom, ja då är Öijer själv i just det ögonblicket också mediet genom vilket dikterna kommuniceras.[207] ”The Medium is the Message”, Marshall McLuhans välbekanta formulering, blir i det sammanhanget uppenbart träffande. Öijer blir på scenen på en och samma gång avsändare, medium/kanal och delvis meddelande (och faktiskt också en mottagare, i den bemärkelsen att även han hör sina texter när han läser dem). Uppställt som en kommunikationsmodell skulle det kunna se ut så här (se ovan).

206 Elleström, 2010, s. 19.

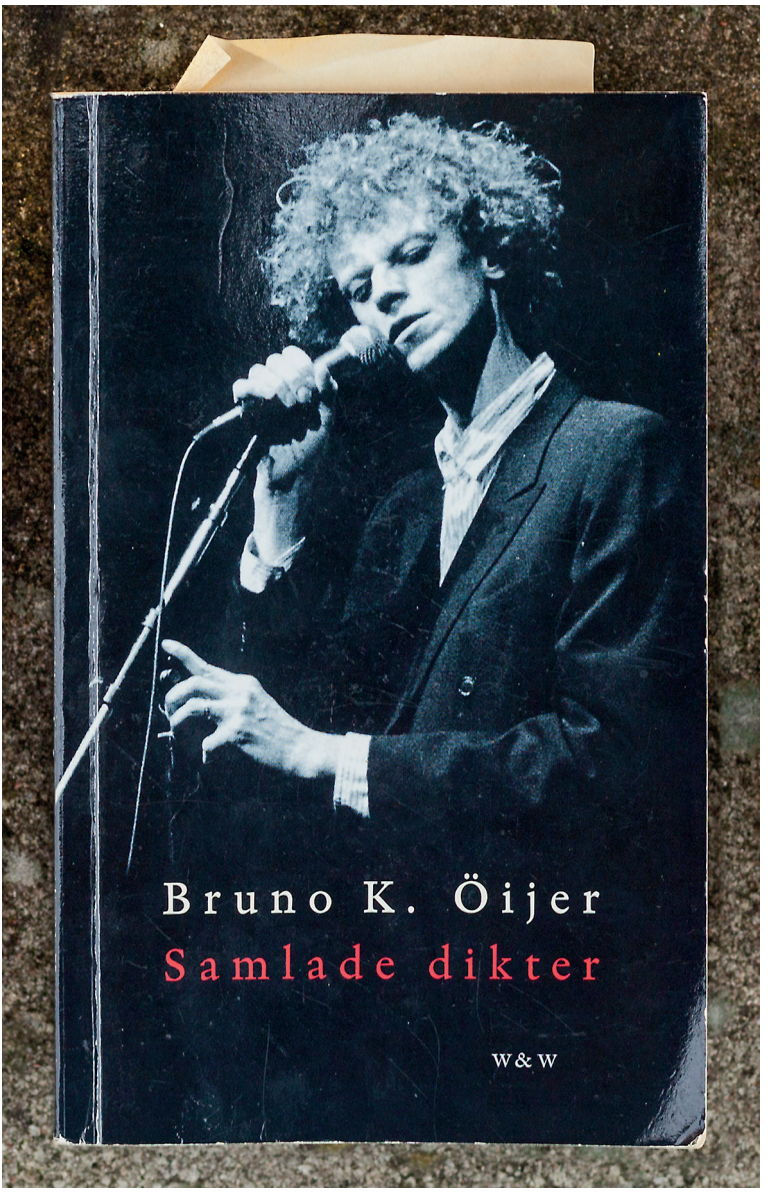
207 Öijer tar också oftast hjälp av en mikrofon och tillhörande högtalarsystem, men det är i förstärkande syfte. Utan mikrofon och högtalare skulle fortfarande ett framträdande äga rum; utan den läsande Öijer själv på plats skulle det däremot inte vara fallet.

En liknande modell presenteras också av Lönnroth, som en övergripande kartbild över muntligen medierad litteratur.[208] Situationen, uppläsningsögonblicket, fungerar här i flera avseenden intermedialt: som en transformation av de skrivna/tryckta dikterna till den muntliga, ljudande dimensionen; som olika kombinationer av kroppsspråk och verbal kommunikation; som indirekt intermediala uttryck på dikternas semantiska nivå (något som ”följer med” från boksidan till scenen, från skriften till talet).

Öijer är en scenpoet som inte ”bara” framträder på estraden, med lyssnande publik i salongen. Han har också många gånger framträtt i det massmediala rummet – både i samband med poesiuppläsningar på scen, inför publik, och i en studio eller studioliknande lokal – och då läst upp en eller flera dikter inför ljud- och bildupptagning som sedan har medierats i tv och/eller radio. Sådana etermedialt och massmedialt medierade uppläsningar har, menar jag, också fungerat utmärkt för en poet som Öijer, med sin personliga och säregna framtoning, både vad gäller stil och poetisk teknik i dikterna, rösten, tilltalet och fraseringen. Öijers massmedialt kommunicerade diktning har också gjort att han har kunnat nå ut till fler, också till de som inte (till en början) har lånat eller köpt och läst hans publicerade diktsamlingar. Att den sceniska sidan av Öijers diktargärning på olika sätt är betydelsefull för bilden av poeten syns också i flera omslagsbilder till olika utgåvor av *Samlade dikter* som publicerats genom åren (se bild nedan).[209] Med poeten på så vis porträtterad och avbildad på scen, framför en mikrofon och i färd med att läsa och framföra sina dikter, kan boken med alla sina tryckta dikter sägas remediera den muntliga, sceniska kommunikationsakten som utgörs av Öijers scenframträdanden. En omslagsbild som denna framhäver tydligare en sådan remedierande dimension i – och med – boken.

208 Se Lönnroth, 2008, s. 10.

209 Se Öijer, *Samlade dikter 1973–1986* (1986) och *Samlade dikter* (2004). Även Per Bäckströms avhandling om Öijer har på omslaget en bild av Öijer från ett scenframträdande, se Bäckström, 2003.



Omslag till Öijers *Samlade dikter* från 2004. Omslagsfoto: Olof Thiel. Omslag: Maya Eizin Öijer. Fotot här är taget av Andreas Gruvhammar.

Ord och bild och ordens bilder

Det finns en rad olika sätt på vilka Öijers dikter kan relateras till bildkonst och till visuell kommunikation. I det följande ska jag peka på några sådana intermediala samband mellan ord/dikt/verbal kommunikation och bildmedieringar/visuell kommunikation av skilda slag. När den litterära texten relaterar till ett annat medium (än det verbalspråkliga), ett annat semiotiskt teckensystem (än de symboliska tecknen, bokstäverna och orden) eller en annan konstart (än verbalspråkligt formulerad skönlitteratur) kan vi med Werner Wolfs uttryck tala om indirekt intermedialitet, eller intermedial referens.[210] En dikt eller någon annan verbalspråklig utsaga i ord som pekar på, tolkar och eftersträvar att gestalta/skildra ett visuellt medierat uttryck, en bildartefakt av något slag, kan betecknas med termen ”ekfras”. Enligt *Nationalencyklopedin* betecknar termen ”i modern litteraturvetenskap litterära texter som beskriver och tolkar faktiskt existerande eller fiktiva bildkonstverk”.[211] Detta är en problematisk formulering om den betraktas i ljuset av modernare definitioner, och med det vidgade synsätt som intermedialitetsforskningen, med betoning på ett vidare mediebegrepp än konstarternas medieringar, innebär. I dag är nämligen ekfras inte bara en beteckning på verbala beskrivningar och tolkningar av konstnärliga bilder och deras kommunikation, utan kan också avse andra typer av bildartefakter, som till exempel ett släktfotografi, en ritning eller en skiss i en manual, ett passfoto med mera. Termen har en lång historia, och

210 Wolf, 1999, s. 41–46, och Wolf, 2002, s. 21–26.

211 *Nationalencyklopedin* (*NE*), på <www.ne.se>, se sökordet ”ekfras”. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

många har teorierna om ekfrasens väsen kommit att bli genom åren.[212] Många definitioner har också formulerats om dessa sakernas tillstånd. Ursprungligen avsåg ordet något betydligt mer omfattande än vad som numera i intermediala sammanhang oftast är fallet. Termen kommer från grekiskan och betecknade till en början, i den klassiska retoriken, en verbal kommunikations karaktär av att vara överskådlig, syftande till att få läsaren/lyssnaren att framför sig se det som omtalas och beskrivs i utsagan i fråga.[213] Värt att påminna om här är också det som sägs i citatet från *NE* (ovan), att en ekfrastisk text inte nödvändigtvis behöver vara riktad till eller referera till en i sinnevärlden faktiskt existerande bild/bildartefakt. Ett tydligt och berömt exempel på hur ett litterärt fiktivt bildkonstverk fungerar utgörs av Oscar Wildes roman *The Picture of Dorian Gray* (1891). Under stora delar av 1900-talet kom ekfras att användas ganska snävt, som just en beteckning på en verbal kommunikationsakt som beskriver, refererar till och tolkar bilder och bildartefakter av olika slag, inte sällan då konstverk. På senare tid har emellertid termen även börjat användas om andra intermediala fenomen, som exempelvis musikens försök att gestalta

212 I det följande kommer jag här inte att gå igenom någon större mängd av den digra och mångfacetterade ekfrasforskning som i dag finns. Jag nöjer mig med att utgå från de utmärkta översikter som Hans Lund presenterar i dels ”Den ekfrastiska texten”, i *I musernas tjänst*, red Ulla-Britta Lagerroth m.fl., Stockholm/Stehag: Symposium 1993, s. 207–221, dels ”Litterär ekfras”, i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Lund: Studentlitteratur 2002, s. 183–192. På senare år har flera intressanta forskningsprojekt om och försök till utredningar av ekfrasens väsen också genomförts (eller genomförs). Några exempel som kan nämnas här är Mats Janssons ekfrasprojekt och Cecilia Lindhés forskning om det hon benämner ”digital ekfras”. Se Janssons studie *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik*, Stockholm: Brutus Östlings bokförlag 2014, och Lindhés information om sitt projekt här: <http://digitalekphrasis.wordpress.com/about-digital-ekphrasis/>, och i artikeln ”’A Visual Sense is Born in the Fingertips’: Towards a Digital Ekphrasis”, i *Digital Humanities Quarterly*, 2013, vol. 7, nr 1. Sistnämnda artikel återfinns publicerad på följande webbadress: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000161/000161.html>. Länkarna här kontrollerade senast 30.6.2016. Dessutom driver intermedialitetsforskaren Heidrun Führer vid Lunds universitet ett ekfrasprojekt som är tänkt att resultera i en antologi med artiklar om ekfraser och ekfrasteori.

213 Se exempelvis Hans Lund, 2002, s. 183, och Lindhé, 2013, s. 6-7.

och beskriva bildmedier.[214]

I Öijers poesi förekommer det en hel del förvisso inte detaljerade och fullt ut genomförda ekfraser, men väl vad jag skulle vilja beskriva som *ekfrastiska moment*: bildartefakter av olika slag skrivs fram, omnämns och deltar (mer eller mindre) i meningsproduktionen i dikten i fråga. På dikternas/texternas semantiska nivå refereras det hos Öijer ofta till bilder av olika tekniska medietyper, såsom fotografier, teckningar, målningar och skulpturer, och spännvidden är minst sagt stor: från grottmålningar till foto- och filmkonst. Som en senmodernitetens skildrare är det inte märkligt att det hos Öijer förekommer många omnämnanden och beskrivningar av moderna medietekniskt producerade bildartefakter som foto och film. Filmmediet återkommer jag till längre fram i detta kapitel, men låt mig här dröja något vid fotografier, såsom de gestaltas verbalt hos Öijer. Titeln till diktsamlingen *Fotografier av undergångens leende* ger vid handen att dikterna i samlingen kan läsas som vore de foton, en sorts verbalt uttryckta bilder, tagna av poetens inre ”kamera” och sedan framkallade som tryckta ord på papper. I ”Bilder av oss alla”, en central dikt i samlingen, framträder en sådan läsart som direkt påkallad, i rader som

> ÖGONEN revolterar
> i sina framkallningsvätskor
> & bilderna av oss
> kan inleda sitt gatlopp mellan mina 20 år
> som vrålande tågkupéer mot kalktakets sprickor: [---][215]

214 Se bland annat musikforskaren Siglind Bruhn och flera av hennes intermedialt orienterade studier i ämnet, till exempel ”Musikalisk ekfras” i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur 2002 s. 193–201. Till de här diskussionerna om ekfraser borde också föras frågan om hur muntlig verbal skildring av bildmedier skiljer sig från eller uppvisar likheter med den nedtecknade, skrivna, tryckta verbalspråkliga utsagan. Cecilia Lindhé tar i sin ovan nämnda artikel om digital ekfras (Lindhé 2013) upp frågan om just muntligt kontra skriftligt när det gäller ekfraser, och diskuterar teoribildningen kring begreppet. Under antiken var inte ekfrasen som idé knuten till en specifik referent (bildartefakter till exempel), utan betecknade – till skillnad från 1900-talets mer tryck- och skriftdominerade litterära och intellektuella kulturer – ett sätt att muntligen tala och åskådliggöra något. Detta något kan vara alltifrån en person till en miljö eller ett objekt. Lindhé kallar detta för retorisk ekfras, se Lindhé, 2013, s. 6–8.

215 Öijer, ur dikten ”Bilder av oss alla”, från samlingen *Fotografier av undergångens leende*, här citerad ur *Samlade dikter*, 2012, s. 52–59, citatet ovan från s. 52.

På dessa rader följer så ett antal scener, hallucinatoriska i tempo och gestaltning, med flera bildmedierade kommunikationsuttryck insprängda i flödet av det som beskrivs. Förbi flimrar i en hast bland annat filmstjärnebilder, ”Picassos blå kvinna”, ett skissblock och en målad betongmur. Verbalspråkligt gestaltad bildkommunikation blir i dikten ett centralt grepp, motiviskt och tematiskt, såväl som avseende den poetiska metoden. Allting tycks i detta fall syfta till att påpeka för läsaren att inget är vad det verkar vara. Sanning och verklighet är relativa begrepp som vi alla som ansvarstagande individer måste förhålla oss kritiska till och ständigt omvärdera. I Öijers dikt blir detta omvärderande direkt realiserat, som den verbala textens ekfrastiskt hållna omskrivningar och modifieringar av visuell, ikonisk kommunikation. Bildartefakter och bildskapande processer beskrivs i ord, och diktens ström av beskrivna scener blir till en sorts verbala poetiska bildframställningar, här inte minst förankrade i en fotografi-diskurs. Jag skriver mycket medvetet just ”en sorts” verbala bildframställningar, för det är inte foton, det vill säga fotografiska bildartefakter, som de facto beskrivs i dikten, utan snarare inre, mentalt framkallade bilder.

I följande dikt spelar fotografi en viktig roll i det skeende som beskrivs och lämnas över till läsaren för uttolkning:

> vitt och lila ur syrenbersån
> måste kallat på dej
> det syns tydligt
> att du tittat bort från kameran
> och velat springa dit
> resten av personerna på bilden
> har gnidit sej mot varandra
> och ser ut
> att lyfta mot himlen
> som en stickande meningslös rök[216]

I dikten nämns explicit orden ”kameran” och ”bilden”, ord som tydligt signalerar att det är ett fotografi det här rör sig om, ett foto som betraktas och beskrivs av diktens jag. Fotot får fungera som utgångspunkt för och en konkretisering av det som diktens jag tycks ha upplevt också på annat

216 Öijer, titellös dikt i *Det Förlorade Ordet*, här citerad ur *Samlade dikter*, 2012, s. 493.

sätt – att ”du”, personen som vänder sig bort från kameran, inte passar in bland de övriga personerna, utan lockas av något annat, naturen (syrenbersån och dess färger). Denna natur och upplevelsen av den framstår som betydelsefull, meningsfull, till skillnad från resten av människorna som fångats på bild och tittar in i kameran; de beskrivs som en ”stickande *meningslös* rök” (min kursivering)[217]. En polaritet upprättas så: diktens du kontra de andra, meningsfullt kontra meningslöst, natur kontra kultur. Här kan också mediet, fotografiet, tolkas som en del av en meningslös kultur. De personer som tränger ihop sig i en konstlad/tillgjord situation för att fotograferas antas delta i skapandet av en falsk bild av verkligheten. Diktens du går en annan väg, en sannare väg, tycks diktjaget mena, genom att vända sig bort från allt det falska i sammanhanget. Fotografiet som på så vis gestaltas i detta ekfrastiska moment är vidare riktat mot läsaren av dikten. Läsaren kan av diktens jag tilltalas med ett du, och på så sätt omfattar och representerar diktens du även läsaren, som uppmanas gå sin egen väg och tro på sig själv.

Fotografier och fotografiska medieringstekniker beskrivs och förekommer alltså flitigt som motiv i Öijers produktion.[218] Fotografiet kan ses som en exponent för modernitet, men det är inte fråga om ett direkt positivt bejakande av moderniteten. Snarare problematiseras det moderna samhället, de moderna tidevarven och dess teknologier, kulturyttringar och system i Öijers poesi. Detta syns i min tolkning av fotografiets roll i dikten ovan. Och som en motvikt till modernitet och fotografier (och film) tonar en mängd äldre bildmedier fram i Öijers poetiska universum. Gobelänger, vävnader, målningar, teckningar, skulpturer, med mera, beskrivs (om än sällan särskilt ingående) och tas som utgångspunkt för vidare samhällskritiska och existentiella resonemang i många dikter.

Vid ett flertal tillfällen i de senaste årens samlingar (från *Trilogin* och

217 Ordet rök kan här också leda tankarna till tidig fototeknik, då en strimma rök blev resultatet av att en pulverblandning antändes i fotograferingsögonblicket för att skapa bättre belysning (alltså en gammaldags form av fotoblixt).

218 Ytterligare ett par exempel kan omnämnas på dikter som på olika sätt anknyter till fotografi: i en titellös dikt i *Medan giftet verkar* omtalas ”höga tunga fotografier / på svart-vitt regn”, och i dikten ”Som Det Är”, i *Giljotin*, talas det om ”ett 1800-talsfoto av John Thomson”. Båda exemplen citerade från *Samlade dikter*, 2012, s. 439 och 337.

framåt) används också bildskaparens hantverk som motiv för att jämföra konst och liv. Exempelvis heter det i en titellös dikt i *Det Förlorade Ordet* att ”färgerna / stöttes inom mej / och bands med saliv / [---] skisser av ett hem / skisser av ansikten och ögonkast / som aldrig blev av”.[219] Här är det alltså inte främst fråga om en diskussion om eller en problematisering av bildkonst i någon form. Snarare är det ett sätt att ge en djupare dimension åt upplevelsen av livet och tillvaron; livet är något värdefullt, människan har skapats och vuxit fram som vore hen ett konstverk som tänkts, skisserats, utvecklats och blivit gestaltad/skapad. I citatet ovan är det dessutom det liv (representerat av ögonkast och ansikten) som aldrig blev av, aldrig nådde längre än till skisstadiet, som via omvägen om bildkonstnärligt skapande beskrivs som avbrutet.

En skulle rent av kunna tala om Öijers ekfrastiska poetik här. Inte för att hans poesi är starkt dominerad i alla avseenden av ekfrasen som modell och poetiskt grepp, utan mer som en idé om just dikternas sätt att gestalta visuellt kommunicerande representationsformer. Och den Öijerska diktens ekfrastiska moment är i hög grad en antydandets konst. När Öijer i sina dikter tar fasta på ett bildmedium eller en visuell kommunikationsakt av något slag, sker det oftast i antydningarnas form, och så länkas en bildbeskrivning samman med andra aspekter, andra motiv, till en helhet.

Även i ett annat avseende kan Öijer ses som en ekfrastisk poet, med utgångspunkt i det Cecilia Lindhé (som ovan påpekats) kallar retorisk ekfras (se not 214). Jag tänker då på Öijers scenframträdanden, den muntliga traderingen och hans lyrikperformance. Oavsett om dessa föreställningar när det gäller texternas/dikternas innehåll relaterar till bildkonstnärliga eller visuella kommunikationsmedier, kan de alltså betraktas som uttryck för retorisk ekfras. Öijers framträdanden på scen blir då verbala, muntliga, visuella och kroppsliga medieringar som skapar ett (både inre och yttre) seende hos åhöraren/betraktaren.

Ett annat sätt som verbala uttryck kan anknyta till bildmedier och visuell kommunikation av olika slag på, är genom de skrivna och de tryckta ordens visuella *ikonicitet* – det vill säga deras bildliknande egenskaper. Figurdikten som litterär form är ett paradexempel på det som avses med

219 Öijer, titellös dikt i *Det Förlorade Ordet*, här citerad i *Samlade dikter*, 2012, s. 501.

termen ikonicitet. Vad det här främst är fråga om är likheter och analogier. Ikonicitet som fenomen har också diskuterats av Lars Elleström i både en större studie och i en artikel om litteratur och ikonicitet.[220] Elleström utgår bland annat från Winfrid Nöths fruktbara, och i dessa sammanhang inflytelserika, definition av ikonicitet i verbalspråk. Ikonicitet förstås då som imiterande av olika slag: form som imiterar mening och form som imiterar form. Elleström vidgar synsättet och föreslår att också mening som imiterar mening och mening som imiterar form ska betraktas som ikonicitetsskapande möjligheter. Jag menar att ikonicitet som fenomen kan beskrivas på ett än rakare sätt, och föreslår kort och gott att ikonicitet bör bestämmas som *någonting som imiterar någonting (annat)*.[221] Ordet ”annat” sätter jag inom parentestecken, för det går att tänka sig att det något som fungerar imiterande faktiskt också kan imitera sig självt. Det något som imiterar är tecknet, ett tecken som imiterar ett objekt.[222] Ett ”objekt” behöver här inte bara vara en artefakt, utan kan även utgöras av en känsla eller ett tillstånd.

Vidare vill jag i likhet med Elleström betona att ikonicitet inte begränsas till vare sig visualitet, bilder eller relationer mellan ord och visualitet (det vill säga en språkets eller en litteraturens ikonicitet).[223] Vi måste tala

220 Lars Elleström, ”Ikonicitet”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:1, s. 59–74, och studien *Visuell ikonicitet i lyrik*, 2011 (också tidigare refererad till av mig, ovan, i kapitlet om intermedialitet), om ikonicitet och teorier därom, se särskilt sidorna 49–67.

221 Förslaget till denna definition presenterade jag också i ett föredrag om ikonicitet i musikvideor, som jag höll under konferensen ”Eighth International Symposium on Iconicity in Language and Literature”, vid Linnéuniversitetet i Växjö, 16–18 juni 2011. Se Mikael Askander, *Music Videos and Iconicity*. Paper presentation from the Eighth International Symposium on Iconicity in Language and Literature, June 16-18, 2011, at Linnaeus University, Växjö, Sweden, 2011, publicerad på: <http://shortcultures.blogspot.se/p/short-cultures-musikvideo.html>. Länk kontrollerad senast 1.7.2016.

222 Jag är väl medveten om att jag i det här avsnittet om ikonicitet har tagit mig vissa språkliga friheter. Det kan tyckas som att jag tillskriver språk, tecken och medier ett slags mänskligt medvetande, med vilja och ambitioner. Jag är medveten om att ett skrivet ord på ett papper eller en bildartefakt inte kan vilja något eller kan sträva efter något. Jag har formulerat mig så här enbart av pragmatiska (och kanske estetiska) språkliga skäl, för att undvika alltför komplicerade meningskonstruktioner.

223 Elleström, 2008, s. 61, och Elleström, 2011, s. 49–51.

också om andra semiotiska teckensystems och mediers möjligheter att imitera. Exempelvis kan musik imitera såväl andra ljud som föreställningar om känslor och tillstånd av olika slag (trummor kan imitera åskans muller, pianotoner kan imitera ljudet av fallande regndroppar och så vidare).

Det är inte så att alla dessa former av imitation, av ikonicitet, som här har diskuterats med nödvändighet måste betecknas som intermediala. En bild föreställande en (i sinnevärlden existerande eller generellt fattad) hund imiterar visuellt en riktig hund, eller en föreställning om vad en hund är, hur den ser ut etc. Detta är då inte en intermedialt fungerande ikonicitet, vill jag hävda (i alla fall inte så länge som hunden inte tolkas som ett medium, vilket möjligen skulle kunna vara tänkbart i något specifikt sammanhang). Däremot rör det sig definitivt om intermedialt verkande ikonicitet i fråga om de litterära och språkliga sammanhang, i vilka bokstäver, ord och meningar som verbalt och språkligt basmedium imiterar eller försöker imitera exempelvis en bild av något slag, musik eller andra ljud. När ord, exempelvis en dikt, får sina tecken arrangerade på ett sådant sätt att dikten också antar formen av en bild, en ikonisk representation (utöver den symboliska, verbalspråkliga representationen), ja då rör det sig om en intermedial ikonicitet. Orden fungerar inte bara verbalt meningsskapande, utan också påtagligt som en avbildning, en bild av något (ofta, men inte alltid, det som dikten eller texten på det språkliga planet handlar om).

Det kan också konstateras att imitationer/ikoniciteter av olika slag kan fungera mer eller mindre väl, och mer eller mindre starkt vad gäller likheterna mellan det imiterande och det imiterade. Elleström graderar bestämningarna av imiterande tecken och betecknar dem i en fallande skala som ”bild”, ”diagram” och ”metafor”. I fallet med visuella bilders ikonicitet är det en mycket stark överensstämmelse mellan det imiterande och det imiterade. Diagrammatisk ikonicitet uppvisar strukturella likheter (proportioner, relationer med mera), och metafor-ikonicitet betecknar imitationer av det mer abstrakta, svagare (svagaste) slaget vad gäller att upprätta en likhet med sitt objekt.[224]

I en litterär text, en dikt exempelvis, kan ikonicitet således framträda som ett försök till en figurativ avbildning av ett fysiskt objekt, eller ett mer abstrakt fenomen eller tillstånd. Hos Öijer framträder dikternas och ordens ikonicitet ibland uppenbart, ibland mer dolt. I dikten ”AVSTÅND”, som jag ovan har diskuterat utifrån andra premisser (om magi, kapitel 2), syns texten formulerad som avbildande just det avstånd som titeln syftar på (jag citerar för åskådlighetens skull åter dikten i dess helhet):

ett omärkligt klirr från
porslinshyllan

mil längre bort
låg dom döda begravda tätt
tillsammans
med uppåtsträckta armar
pressade dom sina trollstavar
genom snötäcket
fogade ihop dom till räls
med förbiglidande vagnar som sände
ljudvågor i marken[225]

224 Se Elleström, 2011, s. 56–65; särskilt s. 58 och framåt (och Elleström, 2008, s. 64, 66). Det är också värt att än en gång påpeka att dessa termer, dessa beteckningar, inte enbart avser visualitet eller renodlat visuella former av ikonicitet. I ljud- och musiksammanhang kan exempelvis ljudet då två trumstockar slås mot varandra för att imitera knackningar på en dörr, sägas vara av bildkaraktär, alltså uppvisande en stark likhetsrelation mellan imiterande och imiterat. Gitarr kan spelas för att imitera en människas gång, och då markera steg, men gitarrljuden i fråga blir sannolikt inte särskilt lika det faktiska ljud som en människa ger upphov till när hon går – då bör detta fall betecknas som en diagrammatisk ikonicitet. Elleström är själv sparsam vad gäller användandet av bildkategorin, och menar att det måste föreligga mycket starka överensstämmelser för att en imitation ska kunna klassificeras som en bild-ikonicitet. Ett fotografi är enligt Elleström att betrakta som en diagrammatisk ikonicitet, då det bland annat är tvådimensionellt, till skillnad från sinnevärldens tredimensionella ting (och skulpturer uppvisar en starkare överensstämmelse, men saknar rörelse).

225 Öijer, dikten ”AVSTÅND”, i *Medan giftet verkar*, här citerad från *Samlade dikter*, 2012, s. 429.

Ett faktiskt förekommande (och jämfört med de andra radavstånden utökat) avstånd existerar som synes här mellan rad två och rad tre, mellan de två första radernas avdelning/strof och resten av dikten. Att avståndet ligger placerat just här är sannolikt inte någon slump. Det markerade radavståndet tycks upprätta en skillnad och en gräns mellan det som anförs ovan – den klirrande porslinshyllan – och det som anförs efter/nedanför den tomma raden: de tätt liggande döda, begravda, med sina trollstavar. I form av radavståndet gestaltas så jordytan, som skiljer det ovan jord från det som finns nere i jorden. Vad gäller styrkan i relationen mellan det imiterande och det imiterade, mellan å ena sidan radavståndet i dikten och på boksidan, och å andra sidan jordytan, ska diktens ikonicitet förstås som diagrammatisk.

Ytterligare ett exempel på ikonicitet hos Öijer diskuterar Elleström i sin läsning av en dikt av Öijer. Orden i dikten ”sverige” [sic!] – från *Fotografier av undergångens leende* – är i sin tryckta form på boksidan utspridda, enligt Elleström som i fallet med ”en mängd andra dikter i Mallarmétraditionen”.[226] På flera ställen i dikten samspelar det semantiskt verbalspråkligt kommunicerade med de tryckta ordens ikoniskt kommunicerande placeringar och arrangemang på boksidan. Elleström lyfter exempelvis fram hur ordet ”balkongräcken”, sist i diktens rad nummer tio, liksom får hänga fritt i papperets och boksidans vita rymd, som en balkong i sinnevärlden vanligen hänger ut från en byggnad, i luftrummet.[227]

Dock är det på det hela taget i Öijers produktion ändå relativt ont om visuella ikoniciteter av det lite mer tydliga slag som jag här anfört i två exempel. Ju längre fram i tiden i författarskapet en rör sig, desto mer bär orden som ord fram det som ska kommuniceras, och dikternas ord och meningar arrangeras och ställs upp enligt en relativt traditionell poetisk modell, bland annat med rak vänstermarginal, och inga särskilda eller iögonfallande layoutmässiga grepp (något som annars är mer vanligen förekommande i de första årens diktsamlingar, fram till och med *Giljotin* från 1981).

226 Elleström, 2011, s. 75.

227 Elleström, 2011, s. 76. Öijers dikt finns i *Fotografier av undergångens leende* (1974), och i *Samlade dikter* från 2012, på s. 77–78.

Det finns intermediala samband mellan Öijers ord/dikter och bildkommunikation också när dikterna sätts i relation till faktiskt existerande bildartefakter av olika slag. Jag har redan ovan i detta avsnitt diskuterat ekfrastiska moment i Öijers dikter. Öijer och bildkonstnären, hans fru, Maya Eizin Öijer har även samarbetat i olika intermedialt konstnärliga utställningar. Exempelvis ställdes år 2007 en triptyk ut på Moderna Museet i Stockholm, och mittendelen i denna tredelade konstellation består av Bruno K. Öijers dikt ”En gång blommade trädet” (från *Det Förlorade Ordet*), tryckt i vit text på svart botten. Denna ”diktbild” flankeras av två färgbilder av solnedgången.[228] I avsnittet om poesivideor (nedan) återkommer jag till en audiovisuell tolkning av ytterligare ett verk av Öijer/Eizin Öijer, *Minnesskogen* (2002).

Ett annat exempel på relationen mellan dikt och bild hos Öijer utgörs av relationen mellan dikterna i en diktsamling å ena sidan, och å andra sidan samma samlings fysiska visuella utformning och bokomslag. Genom åren har omslagen till Öijers verk kommit att se ut på ganska olikartade sätt. Tidigt finner vi ett omslag som består av titelorden och inte mycket mer (*Fotografier av undergångens leende*). Öijer själv framträder i bild på ett omslag (*c/o night*), som för att illustrera att det är den här mannen, den här rösten, som för talan i denna bok. Från och med *Medan giftet verkar* och framåt har Öijers diktsamlingar fått ett sinsemellan stilistiskt likartat uttryck, liksom titlarna (exempelvis tre ord i titlarna till de fyra samlingar som utkom 1990–2008). Det är suggestiva, stämningsskapande konstellationer av motiv och färgskalor på omslagen som möter läsarna/betraktarna. Jag vill mena att det här också, från *Medan giftet verkar* till *Svart Som Silver*, går att tala om en för tolkningsfrihetens del ökande öppenhet i det som visuellt kommuniceras. På omslaget till *Medan giftet verkar* syns tydligt, om än något stiliserat, en ensam fågelfjäder, som kan skapa associationer till äldre tiders skrivdon, men också till den nordamerikanska ur-

228 Se till exempel presentation av verket på Moderna Museets hemsida, via följande adress: <http://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utstallningar/den-1a-pa-moderna-maya-eizin-oijer/>. Se även: <http://webb-tv.nu/vildmark-2-x-oijer-svt-play/> (enbart programinformation, själva programmet har utgått) samt <http://brunok.se/minnesskogen.htm>. Alla dessa länkar kontrollerade den 30.6.2016. Dikten finns i *Samlade dikter*, 2012, s. 519–520.

sprungsbefolkningens fjäderskrudar och olika slags naturväsen. Nästa diktsamlings omslag är inte alls lika tydligt. Omslagsbilden till *Det Förlorade Ordet* skulle rimligen kunna tolkas så här: titelorden påminner i färg och form om en lätt gul måne, en måne vars sken lyser över vad som tycks föreställa mörka vatten. I den därpå följande *Dimman av allt* råder det också en tämligen stor osäkerhet vad gäller det som syns i den blågråa bild som täcker hela omslagsytan, men med tanke på titeln är det lätt att associera till dimma, exempelvis ett skogslandskap i dimma. *Svart Som Silver* är, slutligen, helt nonfigurativ; vi ser endast svarta tjocka ytor mot en vit botten (till skillnad från *Medan giftet verkar* och dess omslag med vit fjäder mot svart botten). Återigen styr titeln tolkningen: ordet ”svart” svarar mot de svarta partierna på omslaget, och kanske är det ett föremål av silver (det vita som utgör bakgrunden) som delvis svärtats av tidens tand? Alla dessa samlingar bär som synes associationsrika omslagsbilder – öppna för tolkning inte bara i relation till titeln i fråga utan också mot de dikter och det poetiska universum som i dessa står att läsa.

I fallet med *Medan giftet verkar* anges också i bokens inlaga Öijer själv (”BKÖ”) som upphovsman till idén bakom omslaget, vilket ytterligare vittnar om att Öijer inte ”bara” är en ordens poet, utan också i hög grad en visuellt tänkande och kommunicerande konstnär. De fyra senaste diktsamlingarnas likartade stil och form kan dessutom tillskrivas det faktum att det är en och samma konstnär och formgivare som ligger bakom alla tre omslagen: Maya Eizin Öijer.

En annan bildvariant som i sin ord- och bildkombinerande kontext är tydligt intermedial är den tecknade serien. Faktum är att Öijer och hans poesi har legat till grund för flera tecknade serier. Litteraturvetaren Åsa Warnqvist lyfter fram några av dessa i sin tidigare anförda (se kapitel 2, ovan) doktorsavhandling. Warnqvist pekar exempelvis på hur en poet vid namn Uno Löje figurerar i ett nummer av *Kalle Anka* och menar att detta fenomen, att refereras till och anspelas på i serietidningar, kan ses som ett uttryck för att poeten har fått ett brett genomslag, inte minst eftersom

serietidningar och seriestrippar i dagspressen når ut till en stor publik.[229]

Diktsamlingen *Svart Som Silver* har gestaltats i serieformat. Det är serietecknaren Henrik Lange, som också står bakom *80 romaner för dig som har bråttom* (2007), som i uppföljaren *96 romaner för dig som fortfarande har bråttom* i fyra serierutor transformerar Öijers poetiska bilder till visuella, tecknade dito i svartvitt (se även *Aftonbladets* kultursida 7.11.2008). Lange har mestadels i sina starkt komprimerade serieversioner tagit sikte på den berättande litteraturens klassiker (bland annat Kafkas *Processen* och Dostojevskijs *Brott och Straff*). Som serie blir *Svart Som Silver* i form av några i princip ordlösa teckningar jämförelsevis intetsägande, vill jag mena. Kanske är detta ett exempel på att seriemediet – åtminstone i det korta format som Lange arbetar med – är bättre lämpat för omskrivningar av berättelser än av poesi. Utifrån ett intermedialt perspektiv är Langes version av *Svart Som Silver* dels en kombination av ord och bild, dels en transformation, från den verbalt poetiska, skrivna och tryckta texten till den verbalvisuella kombinationen av ord och bilder. Den som inte har läst Öijers samling har sannolikt svårt att få något grepp om Langes tolkning.

Nu är det inte första gången som ekvationen tecknade serier och Bruno K. Öijer ser dagens ljus. I albumet *Klas Katt i Hell City* (1979) låter Gunnar Lundkvist Öijer dyka upp i handlingen. Figuren som träffar Klas Katt kallas Kungen, och möjligen har Lundkvist i sin namngivning utgått från bokstaven K i poetens namn. Trots bristen på porträttlikhet framgår det tydligt vem denne kung är. Episoden i Lundkvists serie är nämligen en lätt omskrivning av den berömda stipendiehändelsen 1975, då Öijer ställde sig i Stockholms tunnelbana för att kasta ut det stipendium han tilldelats av Bonniers. Stipendiepengarna – inväxlade i mynt – skulle återgå till folket,

229 Se Warnqvist, s. 203–204. På hemsidan brunok.se lyfts serieanknytningarna fram, även om det precis som i Warnqvists avhandling verkar vara fel nummer av *Kalle Anka* som anges (nr 25 anges, men det ska vara nr 24, 1996). Se <http://brunokblogg.blogspot.se/2008_08_01_archive.html>. För uppgift om att avsnittet (i svenska versionen betitlat ”Poetisk rättvisa”) med seriefiguren Uno Löje som en variant av Bruno K. Öijer står i *Kalle Anka* nr 24 1996, se diskussionen om serieepisoden i fråga på <http://nafsk.se/pipermail/ankism/2009-July/005773.html>, och den digra indexeringen av publikationer och dess innehåll på *COA – I.N.D.U.C.K.S.* (”världsomspännande databas för Disney-serier”), på adressen <http://coa.inducks.org/issue.php?c=se/KA1996-24#b>. Alla länkar i denna fotnot kontrollerade 30.6.2016.

var tanken. I seriens form är Öijer en katt, som fått stipendiet av ”Hundakademin”. Efter ”utdelningen” av pengarna ger sig Kungen och Klas Katt iväg på en bilresa för att festa upp det återstående beloppet. Kungen glömmer dock plånboken i en telefonkiosk längs vägen, så festandet uteblir.[230]

Ordfilmaren Öijer – relationer mellan film och poesi i hans verk

I Öijers dikter förekommer mängder av framför allt tematiska (innehållsmässiga), men även imitativa (strukturella), filmanknytningar, vilket jag i det följande kommer att dröja vid. Dessutom diskuterar jag här i korthet poesins funktion i film, här utifrån exemplet *Från en demons båge*, Öijers poesifilm från 1997. Avslutningsvis hamnar fokus på fenomenet poesivideo.

Film och poesi i samspel

Den specifika relationen mellan litteratur och film är till sin karaktär intermedial. Rent allmänt kan sägas att film och litteratur uppvisar vissa likheter på perceptionens och modaliteternas nivå. Den som läser en skönlitterär text visualiserar för sitt inre de kombinationer av ord och meningar som avläses på boksidans papper. Förvisso kan inte en enda typ av läsupplevelse generaliseras fram för alla individer/läsare, men jag vågar påstå att den inre visualiseringen i samband med läsning 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”.[231]

---

230 Henrik Langes version av *Svart Som Silver* finns bland annat på <http://www.aftonbladet.se/kultur/lange/article11559113.ab>, och i bokform i hans *96 romaner för dig som fortfarande har bråttom*, Stockholm: Kartago 2009, s. 37. Gunnar Lundkvists serie ”Stjärnor i Hell City” finns inskannad på <http://brunok.se/klaskatt.htm>, och i bokform i *Klas Katt i Hell City*, Stockholm: Förlag för uppenbar litteratur 1979, s. 28–33. Länkarna i denna not kontrollerade senast 30.6.2016.

231 Marshall McLuhan, *Media* (1964), sv. övers. Richard Matz, Stockholm: Pocky/Tranan 2001 (pocketupplaga), s. 326–327.

Den poetiska, verbala, texten genererar i och via läsupplevelsen en process i hjärnan som kan liknas vid en inre filmvisning.

Beträffande studiet av relationen mellan de två konstarterna och medieformerna litteratur och film, handlar det för det mesta om jämförelser mellan film och prosafiktionens berättande (romaner och noveller). Så är fallet i mycket av det som skrivits på området, exempelvis i den intermedialt inriktade litteraturvetaren Anders Ohlssons *Läst genom kameralinsen: studier i svensk filmiserad roman* (1998). Att närmare studera lyrikens relation till filmmediet liknar det Wolf gör i sin *The Musicalization of Fiction*, när han där tar sig an relationen mellan berättande och musik, och inte musikens relation till lyriken, som annars varit dominerande som studieobjekt inom forskning med samband mellan litteratur och musik i fokus. När det gäller relationen mellan lyrik och film är det desto sämre ställt. Inte mycket finns skrivet specifikt 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. Vidare har jag själv studerat den svenska kortfilmen *Gamla stan* (1931), och analyserat filmen bland annat med avseende på dess relation till lyrik och ett antal specifika lyriska texter.[232]

Några av Ohlssons tankegångar får tjäna som utgångspunkter för föreliggande diskussion om relationen mellan Öijers lyrik och film. Till att börja med återfinns i en skönlitterär text filmanknytningar på innehållets plan, det vill säga tematiskt.[233] En text kan med andra ord handla om film-

232 Erik Hedling, ”The Charge of the Light Brigade” i *Brittiska fiktioner: Intermediala studier i film, TV, dramatik, prosa och poesi*, Stockholm/Stehag: Symposion 2001, s. 15–47, samt Mikael Askander, ”Gamla stan. Reflektioner kring ett modernistiskt filmförsök” i *Humanetten*, 2001:8, på adressen <https://journals.lnu.se/index.php/hn/article/view/137>. Länk kontrollerad 30.6.2016.

233 Ohlsson, 1998, s. 33.

reception, filmproduktion eller film i något annat avseende.[234]

En skönlitterär text kan också utformas som en mer eller mindre genomförd imitation av filmmediets berättartekniska grepp eller visuella framträdelseform. Ohlsson benämner detta ”narrativ filmisering”.[235] En författare vill i vissa fall hos sin läsare skapa en upplevelse av den skönlitterära texten liknande upplevelsen av en film. Exempel härpå finns i den amerikanske prosaisten John Dos Passos smått kalejdoskopiska romanexperiment *42:a breddgraden*. Dos Passos låter sin skildring av USA framträda i korta textfragment, varav en del är rubricerade ”Kameraöga” och ”Journalfilm”. Intrycket blir för läsaren en skildring som till sin form tydligt påminner om journalfilmens estetik.[236]

Beträffande det mycket omfattande intermediala fältet ”film och litteratur” väljer jag för mina följande resonemang om detta hos Öijer att skikta framställningen utifrån följande tre kombinationer, främst med betoning på de två förstnämnda:

- Film i poesi
- Poesi i/på film
- Film och poesi: andra kombinationer, till exempel poetiskt bildspråk, filmatiserad poesi

234 Ett exempel som kan anföras utgörs av Klas Östergrens långnovell (eller kortroman) *Veranda för en tenor*. 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 Hoffmanns sjukdom förhindrar det fortsatta arbetet. Berättelsen är således en historia om (bland annat) filmskapande. Östergrens historia är dessutom filmatiserad (med samma titel, 1998), med manus av Östergren och regissören Lisa Ohlin. För mer information om filmen, se filmlexikonet *Internet Movie Database*, på <www.imdb.com>, sökord: ”veranda för en tenor”.

235 Ohlsson, 1998, s. 33.

236 Se John Dos Passos, ”USA-trilogin”, bestående av *The 42nd Parallell* (1930), *1919* (1932) och *The Big Money* (1936). Jag refererar här inte till specifika utgåvor eller upplagor.

Filmanknytningar i Öijers poesi

Allmänt om Öijers poesi kan sägas att den tydligt framhäver seendet och 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 föras en medialiseringens kontext – dikterna är samtidigt ett uttryck för den moderna människans upplevelse av den medialiserade tillvaron och olika mediers och medieerfarenheters tilltagande betydelse i samhällsutvecklingen.

Öijers filmintresse finns dokumenterat. Intressant i sammanhanget, och som jag tidigare har pekat på (ovan, kapitel 2), är det filmintresse som redan i barndomen tycks ha spelat en stor roll för Öijer och hans äldre bror Björn. Det är inte minst westerngenren som kom att prägla de båda brödernas lek- och äventyrslust. Samtidigt kan konstateras att Björn Öijer i sin självbiografiska roman inte beskriver särskilt många egentliga filmupplevelser, utan framför allt upplevelser av film såsom den kan kommuniceras via tryckta medier, såsom dagstidningars bioannonser och de affischer som finns uppsatta i anslutning till olika biografer runt om i staden. En möjlighet till att på ett originellt sätt stimulera och vidareutveckla sitt stora intresse för filmens värld infinner sig för de unga och företagsamma bröderna, som bodde granne med huvudbyggnaden för lokaltidningen *Östgöta Correspondenten* i Linköping.[237] Passagen i fråga är så fylld med detaljer och så representativ för bokens skildringar av pojkarnas medialiserade och av film präglade tillvaro att jag här citerar ett längre stycke:

> De filmintresserade bröderna kom på att de skulle utnyttja Correspondentens tidningsarkiv, medan de ännu bodde kvar på Bastugatan. Med åtskilliga år kvar till femton och möjligheten att se barnförbjudet på bio – det kändes som en evighet – trånade de framför Skandiabions och stadens övriga biografers glasade tittskåp med hollywoodskådespelare avbildade på blanka svart/vita fotografier ur de spännande filmer som visades på kvälls-

237 Se till exempel Elfström, 2008, även inskannad och upplagd på <http://brunok.se/brunoshus.pdf>. Länk kontrollerad 30.6.2016.

> tid. Favoritgenren var förstås westerns. Sådana filmer gick företrädesvis på de äldre biograferna med namn som Mohriska på Storgatan, Royal på Ågatan, Grand vid Trädgårdstorget och Regina på baksidan av Stora hotellet. De nyare salongerna Saga, China och Forum visade mest svenska och andra ointressanta moderna långfilmer. Bioannonserna i husorganet Correspondenten hade krympt ihop i formatet och var inte lika spännande längre att ha som utgångspunkt för fantasier om filmernas innehåll. Kanske kunde man i tidningshusets arkiv få bläddra i gamla tidningar och se hur filmer som fortfarande dök upp på repertoaren som nypremiärer en gång hade presenterats i dagspressen?
>
> Så inleddes många timmars bläddrande i dammiga tunga tidningslägg med tjocka hårda pärmar. [---] En sagovärld av gränslösa dimensioner öppnade sig. Fyrtio- och femtiotalens gulnade sidor var sprängfyllda med spatiösa konstfullt layoutade annonser, som innehöll mer information och var mer laddade med starka känslor än filmaffischernas original i biografernas skyltning. [---] Jakten på mytiska berättelser från vilda västern gav oanad utdelning. Bara genom att försjunka i annonserna skapade bröderna sina egna visioner av 1800-talets järnvägsbygge och telegrafdragning tvärsöver den nordamerikanska kontinenten. De hängde med som passagerare i skakiga diligenser och red eskort till vagnkaravaner av prärieskonare, när de inte föste boskap över stimmiga vattendrag.
>
> Här fick de sina första pappersprasslande kontakter med regissören John Fords episka skildringar av erövrarnas samhälle och ursprungsbefolkningens öde. 1949, samma år som Martin föddes, hade ”John Fords stora äventyrsfilm Fort Apache” premiär i staden på slätten. Under texten ”filmhistoriens största indianuppbåd” fanns en fotografiskt detaljrik teckning av vad pojkarna förstod måste vara en central scen ur filmen: indianer till häst stormandes en grupp avsuttna blårockar [---]. Runt detta slagfält hade annonsens formgivare placerat frilag[d]a porträtt av filmens aktörer: Henry Fonda och John Wayne i bistra miner, en leende Shirley Temple [---]. Bröderna kunde inte veta men instinktivt tolkade de annonsupplägget som att *Fort Apache* handlade om en strid till sista man.[238]

Vad som här beskrivs är – bland mycket annat – en intermedial transformationsprocess i flera led. För det första rör det sig om hur de för biovisningar producerade filmerna har transformerats till och genererat trycksa-

238 Björn Öijer, 2010, s. 189–190.

ker i form av bioannonser bestående av ord-bild-kombinationer. För det andra är det intressant att se hur pojkarna aldrig har sett en sådan film som de som marknadsförs i bioannonserna, utan istället transformerar sina läsningar av annonserna till egna inre mentala filmer (jämför hur Bruno K. Öijer själv har beskrivit sin poetiska skapandeprocess som en ”inre film”, se nedan). En viss roll i sammanhanget spelar också de beskrivna montrarna (”glasade tittskåp”) i anslutning till biografernas entréer, och det där uppvisade reklammaterialet. Att det, som i citatet ovan, är just westernfilmer som utgör kärnan i pojkarnas stora filmintresse möjliggör också att läsa in en filmlitterär transformationsprocess i den passage jag tidigare (kapitel 2, ovan) citerade från Björn Öijers bok, rörande brödernas vilja att skriva westernberättelser och läsa upp dessa historier för varandra. Inte utifrån faktiska biobesök alltså, utan utifrån annat filmrelaterat material, såsom annonser i tidningarna och filmaffischer, frammanar pojkarna sina äventyr och drömmar, och transformerar dessa till både skriftliga och muntliga litterära berättelser.

Bruno K. Öijer kom att studera film vid universitetet i Stockholm i början av 1970-talet.[239] Han har också själv uttryckt sig om sin poetiska, 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.”[240] 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”.[241]

Referenser till filmer och filmkonstnärer

Den allra tydligaste typen av filmanknytningar utgörs av uppenbara, explicita, omnämnanden av ord som film, biograf etc. – som ett exempel kan

239 Se Bäckström, 2003, s. 390/n. 148, och Thörnvall, s. 36.
240 Thörnvall, s. 45.
241 Thörnvall, s. 45.

nämnas titeln på dikten ”Filmstjärna”.[242] Jag återkommer nedan till ytterligare några sådana exempel och hur de kan tolkas. En annan liknande typ av tydliga filmanknytande markörer utgörs av referenser till filmtitlar, filmregissörer, skådespelare med mera. Filmer som det mer eller mindre ordagrant refereras till i Öijers dikter är, för att nämna några exempel: *Blå ängeln* (1930), *Zorba the Greek* (1964) och *Clownerna* (1971).[243] Namn på regissörer som nämns är bland andra Fellini, Chabrol och D. W. Griffith.[244] I flera av dessa fall handlar det om i förbifarten omnämnda titlar och namn, som inte tycks vara centrala – om än inte oviktiga – för betydelseproduktionen i dikterna i fråga. Detsamma kan sägas om flera av de skådespelare vars namn omtalas i olika dikter: Angela Davis, Marilyn Monroe och Humphrey Bogart.[245] Referenserna till de många namnen och titlarna kan 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 i de dikter och diktsamlingar där de förekommer. I en vidare kontext, i hela Öijers författarskap, framstår filmreferenserna som viktiga byggstenar i en större helhet: fram tonar bland annat bilden av en urban modernitet, en medieålderns hela värld av berömda ansikten, filmer och namn på filmregissörer, bildkonstnärer och författare.[246]

---

242 Öijer, dikten ”Filmstjärna”, från samlingen *c/o Night*, i *Samlade dikter*, 2012, s. 136.

243 Se dikterna ”till litteraturkritikerna & h. bosch. (vid orgierna)” (i *Sång För Anarkismen*), ”shiva, danse macabre & UNDERGÅNGENS LEENDE – till slutscenerna ur zorba the greek” och ”BILDER AV OSS ALLA” (båda i *Fotografier av undergångens leende*), alla i *Samlade dikter*, 2012, sidorna 39, 111–117 och 55.

244 Öijer, dikterna ”BILDER AV OSS ALLA”, ”till de arkebuserade” samt ”griffith blues (intolerance)”, (alla tre i *Fotografier av undergångens leende*), alla i *Samlade dikter*, 2012, sidorna 55, 87 och 64.

245 Öijer, dikterna ”BILDER AV OSS ALLA” i *Fotografier av undergångens leende*, och dikt utan titel i *Giljotin*, i *Samlade dikter*, 2012, sidorna 56, 58 och 358.

246 En iakttagelse jag gör i detta sammanhang är det faktum att det inte någonstans i de tre diktsamlingarna som ingår i *Trilogin* (1990–2001) nämns namn eller titlar på personer, konstverk, länder, städer eller annat. Språket och det poetiska förhållningssättet har i dessa texter istället kommit att anta formen av ett mer arkaiserat, allmänmänskligt gestaltande av existensens mer tidlösa villkor.

Vissa filmrefererande passager kan dessutom i detta sammanhang tolkas som delar av en djupt kritisk hållning gentemot den senmoderna, västerländska civilisationen, i linje med mitt resonemang ovan, om i dikterna förekommande gestaltningar av fotografier som exponenter för modernitet. Film och skådespeleri används i Öijers dikter många gånger för att diskutera falskhet i bemärkelsen något uppdiktat och konstruerat: ”lili marlene, inte bara du / är två personer / vi har alla våra täcknamn”.[247] 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 själva verket är. Det rör sig i fallet med Lili Marlene dessutom om en karaktär som besjungits (inte minst i den berömda sången med samma namn) och som många gånger gestaltats på film och scen av ett antal olika skådespelerskor.[248] 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 virat näthinnorna trasiga / med dåliga matinéfilmer”.[249] Socialpsykologerna kan här tolkas som representanter för myndigheter i stort, och de ser inte verkligheten på grund av att de är förblindade – deras ögon och deras syn på människan och livet täcks av dåliga filmer, gamla matinéfilmer.

Biografer och bilfärder

Jag skulle vilja dröja vid biografen som motiv, symbol och miljö hos Öijer. Inte sällan under sina turnéer kliver Öijer upp på en scen i gamla nedlagda/omgjorda biografsalonger. Undertecknad har själv besökt ett par sådana framträdanden, exempelvis på biograf Draken i Göteborg (6 april 2002). Det tankeväckande i situationer som dessa är möjligheten att läsa

247 Öijer, titellös dikt i *Fotografier Av Undergångens Leende*, här i *Samlade dikter*, 2012, s. 73.

248 För uppgifter om rollfiguren Lili Marlene och hennes förekomst i en rad filmatiseringar och pjäser, se exempelvis via sökord ”Lili Marlene”, The Internet Movie Database: <www.imdb.com>, och Wikipedia, på <http://sv.wikipedia.org>. Länkar kontrollerade senast 30.6.2016.

249 Öijer, dikten ”födelsen” i *Fotografier Av Undergångens Leende*, här i *Samlade dikter*, 2012, s. 67.

Öijers framträdanden som vore de filmiska. Publiken bänkar sig i biosalongen och blickarna riktas mot scenen längst fram. På Draken i Göteborg hängde vid nämnda uppläsning ett filmduksliknande draperi i fonden, mot vilket en ensam strålkastare var riktad och markerade en ljuscirkel uppe i ena hörnet av duken. Det gick att associera till kväll och månljus, och när poeten så äntrade scenen kom hans gestalt att förkroppsliga en personligt verkande visualitet i sin utstrålning och med sina gester. Dessutom kan de dikter som läses upp, och de räckor av poetiska bilder som läses fram och delges åhörarna förstås som en poesins filmliknande bildsvep. I en gammal anrik biosalong blir sådana tolkningsstrategier inte särskilt långsökta. Det är ord, inte bilder på en filmremsa, som temporalt rör sig framåt i takt med att de talas fram.[250]

Också i Öijers dikter kan läsaren finna referenser till biosalongen som rum för diktens skeende och symbolrika associationsmöjligheter. I samlingen *Svart Som Silver* ingår dikten ”SÅ FÅ”, som lyder så här i sin helhet:

SÅ FÅ

så få det finns kvar
att respektera och tycka om
det vackraste och mest värdefulla vi har
är det som aldrig syns
aldrig hörs
verkar som att resten står i rampljuset
och hoppar rep tomma och meningslösa
verkar som allt är en gurglande vask
som svämmar över med en digerdöd av skvaller

250 En likartad intermedial ”ordfilm” står att finna i musikvideon till Bob Dylans sång *Subterranean Homesick Blues* (låt från 1965, video från 1967). Videon/sekvensen finns att tillgå främst som inledande avsnitt i filmen *Don't Look Back*, från 1967; ett flertal dvd-utgåvor av filmen finns idag på marknaden. Regissören D.A. Pennebaker har här låtit göra en enda tagning, utan klipp, på Dylan som står stilla på en bakgata i London, utan att vare sig spela något instrument eller mima till den sångtext han hörs sjunga på ljudspåret. Det enda som egentligen ”händer” i bild i denna musikvideo är att Dylan till ljudet av sin sång står och håller i ett antal pappersark, på vilka ord i sångtexten är skrivna för hand. Efter hand som orden på pappersarken hörs i sången på ljudspåret släpper så Dylan arket i fråga, och ark efter ark, ord efter ord, faller och singlar ner till marken. Här kan också, som i fallet med Öijers scenframträdanden, orden förstås som något filmliknande kommunicerat.

och fånigt trams
var kommer alla ifrån
alla dessa självgoda uppsvällda
hjärndöda individer
som förnedrar sej själva och gör allt
för att försöka förminska oss som människor
medan dom turas om
att gräva i varandras åsiktstarmar
turas om att rota i varandras underliv
men dom är dömda på förhand
och du behöver inte oroa dej
varje kväll någonstans
glider ett biografdraperi upp
och filmens första replik kommer
som en befrielse

if they move, kill 'em! [251]

Dikten i sin helhet skriver in sig i den tematik rörande kritik av det medialiserade, massmediala samhällets förytligande, fördummande och förnedrande kultur, en tematik som präglar så mycket av idéinnehållet och hållningen i Öijers författarskap. I "SÅ FÅ" ställs detta offentliga "samtal" mot ett annat massmediums konstnärliga kvaliteter och möjligheter, nämligen filmkonstens. Dikten slutar med en fingervisning om att det ändå finns ljus i mörkret, både bokstavligt och metaforiskt talat. Miljön i denna avslutande scen är biografsalongen, där draperiet går upp och filmen börjar sprida sitt ljus. Dikten kan sägas sluta med en början, inledningsrepliken till filmen *The Wild Bunch* (i regi av Sam Peckinpah, 1969).[252] Filmen som sådan är en våldsam westernberättelse om en grupp laglösa män som försöker orientera sig i en värld av förändringar och modernisering. Individerna i denna grupp kan betraktas som outsiders i ett samhälle de har kommit att tappa greppet om. Berättelsen är i flera avseenden intressant att läsa i relation till Öijers karriär, såväl som till den samhällskritiska håll-

251 Öijer, dikten "SÅ FÅ" i samlingen *Svart Som Silver*, i *Samlade dikter*, 2012, s. 605.

252 För produktionsuppgifter, sammanfattning av berättelsen, med mera, se Internet Movie Database, <www.imdb.com>, med sökord "The Wild Bunch" (eller "Sam Peckinpah").

ning som så ofta tematiseras i hans poesi. Och om vi – som jag gjort ovan – läser Björn Öijers skildring av hans och broderns barndom, och brödernas vurmande för westerngenren i såväl litterär som filmisk form, som en realitet för verklighetens bröderna Öijer, ja då framträder i dikten "SÅ FÅ" också en fortsättning på och utveckling av barndomsårens westernintresse.

Att läsa dikten i skriven, tryckt form är en sak, att höra den läsas av Öijer från scenen är en annan. Den sistnämnda upplevelsen skiljer sig från gång till gång. Öijer läser inte exakt likadant i alla sina framträdanden och som lyssnare/besökare uppfattar och tolkar man olika utifrån personlig och social bakgrund, men också beroende på specifika förutsättningar just i stunden; krånglande teknik och akustik kan exempelvis vara sådana förutsättningar som påverkar upplevelsen i fråga. Viktig här är också frågan om huruvida besökaren/åhöraren själv har läst dikten tidigare, innan den avlyssnas vid framförandet. För att få syn på verkliga skillnader och likheter i människors upplevelser av den muntliga respektive den skriftliga versionen, skulle en receptionsstudie behöva göras, något jag inte har gjort. Jag nöjer mig här med att konstatera detta, samt att peka på det faktum att Öijer vid sina framträdanden 2008-2009, ur minnet, läste upp dikten tämligen ordagrant (och utantill) som den står skriven i boken, *Svart Som Silver*. Han pauserar i sin läsning bland annat just före det avslutande Peckinpah-citatet, och pausen kan då sägas motsvara den blankrad som placerats här i den tryckta versionen av dikten (och omvänt kan sägas att blankraden motsvarar en muntlig pausering).[253] Värt att notera är också att Öijer vid framträdandena först, innan han reciterar dikten, ger åhörarna/besökarna en kontext och en förklaring till diktens filmciterande slutrad, en markering som inte återfinns i diktsamlingen.

Ordet bio/biograf förekommer lite varstans i Öijers produktion.[254] Biografen framträder som en del av den urbana modernitetens nattliga eller skymningsmörka landskap. Hit kan också föras neonljusens, barernas och

253 Detta minns jag själv från ett besök på Palladium i Malmö, den 5 december 2008, då Öijer framträdde, och bland annat framförde nämnda dikt. Se även utdrag från SVT:s tv-inspelning från ett framträdande i Stockholm under samma turné, på <http://vimeo.com/2853850> (via <http://www.brunok.se/tvofilm.htm>). Detta klipp är sammanvävt med utdrag ur Peckinpahs film (länkarna kontrollerade senast 30.6.2016).

254 För ett par sådana exempel, se Öijers *Samlade dikter*, från 2012, s. 227 och 286.

gatornas framträdelseformer. Inte sällan skildras i Öijers dikter 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 så klart om att det *tycks* röra sig, det är ju i själva verket bilen och dess utåtblickande passagerare som rör sig) på ett sätt som kan leda associationerna till rörliga bilder som syns på film (något som gäller även i samband med gestaltningar av flyg- och tågresor).[255] I dikten ”FÖRSTA SNÖN” befinner sig diktens jag i en taxi, på väg:

i taxin hem
var jag skyddad
deras stela 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[256]

Här sker flera saker samtidigt som gör att ett diktjagets (och läsarens) filmliknande seende aktualiseras. Taxin rör sig, den är på väg hem, och

255 Jag har i annat sammanhang analyserat skönlitterära, filmiserade skildringar av tåg- och bilresor, se kapitlet ”Svensk landsbygd i filmtempo: *Lilla Land*”, i min doktorsavhandling, *Modernitet och intermedialitet i Erik Asklunds tidiga romankonst*, Växjö: Växjö universitet 2003, s. 97–143.

256 Öijer, dikten ”FÖRSTA SNÖN”, i samlingen *Dimman av allt*, här i *Samlade dikter*, 2012, s. 553.

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 rent av att det är staden som virvlar förbi, och alltså inte nödvändigtvis (eller bara) snön. Denna situation påverkar så diktjaget, för sitt inre upplever hen hur minnesbilder av ”stela likgiltiga ansikten” tonar bort och aldrig kommer att hinna ifatt diktjaget. Husen som passeras blåser också i detta ögonblick undan, ljusa, vita och ”lätta som andedräkt”. Här bör diktens nu, menar jag, tolkas som diktjagets lätt magiskt präglade upplevelse av världen, en känsla de flesta av oss kan känna igen från stunden när vi får se den första snön för säsongen falla. De hus som i dikten plötsligt tycks levande (de dansar och blinkar åt varandra) kan också antyda en möjlig filmisk associationsbana: de kan påminna läsaren om hus och andra ting som i en tecknad film (till exempel en Disneyfilm) ofta får liv och agerar som levande varelser.

Magiskt och filmiskt

Ett grepp som står att finna i många av Öijers dikter hänger kanske främst samman med en sorts magins poetik, ett sätt att gestalta världen och verkligheten som den verkligen är, och som den skådande, allseende diktaren ser den (se även mitt avsnitt om magi i kapitel 2, ovan). 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 den som via högre makter har bekräftats som vägvisaren till en bättre värld.[257] I ett flertal dikter från olika perioder i Öijers författarskap varieras det magiska i form av olika visualiseringar som gestaltar stillbilder och bildartefakters avbildade figurer stadda i förvandling. Avbildade motiv och figurer, på inte minst fotografier och målningar av olika slag, börjar plötsligt röra sig. De tycks få liv, de blir rörliga bilder med

257 Öijer, dikten ”SKISSER TILL ETT AV DÖDENS TAL”, i samlingen *Medan giftet verkar*, här i *Samlade dikter*, 2012, (s. 458–463), citerad rad från s. 458.

tydligt släktskap med filmmediets bildströmmar.[258] I några rader från en dikt hämtad ur samlingen *Medan giftet verkar* gestaltas det magiska som något filmliknande, 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[259]

Här formuleras beskrivningen av ett synintryck på ett sätt som gör att associationen leds mot en filmupplevelse. En väv tonar fram på väggen och 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 då verkligen), alternativt som en beskrivning av en hallucinerande människas medvetande, då figurerna 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 så sätt får filmanknytningen här 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 ytterligare några textställen hos Öijer som tycks hämta näring i kombinationer av magiskt och filmiskt. Emellanåt skildras nämligen världen som en märkligt konstruerad värld. Följande rader från två av de senare diktsamlingarna leder, vill jag mena, lätt associationerna till skräckromantikens estetiska rekvisita: ”områden i låg rullande dimma / utspridda föremål halvt / överväxta av gräs där huset / kastat sina rum”,

258 Öijer, dikten ”Ett Bloss” i samlingen *Spelarens Sten*; dikten ”Armborst” i *Giljotin*; samt två titellösa dikter i *Medan giftet verkar*, alla här i *Samlade dikter*, 2012, s. 225, 346, 412 och 439.

259 Öijer, titellös dikt i samlingen *Medan giftet verkar*, här i *Samlade dikter*, 2012, s. 437.

och så – i en senare dikt – ikläder sig diktjaget rollen som ett mytiskt sagoväsen, när det förklaras att ”man säjer 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”.[260] 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 en films bildfält. 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 säjer”) om diktjaget som en utstött, en outsider, kanske med omänskliga eller övernaturliga förmågor. Det första av dessa två citat är mer tydligt visuellt/visualiserande, och rimligare att relatera till en filmens skräckgenre, medan det sistnämnda citatet likaväl 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 betrakta som skildringar av så kallade poltergeistfenomen. Dessa fenomen är idag sannolikt mest kända, i alla fall i en västerländsk populärkultur, via skräckfilmer av den typ som Tobe Hoopers *Poltergeist* från 1982 är ett exempel på.[261] I Hoopers film skildras en familj och deras hem som hemsökt av osaliga 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 samlingen *Dimman av allt*, framträder spår av andeväsen, men inte som onda, utan snarare ödmjuka och försiktiga, eller kanske rent av 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

260 Öijer, titellösa dikter i samlingarna *Medan giftet verkar* och *Det Förlorade Ordet*, båda i *Samlade dikter*, 2012, sidorna 423 och 467.

261 För produktionsuppgifter om denna film, se Internet Movie Database, <www.imdb.com>, på sökord ”Poltergeist” och ”Hooper”.

jag står kvar
väntar innan jag öppnar dörren
det främmande osynliga
måste hinna ställa tillbaka stolarna
och plocka undan
ta med sej alla sina saker
innan jag går in
och låtsas att jag ingenting ser
ingenting vet[262]

Att det rör sig om ett så kallat poltergeistfenomen som diktjaget tänker sig, framgår bland annat 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 också iordningställandet av stolarna tolkas 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. Hen vill inte röja sin vetskap om vad som pågår, kanske för att undvika att väcka vreden hos kraften i fråga.

Under eller bakom ytan av det vi ser, hör och på andra sätt uppfattar av verkligheten, kan således något annat, något främmande, anas. I en dikt möter läsaren till exempel ”en liten sagofigur” som får liv:

[---]
och 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
och du lät henne vara
[---][263]

262 Öijer, dikten ”FRÄMMANDE”, i samlingen *Dimman av allt*, här i *Samlade dikter*, 2012, s. 563.

263 Öijer, titellös dikt i samlingen *Dimman av allt*, här i *Samlade dikter*, 2012, s. 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 metaforer drar Öijer till sin spets, de får bilda grund för den verklighet som upplevs och beskrivs i dikten, vilket också 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 asfalten, eller vilket material nu ytan i fråga 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 rent av förvandlat vatten, som figuren springer på. Det är just också en sagofigur, och därmed blir hela diktens öppna karaktär och dess dieges 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 som del av en vidare medialisering. På film gestaltas oftast en verklighet med illusoriska medel, medan Öijers dikt tvärtom avslöjar verkligheten som falsk: läsaren får först möta havet eller asfalten, ”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 ha stelnat – sagofiguren kan springa på det med ljudligt klapprande klackar. Verkligheten framträder här som något annat än vad den först tycks vara. Samtidigt är detta i sig ett poetiskt illusionstrick. Påpekas bör också att skildringen av människans tillvaro som en estetiskt och tekniskt konstruerad illusion – som av fiktionens karaktärer dekonstrueras och avslöjas – har kommit att bli en allt vanligare tematik på film under de senaste decennierna. Som exempel i mängden av sådana filmer kan nämnas *Matrix* (1999) och *The Truman Show* (1998).[264] Öijers dikter kan på det hela taget läsas in i en vidare samtidskontext, där kritiken av mediesamhällets illusionsskapande och dess konsekvenser för människan problematiseras.

Man kan så klart som läsare fråga sig om det är en värld och en verklig-

264 För uppgifter om dessa filmer, se Internet Movie Database, på <www.imdb.com>, med filmtitlarna som sökord.

het som hävdas existera på de magiska sätt som ovan föreslagits, eller om det snarare är ett gestaltande av en mer eller mindre hallucinatorisk eller berusad upplevelse av världen. Citaten och exemplen i det föregående är förvisso inte alla uppenbart filmiserade, men filmassocierande tolkningar förstärks, menar jag, av den höga frekvensen av olika filmanknytningar i Öijers författarskap. 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 avhandling att film och magi hänger samman. Bäckström menar att mycket av det som kommer till uttryck i Öijers film *Från en demons båge* ”handlar om riter och magi”, dock utan att sedan föra denna intressanta tankegång vidare.[265]

Öijer och hans dikt – på film

Faktum är att Öijer flera gånger har medverkat i spelfilmer, såväl som i mer eller mindre egenproducerade filmer.[266] Här ska tyngdpunkten läggas på ett av dessa filmiska ögonblick i Öijers karriär. 1997 sändes för första gången i Sveriges Television den poetiska – ca 30 minuter långa – kortfilmen *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 i såväl muntlig som skriven/tryckt form och musik varvas om vartannat. Allt visuellt material går i svartvitt och gråtoner. Största delen av utrymmet i filmen upptas av Öijer själv, inte minst i avsnitt inspelade från ett framträdande på Orionteatern i Stockholm. I dessa avsnitt syns och hörs Öijer muntligen framföra några av sina dikter; varje sådant avsnitt är så att säga en dikt långt. Öijer talar fram sina dikter, dröjande, med pauseringar och en och annan upprepning. Varje sådant avsnitt upptar några minuter av filmens speltid (sammanlagt ca 10-12 minuter av ca totalt 30 minuter).

En annan central del i *Från en demons båge* utgörs av de texter, fyra stycken till antalet, som senare – under titeln ”Från En Demons Båge – fyra filmmonologer” – kom att ingå i *Samlade dikter* (och som även publi-

265 Bäckström, 2003, s. 328.
266 Bäckström, 2003, s. 293–296.

cerades i *Dagens Nyheter*, 23.3.1997).[267] När filmen premiärvisades i SVT 1997 var dessa texter nya för publiken. Monologerna läser Öijer i filmen med sorgsen och klar stämma, 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 associationerna till andra diktverk med liknande tematik, som exempelvis Gunnar Ekelöfs *sent på jorden* (1932) och T. S. Eliots *The Waste Land* (1922). Den sistnämnda dikten alluderar Öijer explicit på i sin film, genom att på skrivmaskin skriva orden ”det sjuka öde landet”, något som syns i bild i en kort sekvens i filmen. Öijer har också beskrivit de fyra texterna som en form av poetiskt testamente.[268]

I filmen läses monologerna upp av Öijer, över bilder som till största delen är relativt löst/öppet länkade till texternas semantiska innehåll. Öijer syns aldrig läsande sina monologer i bild, rösten ligger istället som en ”voice-over” över bilder av olika miljöer, exempelvis kyrkogårdar, järnvägsräls, stadslandskap och odefinierbara rum (slitna hotellrum eller lägenheter). Bildflödet och tempot i filmen är nedtonat och många gånger framskrider förlopp av olika slag i slowmotion. Det låga tempot och det grådaskiga, svartvita och grovkorniga i bildkvaliteten förstärker det sorgsna, mollstämda tonläge som karakteriserar innehållet i de fyra monologerna.

Bäckström beskriver *Från en demons båge* som en film inte bara gjord av en diktare, utan också som en film om skrivandets och det poetiska skapandets process.[269] 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 Orionteatern). En sådan tolkning kan det dock invändas mot, bland annat eftersom det inte i filmen finns en sådan av Bäckström antydd kronologisk struktur. Det är inte så att vi som betraktare först ser/hör representationer av skrivprocessen och sedan ett framträdande på scen – det är tvärtom så att vi först efter ett par sek-

267 Se Öijer, ”Från En Demons Båge – fyra filmmonologer” (1997), i *Samlade dikter*, 2012, s. 399–404.

268 Thörnvall, 2002, s. 103.

269 Bäckström, 2003, s. 331.

venser av lyrikperformance får syn på skrivmaskinen. Jag menar att det förvisso rör sig om en tematisering av poetisk verksamhet i filmen, men att det muntliga och det skriftliga som poetiska uttrycksformer här framställs som kommunicerande kärl; de är två oundgängliga sidor av ett och samma mynt. Öijers film blir därmed en gestaltning av poesin som intermedial konstart och kommunikationsakt. Den skrivna dikten går inte att läsa eller tänka sig utan att samtidigt tänka sig den som *uttalad*, som uppläst. Filmen är i övrigt också att betrakta som ett i vid bemärkelse poetiskt verk, som i sin betydelseproduktion fungerar intermedialt i kombinationer av visuella, verbala och ljudande uttryck.[270] Vidare kan intermediala frågeställningar formuleras kring texternas olika medierade sammanhang: hur påverkar filmversionerna av monologerna läsningen av dem i tryckt form (bok- och tidningsversionerna)? Frågan kan ställas inte bara för läsningen utan även för tillkomstaspektens del.

Poesivideor

Filmiskt-poetiskt material återfinns också numera i mängder på internet. I det följande ska jag ge exempel på sådant material med fokus på format som boktrailer, poetisk kortfilm och inte minst poesivideo. Här är det främst andra krafter, inte Öijer själv, som i slutändan står bakom dessa audiovisuella skapelser.

En YouTube-kanal med namnet ”themeakler” innehåller (juni 2016) bland annat tre videoklipp med Bruno K. Öijer-dikter (sökord ”themeakler” och ”öijer”). Det rör sig i alla tre fallen om en i sammanhanget märkligt enkel form av audiovisuellt kombinerat material. En enda stillbild syns i bildfältet och illustrerar en text skriven av och här uppläst och framförd av Öijer. I dessa tre fall är det texterna ”Allt färre står för nånting”, ”Vi kom ur rymden” och ”Terror, du tar min hand” som alla var och en kombineras med en enda stillbild i varje klipp. I två fall är det en stillbild föreställande Öijer som syns, och i det tredje fallet (”Vi kom ur rymden”)

270 *Från en demons båge* kan också förstås som en (medialt komplex) remediering, i det att filmen remedierar såväl skriftlig/tryckt poesi, som poesiuppläsningen som konstart (och kvalificerat medium).

en mer abstrakt, kosmosliknande bildkonstellation som leder associationerna till den rymd det talas om i titeln. I alla tre klippen hörs Öijers röst och ljudspåren är hämtade från andra mediala sammanhang. Som poesivideor betraktade är de alltså extremt enkelt komponerade, ett redan tidigare inspelat ljudspår samt en enda stillbild. Stillbilden i varje klipp är alltså en stillbild som inte ens växlas över i en annan stillbild, och en kan här tveka inför att beteckna dessa klipp som poesi*videor*. För att kunna tala i termer av poesivideo bör klippet i fråga (som diskuteras mer nedan) innehålla åtminstone dels dikt i någon form (muntligen och/eller skriftligen/tryckt), dels rörligt bildmaterial. I kanalen themeaklers fall är inte bilden rörlig på något sätt för ögat. Samtidigt är det just för betraktarens öga som det *verkar* vara enbart en stillbild – det är likväl mer än så. På YouTube läggs inte stillbilder upp (som på en hemsida till exempel) utan att vara ”avfilmade”/inspelade. Användaren kan välja att i sitt videoklipp ha endast en enda stillbild, utan några som helst effekter (inte ens en in- eller utzoomning), och likväl är klippet ett filmiskt inspelat meddelande. Upplagda på YouTube fungerar sedan även enkla klipp – som themeaklers – som videoklipp. Därför bör, trots en viss spontan tvekan, också themeaklers Öijer-klipp betecknas som poesivideor, menar jag.

I en klass för sig, när det gäller mängden såväl upplagda som egenproducerade klipp på YouTube, står här Per Erik Wesslén och hans YouTube-kanal ”allmyghosts”. Kanalen innehåller ett drygt femtiotal Öijerrelaterade klipp (juni 2016), bestående av bland annat egenproducerade poesivideor (av Wesslén själv ibland kallade musikvideor), trailerklipp, liveframträdanden, nyhetsinslag från SVT och andra dokumentärliknande kortfilmer. Det är till dessa klipp på YouTube som en kommer via länkar på Wessléns blogg och hemsida, brunok.se. Det Öijermaterial som ligger på YouTube kan förslagsvis delas in så här:

- Intervjuer och dokumentärer (från SVT)
- Uppläsningar (från främst SVT)
- Trailers för böcker och turnéer (främst av Wesslén)
- Ljudupptagningar med (nya) bildsättningar, till exempel:
  Hultsfredsfestivalen 1992
  Stadion, med Kent, 2003

- Poesivideor (flest av Wesslén)

Öijers egen film, *Från en demons båge*, representeras på YouTube av olika klipp från filmen, dock inte filmen i sin helhet i ett enda klipp. Främst gäller det de scenframträdanden och diktuppläsningar som ingår i filmen. *Från en demons båge* kan i sig placeras i flera av kategorierna i indelningen ovan. Det bör dock påpekas att filmen i sin helhet inte bör genrebetecknas som en poesivideo, även om utsnitt av filmen använts som material för detta.

En audiovisuell genre som kommit att bli allt vanligare är den jag här betecknar med termen ”trailer”. Dels rör det sig om boktrailers, vars syfte är att göra reklam för en viss bok (eller serie av böcker), dels rör det sig om trailerklipp för författarframträdanden och uppläsningsturnéer. Dessa litterära trailerklipp är intressanta avseende intermedial kommunikation. De fungerar som reklamfilmer, audiovisuellt kombinerandes ord/tal/skrift, bilder och musik eller andra ljud. De är dessutom att betrakta som åtminstone partiella intermediala transformationer: bokmediets tryckta verbala, skriftliga kommunikation har transformerats och komprimerats till filmiska och audiovisuella meddelanden, representerandes den litterära, tryckta, verbalspråkliga originalprodukten ifråga. Boktrailern som reklamfilmsvariant finns det gott om konkreta exempel på. Inte sällan står förlagen själva bakom dessa, med proffsiga och välgjorda resultat som följd. Författaren Stephen Kings romaner och J.K. Rowlings böcker om Harry Potter har marknadsförts också med trailer för boken i fråga[271]. Och på svensk mark gör förlagen i fråga reklam för exempelvis deckarförfattarna Camilla Läckberg, Lars Kepler och Jens Lapidus med hjälp av bland annat trailerklipp.[272] Den som söker på YouTube på boktrailerklipp av olika slag får följande träffbild:

271 För exempel, sök på ”Stephen King” och ”book trailer”, samt ”Harry Potter” och ”book trailer”, på YouTube.

272 Sök på författarnamnen och orden ”bok” och ”trailer”, på YouTube. Se även sajten boktrailer.se, som samlar och publicerar trailerklipp från svenska förlag: <www.boktrailer.se>. Lars Kepler är pseudonym för Alexander och Alexandra Coelho Ahndoril.

Sökord	Antal träffar, nov. 2011	Träffar, juni 2016
Boktrailer	130	6830
Bokvideo	139	1860
Bok + trailer	222	13 600 000
Book trailer	112 000	18 500 000
Book promo	34 500	3 050 000

Siffrorna för sökresultaten i tabellen ska förstås tas med en nypa salt, men visar ändå en mycket tydlig utveckling: fenomenet ökar i närvaro på YouTube. Jag föredrar själv att använda uttrycket boktrailer om reklamfilmer för böcker. Det webbaserade förlaget Aglaktuq [sic!] publicerar en hel del av sitt material i webbaserat format, och gör dessutom reklam för sina titlar genom det de kallar ”bokvideor”.[273] Jag föredrar att använda termen trailer/trailerklipp, eftersom det då framgår tydligt att det är frågan om reklam för något (här: böcker).

I fallet med Öijer och hans poesi rör det sig om boktrailerklipp för samlingen *Svart Som Silver* och den därtill hörande turnén som genomfördes i Sverige 2008–2009. Trailerklippen för bok och turné uppvisar i Öijers fall samma grundkoncept: svartvitt fotografiskt och/eller filmat bildmaterial, där en stor del av bilderna föreställer Öijer; text som informerar om poetens namn, boktitel, releasedatum etc. samt musik som stämningsskapande soundtrack. Per Erik Wesslén har skapat flera av dessa litterära boktrailerklipp och betecknar sina alster som ”promo-filmer” eller ”promotionvideor”. Trailerklippen är numrerade och heter kort och gott ”Bruno K. Öijer Svart Som Silver Promo #1”, etc. I trailer nummer tre visas svartvita rörliga bilder som hämtats ur *Från en demons båge*. Bland annat syns Öijers händer när de i slowmotion far över skrivmaskinstangenter, och så Öijer själv, svartklädd, gående bort från en vit vägg (eller mur). Mot denna vägg avtecknar sig mot slutet av klippet orden ”BRUNO K. ÖIJER

273 Se <www.aglaktuq.se>, där bokvideor lagts upp för Karin Ströms *Våld* (2011), och för Anna Vogels *Den ryska sjalen* (2010). Dessa videor fanns under rubriken/länken ”Högläsning” tillgängliga senast 30.6.2016.

Boktrailer för Öijers diktsamling *Svart Som Silver*, gjord av Per Erik Wesslén. Bild: skärmdumpning av Mikael Askander.

/ SVART SOM SILVER". De tonar snabbt ut och får ge plats åt raden "KOMMER I HÖST". Även dessa ord, skrivna i svart mot den avbildade vita väggen i bakgrunden, tonar ut och till sist svartnar bildfältet helt. Det hela pågår i en dryg minut.

Den här boktrailern är sparsmakad och stilren, liksom flertalet av de andra trailerklippen för samlingen, och inte tillnärmelsevis lika detaljrik eller komplext informationstät som de poesivideor Wesslén gjort och som jag återkommer till nedan. Titelorden "svart" och "silver" korresponderar i trailerklippet tydligt mot det svartvita i bildmaterialet. Öijer syns själv i bild en stund, och så får skrivakten gestaltas, ett skrivande på skrivmaskin som har resulterat i boken i fråga. Det är dock inte den faktiska skrivakten, det här är ju bilder av Öijers händer och en skrivmaskin som spelades in redan under mitten av 1990-talet för *Från en demons båge*. Vidare är de här trailerklippen musiksatta (klipp nummer tre innehåller exempelvis musik av och med Velvet Underground), men saknar helt ljudet av Öijers röst, vilket när det gäller Öijerrelaterat audiovisuellt material är ovanligt. I boktrailerklippen nummer ett och två syns vid olika tillfällen diktsamlingens omslag avbildat, och datumprecisering för utgivningen av boken skrivs in

i bildfältet (25 september 2008). I klipp nummer fyra anges utgivningsdatumet 18 september, vilket kom att visa sig vara det rätta.[274]

Det finns också som jag redan antytt litterära trailerklipp för annat än böcker. I Öijers fall finns det enstaka sådana, en för bloggen och hemsidan brunok.se och en för den uppläsningsturné som Öijer genomförde i samband med utgivningen av *Svart Som Silver*. Dessutom har Wesslén gjort en trailer för albumet *Skugga kommer*; i denna hörs Öijers röst läsandes en av dikterna som finns inspelade på albumet.[275]

På just hemsidan brunok.se florerar ett flertal genrebeteckningar: musikvideo och kortfilm är två sådana som används om det material jag föredrar att beteckna som poesivideor. Redan 2007 kunde litteraturkritikern Petter Bengtsson notera att poesivideon som konstform gick en ljus framtid till mötes – tack vare YouTubes publika genombrott. Bengtsson noterar också att det rör sig om ett format som passar särskilt en poet väl:

> Någon som kallar sig King Wayne har nyligen lagt ut sina imponerande, suggestiva videokollage där Öijer, till stillsamt klingande toner, läser dikter från sin senaste bok, Dimman av allt. Dikter som ”Sjön sov”, ”Ishjärtat” och ”Jag Frös” illustreras med uppläsningsbilder varvade av sekvenser med öde motorvägar, blinkande tigerögon och spöklika filmansikten. Det är riktigt vackert och proffsigt gjort. [- - -]
>
> Faktiskt känns det som att en öijersk pusselbit faller på plats: dikterna får en ny, ljudlig och bildlig dimension, Öijer fungerar ovanligt bra i poesivideoformatet.[276]

Detta skrivs alltså innan brunok.se har hunnit se dagens ljus, men vid en tidpunkt då King Wayne ändå har börjat lägga ut sina videoverk på YouT-

---

274 Se bland annat <http://brunokblogg.blogspot.com/2008_06_01_archive.html>. Länken kontrollerad senast 30.6.2016. Boken recenserades i många av de största svenska dagstidningarna 18 september eller någon dag senare.

275 Se denna trailer bland annat på: <http://www.youtube.com/watch?v=eG4-GGatdGE&feature=plcp&context=C2460dUDOEgsToPDskI9G59DfKviqTzmRpiY-GGS>. Länken kontrollerad senast 30.6.2016.

276 Petter Bengtsson, ”Öijer i poesivideo”, i *Sundsvalls Tidning*, 21.8.2007.

ube. Bengtsson talar här om en ”ny, ljudlig och bildlig dimension” som framträder i dessa poesivideor skapade utifrån Öijers poesi. Jag uppfattar poesivideon i sin klingande och visuella framträdelseform som en inte helt ny utan varierad form av den de facto muntligt traderade Öijerska poesin. Dels kan poesivideor förstås som en intermedial transformation av det tryckta uttrycket (det vill säga den tryckta dikten i fråga) i diktsamlingens fysiska form, dels kan den i särskilt Öijers fall ses som en transformation av Öijers muntligen – på scen upplästa och i vissa fall i studio inlästa – kommunicerade dikter.

Bengtsson använder här utan närmare diskussion termen poesivideo, vilket också görs på litteraturbloggen och nätantikvariatet Litteretro. På den sistnämnda, under rubriken ”Intermedial poesi” skriven av Frida Eriksson, ges några smakprov på poesivideor, med Nils Ferlin, Karin Boye och Bruno K. Öijer. I fallet med Öijer rör det sig om länkar till två videor som lagts upp av King Wayne/Wesslén på YouTube; det är videor till dikterna ”Vi lämnade varje fest” och ”Besökare”.[277]

Beteckningen poesivideo använder jag i anslutning till termen musikvideo. Begreppen är snarlika och uppvisar av lätt insedda skäl gemensamma drag. Poesivideon som kvalificerat medium remedierar musikvideoformatet, oavsett om musik ingår i poesivideon i fråga eller inte. Båda formaten är vanligtvis korta vad gäller tidsspannet, och de fungerar visualiserande, som bildsättningar av poetiska texter i skrift och tal. Dessutom fungerar de både som estetiska uttryck och (mer eller mindre) som marknadsföring, av litteratur eller musik (eller både och).

Medan musikvideon bland annat kan definieras som en kombination, en sammanflätning av rörliga bilder och ett musikstycke (då oftast populärmusik och oftast vokalmusik), är poesivideon som form på motsvarande sätt rörliga bilder satta i spel i relation till ett stycke poesi, muntligen och/eller skriftligen presenterat.[278] Vidare kan en poesivideo innehålla mer än en framförd dikt, medan en musikvideo utgörs av ett enda bildsatt

277 Se Litteretro, på: <http://litteretro.se/2010/04/intermedial-poesi/>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

278 För en genomtänkt redogörelse för musikvideon som medium och konstart, se Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, Columbia University Press: New York 2004.

musikstycke i sin helhet. I exemplet med den nedan anförda och diskuterade poesivideon med Öijer på Stockholms stadion, noterar jag just att flera dikter, de som lästes av Öijer på scen vid tillfället då han gästade Kent-konserten, hörs i videons ljudspår.

Vad som också är värt att peka på här är musikens roll. I en musikvideo spelar musiken en helt avgörande roll, det är den som står i centrum för musikvideons existensberättigande. I poesivideon spelar musiken ofta en förvisso viktig roll, men behöver inte med nödvändighet ingå i en poesivideo. I Stockholms stadion-videon har ingen musik lagts till ljudet av den diktreciterande Öijer, utan det enda extra ljud som hörs på ljudspåret med Öijer kommer från den närvarande publiken.

Ett mediehistoriskt perspektiv ger sig här också till känna. Jag tänker på det faktum att musikvideor i väldigt stor utsträckning produceras i samarbete med – vid tillkomsttiden för videon i fråga – nu levande artister och kompositörer. Vissa artister har mer än andra påverkat och deltagit i arbetet med en aktuell musikvideo. Det ser onekligen annorlunda ut vad gäller poesivideor. För det första har det producerats betydligt färre poesivideor än musikvideor, för det andra så är poesivideor många gånger skapade utifrån dikter av poeter som inte längre lever. Poesivideon är lika lite som musikvideon en mediespecifik form av internetkommunikation. Den kan (och kunde) lätt skapas också utanför internet, exempelvis som digital eller analog film och sändas i tv. På SVT:s hemsida finns en del klipp från sändningar med och om Öijer, en del material som faktiskt inte finns på YouTube. Ett annat tydligt exempel i detta sammanhang utgörs av Håkan Carlbrands *Ishjärtat*. Den visades för första gången publikt på Göteborg International Film Festival 2003, för biopublik, och senare samma år, i december, på SVT2.[279] Dikten ”Ishjärtat” ingår i samlingen *Dimman av allt* (2001).[280] I Carlbrands poesivideo syns och hörs Öijer läsa sin dikt, samtidigt som ett svep av rörliga bilder visas och interfolieras med bilderna på poeten. Det bildmaterial som utöver bilderna på Öijer framtonar i svartvitt

279 Se svensk filmdatabas, på Svensk mediedatabas, på adressen <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=52324&type=MOVIE&iv=Shows> (sökord ”ishjärtat”) och <http://smdb.kb.se/catalog/search?q=ishjärtat&x=0&y=0> (sökord ”ishjärtat”). Länkarna kontrollerade senast 30.6.2016.

280 Dikten finns också i Öijers *Samlade dikter* 2012, s. 542.

och med grovkornig skärpa är bilder filmade under Göteborgskravallerna 2001. Öijers dikt är en nattsvart skildring av Sverige i diktens komprimerade format. Carlbrand har använt denna dikt och dess Sverigebild för att betona en politisk hållning visavi Göteborgskravallerna. Dikt och film, ord och rörliga bilder samverkar här till en betydelseproducerande helhet.

Sambanden mellan film och poesi framträder också i titelsekvensen, som består i att namnet Bruno K. Öijer, och därpå filmens och diktens titel, i vit skrift och i skrivmaskinstypsnitt växer fram i bildfältet mot en helsvart botten. I takt med att bokstav efter bokstav synliggörs hörs ljud från en skrivmaskin som hamrar fram dessa tecken. På så sätt betonas skriftens, poesins och ordens betydelsefulla kraft – kanske som ett motgift mot ondska, våld och förtryck. Filmen kan vidare förstås som en filmatisering av en dikt. Orden skapar en struktur möjlig att tolka i en viss riktning – i den verbala formen är dikten tämligen generell i sin kritik av landet och samhället Sverige och dess kultur, medan Carlbrands filmversion i mina ögon gör dikten mindre generell och mer specifik i det att den fokuserar en enskild historisk händelse.

I King Waynes/Wessléns produktion av poesivideor syns en hel del gemensamma drag som återkommer i flertalet av hans videor. Öijer själv syns i många av dessa, då han tonar fram långsamt, gärna som en dubbelexponering mot annat visuellt material, som naturbilder, mörka abstrakta fält med mera. Dessa bilder av Öijer är ömsom stillbilder hämtade från tryckta källor av olika slag, ömsom rörliga bilder hämtade ur SVT:s material, och fokuserar för det mesta den reciterande Öijer, inte sällan med blicken riktad in i kameran.

Ett annat vanligt grepp i dessa videor är den samplingskultur och de tydligt intertextuella och intermediala metoder som här kommer till uttryck. King Wayne återanvänder gärna redan befintliga rörliga bilder från tv-program och filmer, och lägger sedan musik till det hela, musik som i vissa fall är sådan som redan finns inspelad och officiellt utgiven, och i vissa fall musik i form av Wessléns egenkomponerade stycken. Utöver detta tillkommer ljudinspelningar med Öijer framförande någon av sina dikter (vilket också är ett material som redan finns och här återanvänds).

Två av Wessléns klipp framstår först som poesivideor, men efter hand visar de sig vara något annat: tolkningar och beskrivningar av Öijers dikter.

Det gäller klippen betitlade *Bruno K. Öijer som Oden* och *Jag drömde – Bruno K. Öijers sökande efter det förlorade ordet*.[281] I dessa filmer, nio respektive sju minuter långa, diskuteras vissa spår, referenser och tolkningsmöjligheter i Öijers poesi. I den förstnämnda knyts dikter från *Det Förlorade Ordet* till fornnordisk mytologi, med fokus på Oden som, hängd i askträdet Yggdrasil, försatte sig i ett tillstånd mellan liv och död, och kom att bli en diktkonstens och diktarnas källa till inspiration.

Låt mig så peka på en poesivideo som vad gäller estetik och funktion är tämligen representativ för King Waynes/Per Erik Wessléns produktion. Det gäller den poesivideo som kan förstås som en audiovisuell omtolkning/nytolkning av dikten ”Blå Bouquet”. Dikten publicerades i samlingen *Spelarens sten* (1979) och lästes också in för och finns med på *Skugga kommer*. Så här lyder dikten i diktsamlingens version:

Blå Bouquet

det tickar regn, min
krackelerade tjej
ta hem
ta hem till din samling
vi möts
på king lone's bjudning
förklädda
till ett obotligt sår

regn över kanalen
krig mot fönstren
krig mot fönstren
krossblåa ögon, den som försvinner
lockar gatan runt midjan
jag är lessen jag måste ha dej

det tickar regn, min
krackelerade tjej
ta hem

281 Länkar till filmerna finns på Wessléns sida, med följande adress till sidan med tv- och filmmaterial: <http://brunok.se/tvofilm.htm>. Länken kontrollerad senast 30.6.2016.

ta hem till en uppkavlad arm
vi skiljs
på king lone's bjudning
klädda
i såpbubblor & kokain
krossblåa ögon,
jag är ett stick i bara golv
hud hittar mej
bär ett skadat steg, bär det skönt

regn över kanalen
krig mot fönstren
krig mot fönstren
jag är lessen jag måste ha dej

det tickar regn, min
krackelerade tjej
ta hem
ta hem i en berlock av slitet tenn
vi möts & skiljs
på king lone's bjudning
förklädda
till sten som stiger
krackelerade tjej,
döden har ett helt liv framför sej

regn över kanalen
krig mot fönstren
krig mot fönstren

den som kommit fram leder ingenstans
den som försvinner
slår vägen mil efter mil
krossblåa ögon,
jag är lessen jag måste ha dej[282]

282 Dikten "Blå Bouquet" i samlingen *Spelarens sten*, se *Samlade dikter*, 2012, s. 256–257, varifrån jag här har citerat den. Texten och dess uppställning skiljer sig i denna version ytterst lite (bara ett par ord omplacerade och någon blankrad struken) från den som finns tryckt på innerkonvolutet till albumet *Skugga kommer* i vinylskivans form.

Texten beskriver i en mängd poetiska bilder ett möte och dess känslor och konsekvenser för diktjaget. Dikten är skriven bland annat med ett repeterande grepp, som för tankarna till såväl äldre muntlig traderingskonst som till senare tiders populärmusik. De återkommande raderna ”regn över kanalen / krig mot fönstren” kan ses som en atmosfärskapande refräng som via upprepningarna signalerar att dessa ord är viktiga för dikten som helhet, att det är den stämning som markeras här som gäller för hela dikten. Regnet som omnämns och en rad som ”jag är lessen jag måste ha dej”, skapar ett vemod i texten, vilket också förstärks av Öijers röst och frasering; han läser dikten med en ganska raspig röst, långsamt, dröjande.

Dikten ingår i Wessléns video som klingande material, uppläst av Öijer (från *Skugga kommer*-inspelningen). Det förekommer inte några skrivtecken, som temporalt helt eller delvis hade kunnat följa den upplästa dikt som hörs på ljudspåret. Detta är annars ett grepp som förekommer ganska flitigt i poesivideor, också i de som Wesslén har gjort utöver den här diskuterade.

Wessléns poesivideo är drygt tre minuter lång och understryker textens bildrikedom på många sätt. Här finns också gott om direkt visuellt gestaltade anknytningar till ord och meningar i diktens verbala uttryck. Några sekunder in i videon syns exempelvis såpbubblor flyta fram över bildfältet, en tydlig koppling till raden ”såpbubblor & kokain” i dikten. Vidare har mycket av bildmaterialet som flödar fram getts en blå färgton, vilken knyter an till diktens titel. Diktens titel är i sig en synestesi, det vill säga en blandning av sinnesintryck, här formulerade som en kombination av färgen blå och en doftdimension (bouquet).

Visuellt är videon intermedial och fylld av bildkonstnärliga referenser; här har såväl måleri som bilder från spelfilmens värld fångats i bild. Inledningsvis äger en långsamt svepande kamerarörelse rum och visar fram bilden av ett bildkonstverk, en målning som visar sig vara en bokillumination, utförd någon gång mellan 1442 och 1450 av den italienske målaren

Priamo della Quercia (ca 1400-1467).[283] Vad som avbildas i della Quercias verk är inget mindre än en scen ur Dantes *La Divina Commedia*, *Den gudomliga komedin*. Dante har i den här episoden i berättelsen kommit ned till den åttonde avsatsen/kretsen i helvetet. I bildfältet i Wessléns video syns aldrig hela målningen, utan endast vissa partier, detaljer. I slutet av videon återkommer della Quercias verk i bildfältet, och kameran fortsätter då svepa högerut i målningens bildfält. Varken bildkonstverket eller Dantes litterära berättelse har direkt beskrivits eller refererats till i Öijers dikt, utan fungerar närmast associationsskapande i Wessléns videotolkning.

I samma medium som videon rör sig filmkonsten och spelfilmen – det är ett vanligt grepp också i musikvideor, detta att lyfta in redan befintligt filmmaterial av olika slag. I Wessléns video förekommer utdrag ur vad som kan vara antingen en spelfilm eller något annat film- eller tv-material. Det är rörliga bilder som spelas upp i slowmotion och föreställer en maskeradfest, med dödlig utgång för åtminstone en person, en utklädd Harlequinliknande festdeltagare. Denna figur sticks i ett ögonblick ned med kniv av en annan person i festens folkvimmel. I orden i Öijers dikt skildras inte en festsituation explicit, men antyds kanske i mer generella, metaforiska termer, som om livet är en maskerad, och liknande tankefigurer. Diktens jag talar om ett vi som är förklädda ”till ett obotligt sår” och till ”sten som stiger”. Att döden också omnämns i dikten får i videons bildmaterial en associativ pendang i det nämnda knivstickandet.

De två bildvärldar som dominerar videon är alltså de ovan nämnda: maskeradfestfilmen och Dante i helvetet, i 1400-talsilluminationen. Till detta bör läggas en stillbild, en blåtonad fotografisk representation av Öi-

283 Se bland annat följande hemsida om Dante: <http://www.worldofdante.org/pop_up_query.php?dbid=I607&show=more>, och British Librarys sida om *La Divina Commedia*, <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468&CollID=58&NStart=36>. I vissa källor anges även italienske konstnären Givoanni di Paolo (1403–1482) som upphovsman, ibland anges både di Paolo och della Quercia. För uppgifter om di Paolo, se bland annat posten om konstnären i *NE*, sökord ”Giovanni di Paolo”. Målningen finns representerad på bland annat följande ställe på Wikipedia: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Inf._22_Giovanni_di_Paolo_(XV_century).jpg>. Jag vill rikta ett stort tack här till min kollega, konstvetaren Björn Fritz, som hjälpte mig med att identifiera bilden; uppgifter om den finns inte någonstans i Wessléns video, eller på någon annan plats på hans hemsida. Länkarna kontrollerade senast 30.6.2016.

jer, ett porträtt i närbild, samt ”lagret” av såpbubblor som svävar fram över allt annat bildmaterial. Dante i helvetet och den dödliga maskeraden ser jag som två bildvärldar som ökar dramatiken i videon, jämfört med det scenario eller de scenarion som läsaren av Öijers dikt kan utläsa eller läsa in i originaltexten, den verbalspråkliga dikten.

Musik hörs i videon, och det är den musik som i likhet med Öijers muntliga läsning också framförs och är inspelad på *Skugga kommer*. Musiken framförs spelad på synthesizers, av Brynn Settels, och har ingen direkt historisk/tidsmässig relation till det bildmaterial som ingår i videon (annat än stämningsmässigt, möjligen). Musiken och dikten är emellertid barn av ungefär samma tid, utan att det för den skull i dikten finns några explicita kopplingar till just musikstilen. Musiken är komponerad i efterhand (relativt dikten), och snarare är det då istället möjligt att förstå musiken som en form av tonande illustration till Öijers text. Framför allt är det fråga om ett känsloläge och en atmosfärisk musik, som inte direkt ikoniskt försöker imitera det som kommuniceras på diktens verbala, semantiska nivå.

Också följande exempel utgör både en poesivideo och en ljudupptagning med ny bildsättning: *Bruno K. Öijer live på Stockholms stadion, 6 juni, 2003*.[284] I videon återges uppläsningen av ett flertal dikter som Öijer framförde på scen som ”förband” vid rockgruppen Kents konsert (även kallad ”Den vita konserten”) på Stockholms stadion i juni 2003. Två dikter läses inledningsvis samman av Öijer, och den ouppmärksamme lyssnaren kan rent av missa att det är två olika dikter. Det rör sig om två titellösa dikter som återfinns i *Dimman av allt* och lyder i sin helhet så här:

*
vi föddes
med en oerhörd saknad
genom ett
rusande tågfönster
om natten
ser du en skymt

284 Videon finns på YouTube, på <https://www.youtube.com/watch?v=K-MxqQEoU-PA>. Länk dit finns också på brunok.se, dock inte i kategorin Multimedia, utan på följande adress: <http://www.brunok.se/turne.htm>. Länkarna kontrollerade senast 30.6.2016.

av rymdens handstil
omöjlig att tyda
någonstans
i den slingrande väven
av gnistrande bläck
finns förklaringen
till våra liv

*
vi lämnade
varje fest sist av alla
och vi hade ingenting
bara våra unga ansikten
världen var sjuk
sjuk och stängd sedan tusentals år
röd neon föll som glöder
gatorna rann av svart
och jag vet inte vad det var värt
hur mycket som finns kvar
men det satte sej i våra kläder
satte sej i vårt hår
och vi har inte kommit hem
det är en lögn att vi kommit hem
vi kommer aldrig hem
ingen av oss kommer hem[285]

Av ljudupptagningen att döma läser Öijer dikterna närmast ordagrant – förutom någon enstaka upprepning – som de står skrivna i bokform. Man kan notera pauseringar och betoningar som inte helt kan sägas representera de tryckta dikternas radbrytningar och ordplaceringar. Vi inte bara hör dessa dikter läsas högt på videons ljudspår, vi ser dem också. Vi kan läsa dem som skrift, som de ord som långsamt rör sig över bildfältet – närmast likt sluttexten i en film – och som i sin dubbelprojicering över stjärn-

285 Den första dikten som läses och som här citeras först återfinns i *Dimman av allt*, i avdelning XIII, s. 95, och den andra dikten står på s. 20. I *Samlade dikter*, 2012, återfinns texterna på s. 575 och s. 533.

himlen som syns i bild understryker och illustrerar den första textens tal om ”rymdens handstil”. Orden som framträder i bildfältet är skrivna i ett typsnitt och manipulerade så att de, misstänker jag, ska kunna leda associationerna i riktning mot första diktens ord ”handstil” och ”den slingrande väven / av gnistrande bläck”. De bildelement (inklusive orden) som syns röra sig i bildfältet korresponderar med diktens beskrivna rörelse i form av det rusande tågfönstret. När Öijer läst och väst fram den andra diktens avslutande ord, ”ingen av oss kommer hem”, kvarstår i bild bara natthimlen med sina framströmmande stjärnor. På så sätt förstärks möjligheten till att läsa in en kosmisk dimension också i den här andra dikten, en dimension som inte framträder på den semantiska nivån i enbart verbal form (tryckt eller muntligen framförd).

Den här poesivideons bildmaterial tar som synes fasta på ett flertal formuleringar i första diktens innehåll: stjärnorna som strömmar fram och emot betraktaren är en visualisering av den omnämnda ”rymdens handstil”. Notera också att denna dikt i bokform, liksom många andra av Öijers dikter i *Trilogins* samlingar, är titellösa men försedda med en asterisk, en liten stjärna. Detta är förvisso ett konventionellt sätt att markera dikter som saknar titel, men i Öijers fall kan asteriskerna också tolkas som betydelsebärande, då asteriskerna lästa som stjärnor kan ses som en ikonisk representation av de många hänvisningar till just stjärnor, rymden och kosmos som återfinns i dessa samlingars dikter.

Också poeten själv representeras visuellt i videon, trots att scenframträdandet som sådant inte är fångat i rörliga bilder utan bara som ljudupptagning. Istället är den Öijer som syns i bild hämtad från ett annat sammanhang, ett tv-framträdande. Läpprörelserna är inte synkroniserade med ljudet i videon, och denna diskrepans är dessutom förstärkt genom att bildupptagningen går i slowmotion, långsammare än ljudupptagningens i realtid framställda uppläsning.

Fortsättningsvis i videon följer på ljudspåret ett flertal dikter: ”Väg bort” och den avslutande ”Två tomma händer”.[286] Det visuella varieras en hel del, till exempel blir dikten ”Väg bort” synlig i skrivna ord, svarta på vit

286 ”Väg bort” står i *Det Förlorade Ordet*, och ”Två tomma händer” från *Giljotin*, se *Samlade dikter*, 2012, s. 504 och s. 356–357.

botten, med tydlig anknytning till boksidan i en diktsamling. Dessa ”boksidor” dubbelexponeras mot bakgrundsbilder av publikhavet på Stockholms stadion. Videons sista dikt – ”Två tomma händer” – syns också i skrivna/tryckta ord i vitt, som likt en films sluttext rör sig långsamt mot en svart stjärnbeströdd botten. Denna dikt skiljer sig i sin här upplästa och skriftliga form ganska markant från den version som publicerades i samlingen *Giljotin*, men går tillbaka på den något senare, och jämfört med *Giljotin*-versionen modifierade, variant som trycktes och spelades in på *Skugga kommer*.

Det stora flertalet av de poesivideor som gjorts med Öijerdikter som utgångspunkt är svenskspråkiga. Emellertid finns det ändå några exempel på dikter som översatts till andra språk och som det sedan har gjorts poesivideor till. Ett sådant exempel är en, av Öijer själv, till engelska översatt dikt. Det är, som tidigare påpekats ovan, dikten ”En gång blommade trädet” som Öijer alltså översätter till ”The Tree of Life”.[287] Det skedde i samband med utdelningen av Polarpriset år 2000, då bland annat Bob Dylan tilldelades priset, och då Öijer var inbjuden gäst och framförde några av sina dikter. Öijers framträdande vid prisutdelningsceremonin (inspelat av SVT) utgör grunden i den poesivideo som sedan gjordes och som är tillgänglig både på YouTube och på brunok.se.

I poesivideon *The Tree of Life* syns och hörs Öijer läsa sin översatta dikt, medan Wayne Kings/Wessléns musik hörs ackompanjera uppläsningen.[288] Bildmaterialet är hämtat från SVT:s inspelning av framträdandet på Polarprisutdelningen. Bilder av den engelsktalande Öijer blandas här med bilder som föreställer natur – och medicinmannen Black Elk. Vid uppläsningen dedikerade Öijer inledningsvis dikten till just Black Elk, vilket framgår också av musikvideon. Dessutom avslutas videon med en bild, ett svartvitt fotografi, på Black Elk, hans namn skrivet bredvid bilden, samt hans levnadsår (1863–1950). Därtill har videons upphovsman Per-Erik Wesslén på sin hemsida skrivit en kortare beskrivande text om Black Elk. Han pekar där på vissa likheter mellan Öijers dikt ”En gång blommade trädet” och

287 Dikten ”En gång blommade trädet”, finns i samlingen *Det Förlorade Ordet*; se *Samlade dikter*, 2012, s. 519–520.

288 Vid framförandet på Polarprisgalan var det Fläskkvartetten som framförde musiken.

Black Elks text ”Prayer”. Hos Öijer heter det att ”en gång / blommade trädet [...] jag bad / till sådden inom mej / jag bad att trädet skulle blomma igen”. Dessa ord ställs mot Black Elks rader: ”Under the tree that never bloomed / I stood and cried because it had withered away / With tears on my face I asked the Great Spirit / to give it life and leaves”.[289] Både Black Elk och Öijer omtalar trädet som en representant för naturen och för livet. Blommandet är fruktbarhet, och här pekas det i båda texterna på frånvaron av en sådan fruktbarhet: en gång blommade trädet, respektive ”the tree that never bloomed”. Till bilden hör, vilket Wesslén inte utvecklar, att trädet spelar en viktig funktion i många av Öijers dikter, och då ofta anknyter till fornnordisk mytologi med askträdet i centrum. Wesslén gör här sin jämförelse mellan några rader ur Black Elks engelska text och den svenska versionen av Öijers dikt. Sannolikt undviker han att jämföra Black Elks text med den Öijerska översättningen till engelska, då denna inte föreligger i tryckt eller skriven form, utan bara i muntlig, inspelad form, som dessutom är ganska svår att i detalj avkoda/transkribera.[290]

I den här poesivideon tematiseras naturen, framför allt i bild. Vi ser djur röra sig genom olika naturmiljöer, eld brinner, månen på natthimlen lyser, och oftast dubbelexponeras dessa bilder mot bilderna av den reciterande Öijer. Öijers profil med det burriga håret faller i konturerna emellanåt samman med såväl bilder av ett brusande vattenfall som lövmassorna i ett träd, och det kan vara svårt att skilja det ena från det andra. Poeten och naturen blir ett, och trädet och Öijer blir ett, såväl i dikttexten som i det visuella materialet.

På YouTube finns också ett antal inläsningar på tyska av några av Öijers dikter, samtliga från *Svart Som Silver*: ”blodet i snön” (*blut im schnee*), ”vill inte höra” (*will nicht hören*), ”mysteriet” (*das mysterium*), ”allt sånt var borta” (*das alles war weg*), ”säker på” (*mir sicher*), ”eftervärlden” (*die nachwelt*), ”sången” (*der gesang*), ”i drömmen var inga där” (*im traum war niemand da*) och en dikt utan titel (som i tyska översättningen fått titeln

289 Se Wessléns text ”Bruno K. Öijer och Sioux-indianen Black Elk”, på <http://brunok.se/blackelk.htm>. Länken kontrollerad senast 30.6.2016.

290 Se Wesslén, ”Bruno K. Öijer och Sioux-indianen Black Elk”, på <http://brunok.se/blackelk.htm>. Länken kontrollerad senast 30.6.2016.

die eisfrau).[291] Dessa översättningar är gjorda av Jesper Neukirchner, som också själv – under användarnamnet ”bob buley” (tidigare ”efflagitatio”) – har läst in dikterna, och sedan integrerat dem i bildmaterial som på det hela taget resulterar i suggestiva, täta poesivideor. Jag ska dröja vid ett av Neukirchners alster för att illustrera karaktärsdragen i hans arbete med Öijerdikterna och för att peka på fenomenet översättning. Det kan här sägas gälla såväl den sedvanliga innebörden i termen, det vill säga verbalspråklig översättning från ett språk till ett annat, som den intermediala ”översättningen” av en verbalt formulerad dikt till en audiovisuellt framförd tolkning av orden. I ett resonemang om olika typer av översättningar utgår Claus Clüver från Roman Jakobsons bestämning av tre olika översättningsformer: ”inomspråklig översättning” (omformulering av en text inom ett och samma verbalspråk), ”mellanspråklig översättning” (det vi vanligen tänker på som översättning, alltså från ett verbalt nationalspråk till ett annat) samt ”intersemiotisk översättning” eller omvandling (tolkningen av verbalt språk med hjälp av icke verbalt teckensystem).[292] I fallet med Neukirchners Öijeröversättningar har vi enligt denna uppdelning att göra med den andra och den tredje kategorin: den verbala översättningen av Öijers dikter från svenska till tyska, och den intermediala/intersemiotiska överföringen av den verbalt och skriftligen formulerade, i tryck medierade texten, till det audiovisuella uttrycket i form av Neukirchners poesivideor.

Om översättningar av poesi har det sagts att det är den svåraste formen av översättning; det finns så mycket i ett poetiskt uttryck som vilar på an-

291 Sök på <www.youtube.com>, på de här angivna diktitlarna. Neukirchner har utöver dessa dikter och poesivideor översatt i princip hela samlingen *Svart Som Silver* till tyska, dock mig veterligen ännu inte i officiellt eller publicerat skick; e-post från Jesper Neukirchner till Mikael Askander, 31.8.2011. Ett par tyska översättningar till av Öijerdikter finns. Gerhard Rombach har översatt dikterna ”Sången” och ”Framme”, i tyska versioner (”Der Gesang” respektive ”Am Ziel”), se: <http://www.beilharz.com/poetas/oeijer/#framme>. Länkar kontrollerade senast 1.7.2016.

292 Claus Clüver, ”Om intersemiotisk överföring”, i *I musernas tjänst. Studier i konstarternas interrelationer*, red. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, m.fl., Stockholm/Stehag: Symposion 1993 (s. 169–204), s. 172. Bäckström diskuterar också de översättningar av Dylantexter som Öijer och Eric Fylkeson publicerade i volymen *Bob Dylan*, Stockholm: Poesiförlaget och Bo Cavefors förlag 1975; se Bäckström, s. 53–57.

nan grund än sakinnehåll. Litteraturvetarna Paul Tenngart och Daniel Möller menar, i den antologi om lyriköversättning de är redaktörer för, att den översatta versionen blir en ny dikt, som förvisso pekar ut över sig själv, mot den ursprungliga dikt som översatts.[293] Hänsyn bör också tas till varje enskilt fall, och då kan sannolikt konstateras att i en del fall är översättningen mer lik sitt original, medan i andra fall är skillnaderna mellan översättning och ursprungstext desto större.

Öijers dikt ”I DRÖMMEN VAR INGA DÄR”, från *Svart Som Silver*, lyder som följer:

jag ropade mitt namn
i den väldiga tystnaden
och det ekade tillbaka mot mej
rullade över vildmarken ensamt och främmande

och i drömmen
var inga där
bänkraderna gapade tomma
det var kallt och otäckt
som om livet självt skulle begravas
eller livets hjärta
eller bara någon som varit full av liv
en flicka kanske
hon som velat så mycket
under hennes naglar
satt rester av gräs och sand
från den värld hon byggt
och fast hela hennes kropp brunnit färdigt
och bara askan fanns kvar
levde hennes ögon och såg sej omkring
hoppades fortfarande
bad om hjälp[294]

293 Daniel Möller och Paul Tenngart, ”Inledning”, i *Kasta dikt och fånga lyra. Översättning i modern svensk lyrik*, red. Daniel Möller och Paul Tenngart, Lund: Ellerströms 2010, s. 7.

294 Öijer, ”I DRÖMMEN VAR INGA DÄR”, ur *Svart Som Silver*, här citerad ur *Samlade dikter*, 2012, s. 625.

Neukirchner har översatt dikten på följande sätt, till tyska:

im traum war niemand da

ich rief meinen namen
in die gewaltige stille
und das echo hallte mir entgegen
rollte über die wildnis einsam und fremd

und im traum
war niemand da
die sitzreihen japsten ins leere
es war kallt und unheimlich
als ob das leben selbst begraben würde
oder das herz des lebens
oder einfach jemand der voller leben war
vielleicht ein mädchen
jene die so viel wollte
unter ihren nägeln
klebten reste von gras und sand
aus der welt die sie gebaut hatte
und obwohl ihr ganzer körper völlig ausgebrannt war
und nur die asche übrig
lebten ihre augen weiter und sahen sich um
hofften noch immer
baten um hilfe[295]

Översättningen följer tämligen ordagrant det svenska originalet. Såväl den tematiska och semantiska nivån, innehållet, som diktens uppställning, med strofindelning och radbrytningar, svarar tydligt mot originalet. En liten skillnad syns i titeln, tillika rad fem (andra strofens första rad): ordet ”inga” översätts med ”niemand”, ett tyskt ord som kan stå för såväl just ”inga” som ”ingen”. Samma effekt återfinns i engelskan: ”nobody” eller ”no one” skiljer inte på singularis och pluralis, det får avgöras av kontexten

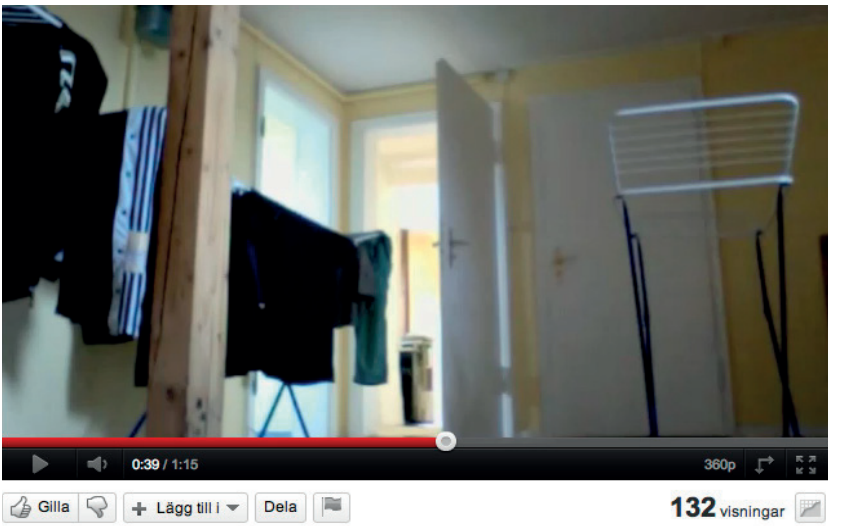
295 Texten i denna skriftversion har Neukirchner skickat per e-post till mig, 2.9.2011. Den finns inte publicerad i tryckt/skriven form, men det är den här angivna versionen som läses upp av Neukirchner i nämnda poesivideo.

i fråga. I Neukirchners översättning blir det först i diktens fortsättning tydligt att det rör sig om ”inga”, det är bänkraderna som gapar tomma som åsyftas. I Öijers ursprungsdikt signaleras något som alltså i svenskan, men inte i tyskan (eller engelskan), kan signaleras direkt i ett enda ord: att det är tomt på människor – i pluralform.

Vidare är dikten uttryckligen, redan i titeln, formulerad som ett drömscenario. Ödslighet och tomhet breder ut sig, diktjaget är ensam med blott ekot av sina egna ropade ord. Tomrummet fylls sedan av diktjagets tankar och reflektioner över drömmen, men denna är till sin ontologiska status vag och diffus. *Kanske* är det en flicka som har begravts. Dikten ger sig i kast med denna kanske-flicka, funderingar kring henne skrivs fram och i slutet av dikten är hon – om än fortfarande positionerad i en kanske-existens – tämligen påtaglig. Det är som om den ödslighet och ensamhet som diktjaget beskriver inledningsvis måste bekämpas. Någon tänks och skrivs fram, som ett försök att råda bot på ensamheten, saknaden och känslan av övergivenhet. Samtidigt är den här kanske-flickan en representant för livet, som omnämns tidigare i dikten. Även om inga är på plats där i drömmen, andas dikten förhoppningar och blir rent av till ett påstående om existensen och förgängligheten: döden innebär inte slutet, inte i ett större perspektiv. Läsaren kan dra sig till minnes andra formuleringar som också tydligt pekar ut en sådan läsning av många Öijerdikter, som exempelvis i en dikt i *Medan giftet verkar*: ”Även om allt tar slut / vänder det inte bort sin blick”. [296]

I Neukirchners version finns i princip allt detta kvar. Översättaren har inte tagit ut svängarna med radikala beslut i översättningsarbetet, utan lägger sig mycket nära den svenska ursprungsdikten. Här sker emellertid mer än ”bara” en ”mellanspråklig översättning” i Jakobsons terminologi (se resonemanget ovan). På YouTube har vi också att göra med Neukirchners audiovisuella, intermediala kombinationer av ord, ljud och bild. Översättningen är alltså också inläst, och ljudspåret har fogats samman med rörliga bilder. Dessa är, till skillnad från bildmaterialet i King Waynes/Per Erik Wessléns Öijer-videor, av upphovsmannen egeninspelade rörliga

296 Se Öijer, dikten ”Även om allt tar slut”, i *Medan giftet verkar*, citerad ur *Samlade dikter*, s. 448.



Jesper Neukirchners poesivideo till översättningen av Öijers dikt ”I drömmen var inga där” (im traum war niemand da), visar en enda scen, interiören från ett tomt och alldagligt rum i en bostad. Den enda kamerarörelse att tala om är den långsamma utzoomning som görs i takt med att dikten läses fram mot sitt slut. Stillbild, skärmdumpning av Mikael Askander, från videon som finns på www.youtube.com.

bilder, alltså inte klipp från redan existerande långfilmer, TV-material och annat. Bilderna framstår som tämligen generella utifrån ett västerländskt perspektiv; det är alltså inte så, menar jag, att bilderna i Neukirchners videor gestaltar specifikt tyska miljöer eller fenomen. Faktum är att det likaväl kan vara miljöer och scenarion inspelade på svensk mark, och Neukirchner bor också i Sverige sedan många år tillbaka.[297] I *im traum war niemand da* syns inledningsvis interiören i ett rum ur en låg kameravinkel (se bild nedan). I förgrunden syns en uppställd (hopfällbar) tvättställning, i övrigt väggar och tak i ett grått dagsljus. Denna scen är den enda scen vi som betraktare får se, den enda kamerarörelse som sker här är en mycket långsam utzoomning. Detta är ett stildrag som återkommer i alla de vi-

297 Detta har Neukirchner förklarat i e-post till mig, brevväxling mellan Mikael Askander och Jesper Neukirchner, augusti-september 2011. Kommunikationen digitalt sparad i undertecknads ägo.

deor som Neukirchner står bakom. Kan detta då betecknas som en ”poesivideo”? Är det verkligen rörliga bilder det är fråga om? Ja, vill jag svara. Det är de facto fråga om rörliga bilder, om än i ganska subtil form: inzoomningen av den här enda scenen/miljön vi får se. Och vidare, en dikt läses upp på ljudspåret, och sammantaget verkar orden i muntlig tappning tillsammans med bildmaterialet. De drar åt samma håll i den intermedialt fungerande betydelseproduktion som genereras.[298] Relationen mellan den visuellt registrerade interiör som syns och diktens ord är av en relativt öppen och generell karaktär. En känsla av frånvaro präglar Öijers dikt och illustreras i Neukirchners videobilder av det tomma, ödsliga rummet där ingen tycks finnas, men där någon tycks ha funnits. I dikten skrivs ändå en närvaro fram, en metafysisk och magisk dimension i den dröm som skildrar den döda som en död-men-levande, i och med det hopp som frammanas i diktens slutrader. På ett likartat sätt kan videons utgångspunkt, kameran och dess position signalera att någon faktiskt är på plats och sköter kameraarbetet.

Tenngart och Möller menar i förordet till sin antologi att lyriköversättning också är att betrakta som kulturöversättningar; att översätta lyrik blir också till en fråga om en överflyttning av i originalspråket uttryckta och signalerade kulturella kontexter, till det nya språket och dess kulturella kontexter.[299] Tenngart visar vidare i sin egen text – i nämnda volym – om Baudelaireöversättningar, hur en tids uppfattningar kan avläsas i bland annat moralfrågor, genom att studera vad som i olika tider översätts (och vad som inte översätts) i ett författarskap. Tenngart skriver om svenska översättningar av Baudelaires poesi att ”översättningar tenderar att betona de sidor som mer än andra bekräftar prototypiska föreställningar av diktarens kulturella tillhörighet. [---] Det är väl inte orimligt att tänka sig att Charles Baudelaires namn leder till mer prototypiskt franska associationer i Sverige

298 Även om verket helt hade saknat ljud, alltså även de muntligen framförda orden, men exempelvis visualiserat diktens ord genom att presentera dem i bild som skriven/tryckt text, hade vi haft med en poesivideo att göra.

299 Möller och Tenngart, s. 8f.

än det gör i Frankrike".[300] I fallet med Neukirchners tyska tolkningar av de ovan nämnda Öijerdikterna syns det mig att förhållandet är närmast motsatt: det handlar i översättningen främst om generella temata, iakttagelser av sådant som kan uppfattas som allmänmänskligt gemensamt, kanske inte bara i tyska och svenska kulturella kontexter, utan över lag i västerländska kulturer. Inget prototypiskt svenskt tycks frammanas i de tyska översättningarna/omvandlingarna. Det gäller såväl den verbalspråkliga översättningen som de rörliga bilder som har lagts till inläsningarna av dikterna.

Det som hörs i denna poesivideo är de av Neukirchner upplästa orden, inga andra ljud eller någon musik har lagts till. Däremot har rösten behandlats en smula, liksom i flera andra av Neukirchners inläsningar/poesivideor. I några av dessa påminner Neukirchners röst och sätt att läsa om Öijers muntliga diktion. I fallet med *im traum war niemand da* hörs en dov, raspig och långsamt läsande röst förmedla diktens ord. Frånvaron av andra ljud än uppläsarens röst gör, menar jag, att själva orden framhävs, och läsaren/lyssnaren får större möjlighet att koncentrera sig på det som dikten står för och handlar om. Dessutom förstärks den ovan diskuterade tematiken i dikten på detta sätt, genom att skapa tystnad istället för ljud som en illustration till diktens ensamhet och reflektioner kring död, liv och frånvaro.

Det är sålunda värt att notera hur olikartade och varierade poesivideor kan framträda, även de som gjorts till en och samma dikt (även om vi skulle kunna förstå en svensk dikt respektive dess till tyska översatta version som två helt olika dikter). King Wayne/Per Erik Wesslén har i sina videor ett helt annat tilltal, både visuellt och audiellt, än Neukirchners mer spartanskt formulerade alster.

En poesivideo kan även innehålla och utgöras av en cover, vilket dikten ”Minnesskogen”, och videon till den, är exempel på. Margareta Barck reciterar dikten till musik av Angelo Badalamenti (kompositör till bland annat flera av David Lynchs filmer) och i regi och redigering av King Wayne.[301] ”Minnesskogen” är ursprungligen en text skriven av Öijer till ett

300 Paul Tenngart, ”Svenska Baudelairebuketter. Les Fleurs du Mal i svensk översättning”, i *Kasta dikt och fånga lyra. Översättning i modern svensk lyrik*, red. Daniel Möller och Paul Tenngart, Lund: Ellerströms 2010 (s. 15–52), s. 45.

301 Se videon *Minnesskogen*, med produktionsuppgifter i sluttexterna, på <https://www.youtube.com/watch?v=bHPMn_FP7no>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016.

fotografiskt konstverk med samma titel, skapat av bildkonstnären Maya Eizin Öijer. Fotografiverket och Öijers text fanns med på utställningen Vildmark (2002). Öijers text lyder i sin helhet:

> Minnesskogen, bildskogen kan inte ödeläggas. Den lever kvar i vårt medvetande, den svävar i vårt blod. I denna vildmark leder inga vägar hem eller bort. Här går du. Här är din rikedom. Här gräver livet självt efter sitt vatten. Allt verkar vackrare, tydligare, mer påtagligt. Och smärtan söker din blick.[302]

Videons visuella uttryck utgår inte alls från Eizin Öijers konstverk, utan från andra bilder av mörk skog (även om ton och ljussättning bär släktskap med det skogslandskap som kan beskådas i Eizin Öijers verk). Rörelse skapas genom långsamma svep över och inzoomningar mot skogsbilderna. I ett parti dubbelexponeras bilder av skogslandskap med ett porträtt, en närbild av Bruno K. Öijers ansikte. Det verbalt upplästa kan ses som en kommentar till världens tillstånd, och den kommentaren filtreras via bilderna. I sin text tar Öijer fasta på skogsmotivet, och manar så fram en metafor där alla minnen i en människas inre kan läsas som alla träd i en urskog, i en vildmark.

En stor del av de intermedialt fungerande verk som skapats av Öijer och Eizin Öijer förmedlar tankar om och gestaltningar av natur. Det här är en dimension i Öijers lyrik som sällan uppmärksammas av kritiker och andra; allt som oftast målas bilden upp av en urban och närmast dekadent poet och hans poesi. Jag menar att Öijer i stor utsträckning också – på senare år, från och med *Medan giftet verkar* och framåt – har kommit att formulera en originell och egenartad naturlyrik som tar fasta på dels en kärlek till naturen, dels naturen som något av den moderna civilisationen hotat

302 Texten kan läsas på brunok.se, <http://brunok.se/minnesskogen.htm>. Där finns också den av Öijer själv gjorda engelska översättning, som också fanns med på utställningen. Jag har citerat Öijers dikt efter brunok.se, och har inte tagit hänsyn till om den har radbrytningar på annat sätt än så här. På bloggen Minnesskogen finns dock dikten citerad i en version där radbrytningar gjorts och med centrerad textuppställning, se inlägg med rubriken ”Pusselbit 1”, daterad 29.3.2010, på: <http://fiffikus.bloggproffs.se/2010/03/>. Länkarna kontrollerade senast 30.6.2016.

och förstört. Hur denna utveckling i Öijers diktande hänger samman med Eizin Öijers bildkonst och dess ofta suggestiva, mångtydiga gestaltningar av naturlandskap och naturfenomen, är värt en undersökning i sig. En sådan undersökning torde ha en given utgångspunkt i ett konstverk som *Minnesskogen* och dess olika versioner, som jag här har lyft fram.

Som en avrundande reflektion över poesivideor vill jag än en gång återvända till jämförelsen med musikvideoformatet. Det tycks mig som att det som i musik- och musikvideobranschen görs i ett och samma format, det vill säga i musikvideon, det görs för närvarande i litteratur- och bokbranschen i två varianter: litterära trailerklipp (boktrailer) och poesivideor. De litterära boktrailerklippen kan tyckas ha en tämligen kort reell verkningstid; i praktiken dyker de upp och sprids lagom till att boken i fråga ska ges ut, och en tid därefter förvandlas de till alltmer sällan använt material. Eller? Inte helt så, skulle jag vilja säga. Dels fortsätter de att vara av intresse under en längre tid för litteraturintresserade och beundrare av en viss författare, dels fungerar de inte bara som reklamfilmer för böcker som varor, utan kan också väcka intresse för läsning i vidare bemärkelse, och då fungerar de mer som en sorts lästips.[303] Dessutom kan beundrare av en viss bok eller författare redan ha läst det mesta i ämnet, men även fatta tycke för och vilja länka till en boktrailer, exempelvis på en bok- eller litteraturblogg. Vidare kan en boktrailers aktualitet och verkningstid marginaliseras såväl som förnyas i samband med att boken i fråga filmatiseras. Då produceras som bekant ett antal nya trailervarianter som gör reklam för filmatiseringen i fråga. Notera till exempel hur Harry Potter på YouTube förekommer i trailerklipp för både filmer och böcker.

---

303 Ett exempel på det finns i en kommentar av signaturen ”Anna”, på bokbloggen *Bokhyllan*, se <http://bokhyllan1.blogspot.com/2011/08/manaden-favorit-boktrailer.html>. Länken kontrollerad senast 30.6.2016. Så här skriver ”Anna”: ”En bok jag verkligen blev sugen på att läsa efter boktrailern var Cirkeln av Mats Strandberg och Sara Bergman Elfgren. Kusligt bakgrundsljud, skrämmande röst och snabbt får jag reda på vad det är för typ av bok jag kan vänta mig. Och om ni inte redan har blivit nyfikna på att läsa Cirkeln efter allt hype runt boken testa boktrailern och se om den gör er sugna på att läsa den.” Att vilja läsa boken är inte nödvändigtvis detsamma som att vilja eller kunna köpa den. Att skilja ett boktips från reklam för en viss bok är en delikat uppgift så klart. Inte sällan kan de båda funktionerna sägas sammanfalla; båda kan ju också fungera som både en väg till ett inköp av en bok, som till ett lån av den på ett bibliotek, till exempel.

En diktare i medieåldern

Relationen mellan poesi och film i Öijers författarskap och verksamhet som filmskapare bör ses som en av flera sidor i ett verkligt intermedialt författarskap. Öijer har också – som diskuterats ovan i föreliggande kapitel – arbetat med musik och bildkonst i olika sammanhang. Dessutom har han allt som oftast framträtt i massmedia, tydligt intagandes rollen som diktare och poet. 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 med Bourdieus termer). Intressant nog har Öijer efter hand 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 framstår som unik i den svenska nutida lyriken.

Bruno K. Öijer är inte enbart en poet 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 sitt budskap och sin poesi. Öijer tycks dessutom sikta högre än så: han vill bli en motröst i mediebruset, något som också Bäckström påpekar i sin avhandling.[304] Bäckström menar rent av att Öijer bör betraktas som en Sisyfos, en gestalt som oförtrutet arbetar vidare med att förklara sakernas tillstånd, enligt poeten själv bättre och sannare än vad fallet är med andra utsagor i massmedia.[305] Inte nog med detta, för det rör sig i Öijers fall, menar jag, inte enbart om genomtänkta marknadsföringsstrategier, utan också om en poesi som i sig fungerar i samverkan med andra konst- och medieformer. 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. Det blir fråga om diktfilm och filmdikt som inte så enkelt låter sig fångas i traditionella estetiska begreppsbildningar, kategoriseringar eller genrekonventioner. I fal-

304 Bäckström, 2003, s. 326.
305 Bäckström, 2003, s. 331.

let med Bruno K. Öijers intermedialiteter bör också inskärpas att det intermediala i hans uttryck i hög grad – om än inte på något sätt enbart – är ett intermedialt uttryck av *interartiell* karaktär, det vill säga med en betoning på samspel och relationer mellan olika konstnärliga uttryck och medieringstyper.

5. Poesier och kombinationer – avslutande reflektioner

I det föregående har jag försökt identifiera det intermediala i Bruno K. Öijers poesi. Min framställning är en undersökning av och en diskussion om såväl intermedialitet som Öijer och hans poesi. Jag har dessutom tagit fasta på sådana intermediala dimensioner som också uppstår bortom diktarens intention. När hans poesi blir föremål för omtolkningar och omskrivningar i andra mediala sammanhang än den ursprungliga, och även om Öijer själv inte stått för de omtolkningarna eller omskrivningarna, så har jag lyft dem till diskussion. Jag har med andra ord inte enbart velat undersöka de flermediala uttryck som Öijer själv medvetet skapat. Min undersökning är således en undersökning av intermediala dimensioner hos en poet. Det är samtidigt en undersökning av poesi, och då poesi som intermedial konstart och kommunikationsform. Min utgångspunkt har varit att förstå poesi som dels en funktion, dels en litterär grundgenre. Den utgör en funktion som kan framträda i många (alla?) olika uttryck och format, i film, i bild, i musik, i reklam, och i kombinationer av medier. Med detta sagt blir en dikt som exempelvis kombineras med rörliga bilder och/eller musik inte mindre poetisk som uttryck. En så kallad poesivideo är också, menar jag, ett slags poem.

Jag tänker mig vidare Öijer som en förkroppsligad poesi. Poeten/poesin framträder i minst tre olika scenrum: 1. De skrivna ordens scenrum. 2. De muntligen framförda dikternas scenrum. 3. Internet.[306] I det sistnämnda

306 Egentligen bör en tänka sig massmedia i stort som ett (fjärde) scenrum; jag låter dock här internet representera även massmedia. Detta låter sig göras då massmedia framträder inte bara i sina andra ”ursprungliga” kanaler (TV, radio, papperstidningar) utan också parallellt på internet.

fallet framträder en skillnad jämfört med de två första scenrummen: detta är en ”scen”, en skådeplats som Öijer själv inte har valt och som han inte själv kan eller vill kontrollera. Metaforiskt ser jag här nätet som en glimrande, blinkande, brusande labyrint, i vilken en skugglik eller halvt genomskinlig projektion av Öijer vandrar omkring. Denna min idé om de tre scenrummen hade sin upprinnelse i Lars Lönnroths tankar om ”Den dubbla scenen”, som framförs i hans studie med just den titeln, och som jag berört tidigare i min framställning (se kapitel 4). Lönnroth menar att vi måste förstå muntligt traderad dikt som riktad ut mot två olika scener, dels berättarens, dels berättelsens. Denna lönnrothska dubbla scen är en tankefigur som verkar estetiskt i vart och ett av de tre scenrum jag här identifierar i Öijers poetiska universum. I fallet med mina tänkta scenrum är det framför allt deras medialt olikartade förutsättningar som skiljer dem åt. Så här ser ett försök till nyansering av dessa tre scenrum ut:

1. **De skrivna och tryckta ordens scenrum**
   Det i bokform skrivna, tryckta ordet, de verbala skrivtecknens kommunikation.
2. **De muntligen framförda dikternas scenrum**
   Den levande poetens förkunnande, mässande, kännande röst som ackompanjeras av kroppsspråk, blickar, musik, andra ljud och visuell rekvisita. Scenrummet präglas starkt av ett levande samspel mellan poeten och publiken.
3. **Internet**
   Nätets multimediala och ofta audiovisuella uttryck, kommunicerade delvis av och genom Öijer, men delvis också av andra, exempelvis skaparen av en poesivideo, eller en interaktiv text om poeten.

Mellan dessa scenrum finns olika intermediala samband. Som exempel kan räcka att här nämna relationen mellan det första scenrummets skriftverbala kommunikation, och det andra scenrummet och dess muntliga och kroppsliga kommunicerande av dikterna. Intermediala kopplingar föreligger dessutom inom varje enskilt scenrum, och ytterligare inom enskilda uttryck inom respektive scenrum i fråga. På så sätt syns olika poesier kombineras i mängder av variationer.

Öijers intermedialiteter

Jag har genomfört min undersökning av Öijers poesi med utgångspunkt i att poesi och kommunikation generellt måste förstås i relation till olika kontexter. De kontexter som har spelat roll i mina läsningar av Öijers poesi utgörs framför allt av poesi och litteratur i stort, av Öijers karriär och liv, av mediala och estetiska förutsättningar för Öijers poesi, både i nutida och i historiska perspektiv, samt idén om poesi och litteratur som en intermedial kommunikationsakt. Med utgångspunkt i Roman Jakobsons kommunikationsmodell kan Öijers poesi som kommunikationsakt övergripande och schematiskt illustreras enligt följande:

Avsändare	**Meddelande**	**Mottagare**
Poeten Öijer	Öijers dikter	Läsare, kritiker m. fl.

Denna bild kan så klart byggas ut. Det gör skillnad om exempelvis en dikt har publicerats i bokform, i en diktsamling eller i nätupplagan av en dagstidning (just ett exempel jag diskuterar i min framställning, se bland annat kapitel 2). Och ”läsarna” kan också bokstavligt talat vara lyssnare och betraktare, om dikterna framförs vid en lyrikperformance, på scen:

Avsändare	**Meddelande**	**Mottagare**
Poeten Öijer	Öijers dikter	Läsare, kritiker m. fl.
	Bok, tidning, nätet	Lyssnare/åskådare
	Scen/muntligen	

Att uppleva Öijers poesi är att uppleva en intermedial kommunikationsakt. Det gör också att uppställningen ovan kan nyanseras vad gäller involverade medier och deras samspel. På två grundläggande sätt kan såväl poesi som kommunikation verka intermedialt: som kombinationer av olika slag och som transpositioneringar (från ett medialt sammanhang till ett annat). Avseende intermediala kombinationer framträder då fler aspekter i kommunikationsprocessen:

Avsändare	Meddelande	Mottagare
Poeten Öijer	Öijers dikter	Läsare, kritiker m. fl.
Illustratör	Bok, tidning, nätet	Lyssnare/åskådare
Filmare, musiker	Scen/muntligen	
	Ord och bild, musik och ord	
	Ord, bild, ljud (poesivideo)	
	Muntligt-skriftligt	

I sistnämnda uppställning infinner sig något att beakta: i exemplet med poesivideo blir ”mottagaren” också ”avsändare”. Poesivideor skapas oftast av beundrare och fans, som först har varit mottagare/läsare och som sedan själva skrider till verket och skapar meddelandet i form av en poesivideo. Här bör då också noteras att en intermedial betydelseproduktion kan identifieras och avläsas, inte ”bara” i poesivideons kombination av ord (i skrift och i tal), bild, ljud och musik, utan också i en intermedial transpositionering. Den först verbalspråkligt skapade och framförda dikten har flyttats över till ett annat medialt sammanhang; dikt har blivit diktvideo, och nya betydelseskikt och tolkningsmöjligheter öppnar sig.

Att läsa poesi är att se poesi, att höra poesi, att känna poesi. Jag hävdar i föreliggande studie att Öijers poesi är en intermedial poesi. När allt kommer omkring är – som jag också framhållit tidigare – all kommunikation, alltså även de poetiska uttrycksformerna, medialt heterogen och intermedialt betydelseproducerande. Att, som jag har velat göra, visa på en poets produktion och dess intermediala funktioner måste därför förstås med utgångspunkt just i *funktion*: det är inte en fråga om huruvida vissa uttryck eller vissa kommunikationsakter är intermediala, och andra inte. Ej heller är det fruktbart att diskutera huruvida en poet/konstnär/författare är mer intermedial än en annan. Det som i min framställning har stått i fokus har varit att visa på hur Öijers uttryck fungerar, med avseende på de intermediala dimensionerna i hans verk. Det är också min förhoppning att denna studie i Öijers poesi belyser det givande och rent av nödvändiga i att läsa poesi (och litteratur) genom intermediala perspektiveringar. I fallet med Öijers poesi framträder meningsproduktionen via intermediala konstruktioner, i både kombinationer och transformationer. På scenen skapas ett flermedialt uttryck som samtidigt är ett samspel mellan poeten vid mikrofonen och den publik som ser och lyssnar in dikterna som sänds ut i det

gemensamma rummet, som kommuniceras visuellt och audiellt i den luft alla där och då närvarande delar. I bokform syns bland annat relationer mellan text och omslag, texter som verbalspråkligt gestaltar såväl ljudande som visuella-ikoniska kommunikationsflöden. Vidare är relationen mellan Öijers poesi och musik värd att för framtida forskare fördjupa sig ytterligare i. Dels har Öijer i sitt skrivande inspirerats av musik, och låtit det ta plats i dikterna på den semantiska nivån, dels har Öijer både på scen och på skiva framfört sina dikter till musik.

Dessutom bör det faktum understrykas att internet är ett medialt landskap som ”befolkas” av myriader av olika estetiska och andra kommunikativa konstellationer. I form av videoklipp på YouTube kan exempelvis filmade scenframträdanden avnjutas, liksom intervjuer i radio och tv, som remedieras på en rad olika plattformar. Till detta kommer också alla de diskussioner och de samtal, de reflektioner och tolkningar, som framställs på alltifrån tidningars och tidskrifters webbsidor, till sociala medier som Facebook, Twitter och Instagram. Och bloggar; bloggen som uttryck har kommit att framstå som något av interneterans nya form av tidskrift. En blogg kan samla stora mängder goda reflektioner och kritiskt tänkande, i inlägg, artiklar och essäer. På internet återfinns också en hel del poesivideor som skapats av beundrare av Öijer och hans poesi – i analogi med musikvideon illustreras på så sätt Öijers dikter (i form av inspelningar av honom själv när han läser sina dikter) med ljud, musik och olika slag av rörliga bilder. Detta intermediala format är intressant också på så vis att Öijer själv här inte är avsändaren, åtminstone inte fullt ut.

Från början arbetade jag med idén att ta med ett långt avsnitt om just digitala kontexter kring Öijer och hans poesi. Eller enklare uttryckt: hur representeras Öijer på nätet? Jag insåg efter hand som mitt arbete fortskred att denna digitalt fokuserade del växte till att bli en egen studie. Den hängde inte följsamt ihop med det övriga intermedialt orienterade materialet. Därför lämnade jag till slut det digitala åt sitt öde, och inarbetade delar av det i den övriga framställningen. Kvar dröjer sig ändå en insikt: Öijers poesi och dess många relationer till och med internet och andra digitala medieformat bör inte få vänta alltför länge på att bli undersökta. Då med fördel med utgångspunkt(-er) i såväl intermedialitetsstudier som i den alltmer omfattande forskning och teoribildning om digitala medier

och digitala kulturer som i allt högre grad präglar humanioras vetenskapliga discipliner i dag. Också en mediehistorisk, och rent av mediearkeologiskt präglad, forskning bör kunna kasta nytt ljus över den resa som Öijers poesi och poetiska verksamhet kommit att göra. Då får förslagsvis en undersökning följa en bana från barndomens första försök till berättande, över stenciltidskrifternas tidiga 1970-tal, via i codexformatet publicerade diktsamlingar, vidare genom scenframträdanden och tv- och radioinspelningar, till dagens digitala mediekulturer. Förvisso är det en bana som också föreliggande undersökning rört sig fram längs, men inte med en så stark betoning på de konkreta medieartefakternas historia och kulturella praktiker som en framtida forskning kan och bör dröja vid.

Öijer har framför allt från och med den så kallade Trilogin kommit att höjas till skyarna av många kritiker. Hans diktsamlingar sedan *Medan giftet verkar* gavs ut 1990 har berömts och hyllats i många sammanhang, i recensioner, i litterära samtal, av poeter, kritiker och läsare. Han har dessutom under denna period (1990–2016) belönats med ett stort antal litterära priser, däribland De nios stora pris (2002), Frödingpriset (2013), Natur och Kulturs kulturpris (2016) och Övralidspriset (2015)[307]. Under nämnda tidsperiod har också ett antal böcker och avhandlingar om Öijer och hans verk sett dagens ljus (se min genomgång av Öijerforskning ovan, i kapitel 2). Jag tror likväl att det också i framtiden kommer att fortsätta vara så här: Öijers poesi kommer att fortsatt belönas med priser. Och han kommer att stå i fokus för mer forskning, främst litteraturvetenskaplig sådan, men förhoppningsvis också forskning med intermediala perspektiv, och med fokus riktat mot Öijer och hans poesi i olika digitala sammanhang.

*

307 Se bilaga 4 för en förteckning med fler utmärkelser som tilldelats Öijer genom åren.

Min undersökning är, som jag påpekat inledningsvis, inte en uttömmande inventering av intermediala fenomen i Öijers produktion. Snarare är det här fråga om en första skiss, en kartläggning, ett kartritande som bör få en fördjupad fortsättning, med fler och mer inträngande analyser av Öijers poetiskt, estetiskt och medialt mångfacetterade uttryck. Detta kan sägas gälla inte bara med Öijers poesi i åtanke, utan all litteratur, all konstnärlig verksamhet och, ja, all kommunikation. Läst så är min text att betrakta som en början.

Referenser

Opublicerat material

Personbevis, Skatteverket, Folkbokföringen (Bruno K. Öijer och hans bröder). November, 2011

Elektronisk brevväxling (e-post och facebook) mellan Mikael Askander och Jesper Neukirchner, augusti-september 2011. Kommunikationen digitalt sparad, i Mikael Askanders ägo

Tryckt litteratur

Algulin, Ingemar och Olsson, Bernt: *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm: Norstedts 1987

Almqvist, Carl Jonas Love: *Drottningens juvelsmycke* (1834)

Andrén, Anders: ”Re-reading Embodied Texts – an Interpretation of Rune-Stones”, i *Current Swedish Archaeology*, 2000:8 (s. 7–32)

Arvidson, J.; Askander, M.; Bruhn, J.; Führer, H. (red.): *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Lund: Intermedia Studies Press/Lunds universitet 2007

Askander, Mikael: *Music Videos and Iconicity*. Paper presentation from the Eighth International Symposium on Iconicity in Language and Literature, June 16-18, 2011, at Linnaeus University, Växjö, Sweden, 2011, publicerad på: <http://shortcultures.blogspot.se/p/short-cultures-musikvideo.html>. Länk kontrollerad senast 1.7.2016

–, ”Anarki och magi. Frihetens vägar i Bruno K. Öijers poesi”, i *Humanetten*, nr 14, våren 2004, på <https://journals.lnu.se/index.php/hn/article/view/200/186>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

–, *Modernitet och intermedialitet i Erik Asklunds tidiga romankonst*, Växjö: Växjö universitet (numera Linnéuniversitetet) 2003 (diss.)

–, ”Gamla stan. Reflektioner kring ett modernistiskt filmförsök” i *Humanetten*, 2001:8, på: <https://journals.lnu.se/index.php/hn/article/view/137>

Aspelin, Kurt och Bengt A. Lundberg: ”Till Roman Jakobsons poetik” (s. 7–19), förord i *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Bokförlaget PAN/Norstedts: Stockholm 1974

Bastiansen, Henrik G: ”Hur analyseras mediehistorien? Sex böcker – sex strategier”, i *Återkopplingar*, red. Marie Cronqvist, Patrik Lundell och Pelle Snickars, nr. 28 i serien

Mediehistoriskt arkiv, Lund: Mediehistoria, Lunds universitet 2014 (s. 87–105)
Bengtsson, Petter: ”Öijer i poesivideo”, i *Sundsvalls Tidning*, 21.8.2007
Bergsten, Staffan och Lars Elleström: *Litteraturhistoriens grundbegrepp*, Studentlitteratur: Lund 2004
Birkedal Bruun, Mette; Fleischer, Jens; Petersen, Nils Holger; Østrem, Eyolf (red.): *Genre and Ritual: The Cultural Heritage of Medieval Rituals*, Köpenhamn: Museum Tusculanum Press 2005
Birkedal Bruun, Mette; Llewellyn, Jeremy; Petersen, Nils Holger; Østrem, Eyolf (red.): *The Appearances of Medieval Rituals: The Play of Construction and Modification*, Turnhout: Brepols 2004
Bolter, Jay David och Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts och London: MIT Press 1999
Brandel, Tobias: ”Poesi oäslig på läsplattor”, i *Svenska Dagbladet*, 1.11.2011; även på: <http://www.svd.se/kultur/poesi-olaslig-pa-lasplattor_6597518.svd>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016
Brockett, Oscar G.: *History of the Theatre*, 5:e upplagan, Boston/London/Sydney/Toronto: Allyn and Bacon, Inc. 1987
Bruhn, Jørgen: ”Intermedialitet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:1 (s. 21–38)
Bruhn, Siglind: ”Musikalisk ekfras” i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Studentlitteratur: Lund 2002 (s. 193–201)
Bäckström, Per: ”Poeten som transcendental lege”, efterord i *Det svarte puslespillet*, ett urval Öijer-dikter i översättning till norska av Morten Wintervold, MARGbok forlag: Tromsø 2010 (s. 131–139)
–, *Vårt brokigas ochellericke! Om experimentell poesi*, Lund: Ellerströms 2010
–, *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Ellerströms: Lund 2003
Clüver, Claus, ”Intermediality and Interarts Studies”, i *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, red. J. Arvidson, m. fl., Lund: Intermedia Studies Press 2007 (s. 19–37)
Clüver, Claus, ”Om intersemiotisk överföring”, i *I musernas tjänst. Studier i konstarternas interrelationer*, red. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund m. fl., Symposion: Stockholm/Stehag 1993 (s. 169–204)
Collins, Karen, ”From Bits to Hits. Video Games Music Changes its Tune”, i *Film International*, 2005:13 (s. 5–19)
Cook, Nicholas: *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University Press 1998/2004
Cuddon, J.A: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4:e uppl, London/New York: Penguin Books 1998
Danius, Sara: *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca, New York: Cornell University Press 2002 (diss.)
Den svenska litteraturen (Band III): *Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*, red. Lars Lönnroth, Sven Delblanc och Sverker Göransson, Stockholm: Bonniers 1999

Dos Passos, John: ”USA-trilogin”, bestående av *The 42nd Parallell* (1930), *1919* (1932) och *The Big Money* (1936)

Drotner, Kirsten: *Mediehistorier*, Fredriksberg: Samfundslitteratur 2011

Dylan, Bob: *Bob Dylan*, Bruno K. Öijer och Eric Fylkeson (övers.), Stockholm: Poesiförlaget och Bo Cavefors förlag 1975

–, *Tarantula*, New York: The Macmillan Company 1971

Elfström, Gunnar: ”Bruno K Öijers hus stod kvar längst av alla”, i *Östgöta Correspondenten*, 24.12.2008. Finns också inskannad och upplagd på <http://brunok.se/brunoshus.pdf>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

Elleström, Lars: *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics Among Media*, Basingstoke/New York: Palgrave MacMillan 2014

–, *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*, Möklinta: Gidlunds 2011

–, ”The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations”, i *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Lars Elleström,

Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2010

–, ”Ikonicitet”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:1 (s. 59–74)

–, *Lyrikanalys. En introduktion*, Lund: Studentlitteratur 1999

Fischer, Otto och Thomas Götselius: ”Den siste litteraturvetaren”, inledande förord i Friedrich Kittlers *Maskinskrifter*. *Essäer om medier och litteratur*, utgivna av Otto Fischer och Thomas Götselius, Gråbo: Anthropos 2003, s. 7–31

Fleischer, Rasmus: ”Kan en ’app’ vara en ’bok’?”, på bloggen COPYRIOT, <http://copyriot.se/2010/12/04/kan-en-app-vara-en-bok/>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

Fleming, William och Warner, Mary Marien, *Fleming's Arts and Ideas*, Belmont: Thomson Learning, Wadsworth Publishing Company 2005, 10:e upplagan

Fleming, William: *Concerts of the Arts. Their Interplay and Modes of Relationship*, Pensacola: University of West Florida Press 1990

Forslid, Torbjörn och Anders Ohlsson: ”Författaren på scen: Björn Ranelid”, i *Litteraturens offentligheter*, red. Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson, Lund: Studentlitteratur 2009

Führer, Heidrun: ”Astrid Lindgren's World in Vimmerby – a ’Total Work of Art’?”, i Surmatz, A. och B. Kümmerling-Meibauer (red.), *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and International Approaches to Astrid Lindgren's Work*. New York: Routledge 2011, s. 239–257

Gripsrud, Jostein: *Mediekultur, mediesamhälle*, svensk övers. Sten Andersson, Göteborg: Daidalos 2002

Hedling, Erik: ”The Charge of the Light Brigade” i *Brittiska fiktioner: Intermediala studier i film, TV, dramatik, prosa och poesi*, Stockholm/Stehag: Symposion 2001 (s. 15–47)

Herkman, Juha; Hujanen, Taisto; Oinonen, Paavo (red.): *Intermediality and Media Change*, Tampere: Tampere University Press 2012

Herkman, Juha: ”Introduction: Intermediality as a Theory and Methodology”, i *Intermediality and Media Change*, Herkman, Juha; Hujanen, Taisto; Oinonen, Paavo (red.): Tampere: Tampere University Press 2012 (s. 10–27)

Hoff, Jan: ”Antiken och Hollywood”, i *Populär historia*, 2010:5. Artikeln finns också i digital form, se <http://popularhistoria.se/artiklar/antiken-i-hollywood>. Länken kontrollerad senast 30.6.2016

Hägg, Göran: *Praktisk retorik. Med klassiska och moderna exempel*, Stockholm: W&W 1998/2004

Ingvarsson, Jonas och Cecilia Lindhé: ”Digitalisering och poetisk form”, i *Litteraturens nätverk. Berättande på Internet*, red. Christian Lenemark, Lund: Studentlitteratur 2012

Ingvarsson, Jonas: ”Om remediation” i *OEI*, 2005:22–23 (s. 253–254)

Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur 2002

”I Saw the Light”, osignerad artikel om Hank Williams låt ”I Saw the Light”, på: <https://en.wikipedia.org/wiki/I_Saw_the_Light_(Hank_Williams_song>. Länk kontrollerad senast kontrollerad 30.6.2016.

Jakobson, Roman: ”Vad är poesi” (ursprungligen publicerad 1933), i sv. översättning av Thore Pettersson, i volymen *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts 1974 (s. 82–97)

–, ”Lingvistik och poetik” (”Linguistics and poetics”, 1960), i *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Bokförlaget PAN/Norstedts: Stockholm 1974; ”Lingvistik och poetik” är översatt till svenska av Östen Dahl (s. 139–179)

Jansson, Mats: *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik*, Stockholm: Brutus Östlings bokförlag 2014

Jenkins, Henry: *Konvergenskulturen. Där gamla och nya medier kolliderar* (2006), sv. översättning Per Sjödén, Göteborg: Daidalos 2008

Johannesson, Kurt: *Retorik eller konsten att övertyga* (1990), Stockholm: Norstedts 1996

Kittler, Friedrich: *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur*, utgivna av Otto Fischer och Thomas Götselius, sv. översättningar: Tommy Andersson, Håkan Forsell och Lars Eberhard Nyman, Gråbo: Anthropos 2003

Koon, Bill: *Hank Williams, So Lonesome*, University Press of Mississippi: Jackson, Mississippi 2002

Kristeller, Paul Oskar: *Konstarternas moderna system* (1951), i skriftserien KAIROS (nr 2), sv. övers. Eva-Lotta Holm, Stockholm: Raster förlag 1996

Kristersson, Sven: *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgameshepo-set och sånger av John Dowland och Evert Taube*, Göteborg: Göteborgs universitet 2010

Lagerroth, Ulla-Britta: ”Modernism och interartiell självreflexion. Skiss till ett forskningsfält”, i *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, red. Lars Elleström, Peter Luthersson och Anders Mortensen, Lund: Lund University Press 1994 (s. 247–268)

–, ”Intermedialitet. Ett forskningsområde på frammarsch och en utmaning för litteraturvetenskapen”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2001:1 (s. 26–35)

–, ”Ut musica poesis”, i Carl Fehrman (red.), *Musiken i dikten. En antologi*, Stockholm: Norstedts 1969 (s. 9–20)

Lange, Henrik: *96 romaner för dig som fortfarande har bråttom*, Stockholm: Kartago 2009

Lewan, Bengt: ”Topelius om Titian”, i Bernt Olsson, Jan Olsson och Hans Lund (red): *I musernas sällskap. Konstarter och deras relationer*, Höganäs: Wiken 1992 (s. 96–108)

Lindbäck, Johan: ”Poesi oäslig på läsplattor?”, blogginlägg på följande bloggadress: <http://johanlindback.wordpress.com/2011/11/03/poesi-olaslig-pa-lasplattor/>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

Lindhé, Cecilia: ”’A Visual Sense is Born in the Fingertips:’: Towards a Digital Ekphrasis”, i *Digital Humanities Quarterly*, 2013, vol 7, nr 1: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000161/000161.html>. Länk senast kontrollerad 30.6.2016

Lindhé, Cecilia: ”Digital Ekphrasis”, information om forskningsprojekt på följande adress: <http://digitalekphrasis.wordpress.com/about-digital-ekphrasis/>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

Litteraturens nätverk. Berättande på Internet, red. Christian Lenemark, Lund: Studentlitteratur 2012

Lund, Hans: *Det runda brunnslocket. En duomedial artefakt under fötterna*, Lund: Intermedia Studies Press 2011

–, ”Medier i samspel”, i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur 2002 (s. 9–22)

–, ”Litterär ekfras”, i *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur 2002 (s. 183–192)

–, ”Den ekfrastiska texten”, i *I musernas tjänst*, Ulla-Britta Lagerroth m.fl. (red), Stockholm/Stehag: Symposium 1993 (s. 207–221)

Lundkvist, Gunnar: *Klas Katt i Hell City*, Stockholm: Förlag för uppenbar litteratur 1979

Lönnroth, Lars *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba* (1978), Stockholm: Carlssons 2008

Malmberg, Lena: *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, Lund: Ellerströms 2000

Mancewicz, Aneta: *Intermedial Shakespeares on European Stages*, Basingstoke: Palgrave Macmillan UK 2014

McFarlane, Brian: *Novel into Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press 1996

McLuhan, Marshall: *Media* (1964), sv. övers. Richard Matz, Stockholm: Pocky/Tranan 2001

Mediehistoriska vändningar, red. Marie Cronqvist, Johan Jarlbrink och Patrik Lundell, nr 25 i serien Mediehistoriskt arkiv, Lund: Mediehistoria, Lunds universitet 2014

Mitchell, W.J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press 2005

Müller, Jürgen E.: ”Intermediality and Media Historiography in the Digital Era”, i *ACTA Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2010:2 (s. 15–38)

Möller, Daniel, och Tenngart, Paul: ”Inledning”, i *Kasta dikt och fånga lyra. Översättning i modern svensk lyrik*, red. Daniel Möller och Paul Tenngart, Lund: Ellerströms 2010 (s. 7–14)

Nyberg, Fredrik: *Hur låter dikten. Att bli ved II*, Göteborg: Göteborgs universitet, akademin Valand, Litterär gestaltning, och Autor 2013

Ohlsson, Anders: *Läst genom kameralinsen. Studier i svensk filmiserad roman*, Nora: Nya Doxa 1998

Olofsson, Tommy: ”Tranströmer fångar ännu dagen”, i *SvD*, 19.3.2004, tillgänglig på <http://www.svd.se/kultur/transtromer-fangar-annu-dagen_137750.svd>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

Olsson, Jesper: ”Det öde landet får liv i Eliot-appen”, i *Svenska Dagbladet*, den 2.7.2011; även tillgänglig på: <www.svd.se/kultur/det-ode-landet-far-liv-i-eliot-appen_6288900.svd>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

Parikka, Jussi: *What is Media Archaeology?* Cambridge (UK)/Malden (US): Polity Press 2012

Paulrud, Anders: ”Det finns en liten tröst i natten”, i *Aftonbladet* 11.10.2001; tillgänglig på: <http://www.aftonbladet.se/kultur/article10238006.ab>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

Pennlert, Julia: ”Poesiprocesser på Internet” i *Litteraturens nätverk. Berättande på Internet* (Red. Christian Lenemark), Lund: Studentlitteratur 2012 (s. 65–75)

Riffaterre, Michael: *Semiotics of Poetry* (1978), 2:a upplagan, London: Methuen & Co. Ltd. 1980

Roberts, David: ”The Total Work of Art”, i *Thesis Eleven*, 2005, vol. 83, nr. 1 (s. 104–121)

Schechner, Richard: *Performance Studies. An Introduction* (2002), New York: Routledge 2013 (tredje uppl.)

Stenström, Johan: *Bellman levde på 1800-talet*, Stockholm: Atlantis 2009

Ström, Karin: *Våld*, Stockholm: Aglaktuq 2010; utgiven i flera olika medieformat 2010–2011

Svedberg, Lotta, ”Ute i rymden och bortom döden med Bruno K. Öijer”, i *Arbetaren*, nr 46, 1990. Även tillgänglig på <http://brunok.se/uteirymden.htm>. Länk kontrollerad senast, 30.6.2016

Svedjedal, Johan: *Den sista boken*, (2001), ingår i samlingsvolymen *Tänkta världar*, pocket, Stockholm: W&W 2004

–, ”Gurun och grottmannen. Bruno K. Öijer, Sven Delblanc och sjuttiotalets bokmarknad”, i förf:s *Gurun och Grottmannen och andra litteratursociologiska studier*, Stockholm: Gedins 1996

Tenngart, Paul: ”Svenska Baudelairebuketter. Les Fleurs du Mal i svensk översättning”, i *Kasta dikt och fånga lyra. Översättning i modern svensk lyrik*, red. Daniel Möller och Paul Tenngart, Lund: Ellerströms 2010 (s. 15–52)

Termlexikon i litteraturvetenskap – från A till Ö, red. Kenneth Åström, Studentlitteratur: Lund 2008

Thörnvall, Olle: *Det svarta puzzlet. En essä om Bruno K. Öijer*, Lund: Ellerströms 2002

Trettiotvå poeter tjugohundraelva, red. Jörgen Gassilewski, Anna Hallberg, Anna Nyström och Kajsa Sundin, Stockholm: Bonniers 2011

Vandenahute, Daan: *Om inträdet i världen. En litteratursociologisk studie av lyrikdebutanterna i 1970-talets svenska litterära fält*, Hedemora: Gidlunds 2004

Vernallis, Carol: *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, New York: Columbia University Press 2004

Warnqvist, Åsa: *Poesifloden. Utgivningen av diktsamlingar i Sverige 1976-1995*, Lund: Ellerströms 2007

Wesslén, Per-Erik, ”Bruno K. Öijer och Sioux-indianen Black Elk”, på <http://brunok.se/blackelk.htm>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

–, ”Rapport från Bruno K. Öijers föreställning på Gävle Teater 26/11 2014”, på <http://brunok.se/brunogavle2014.htm>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

Williams, Hank: ”I Saw the Light” (1948), sångtext på Metrolyrics.com, på adressen: <http://www.metrolyrics.com/i-saw-the-light-lyrics-hank-williams.html>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016

Wilson Smith, Matthew: *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*, New York: Routledge 2007

Wolf, Werner: ”Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”, i *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. S. M. Lodato, S. Aspden, och W. Bernhart, Amsterdam/New York: Rodopi 2002 (s. 13–34)

–, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi 1999

de Zepetnek, Steven Tötösy (red.): *Digital Humanities and the Study of Intermediality in Comparative Cultural Studies*, West Lafayette, Indiana: Purdue University 2013

Återkopplingar, red. Marie Cronqvist, Patrik Lundell och Pelle Snickars, nr 28 i serien Mediehistoriskt arkiv, Lund: Mediehistoria, Lunds universitet 2014

Öijer, Björn: *Pappa kommer snart*, Norsborg: Recito förlag 2010

–, *Guldstjärnan*, Norsborg: Recito förlag 2012

Öijer, Bruno K: Se separat förteckning, nedan!

Östergren, Klas, *Veranda för en tenor*, i serien Filmkonst nr 44, 1996, utgiven av Göteborg Film Festival. Även publicerad i Östergrens novellsamling, *Med stövlarna på – och andra berättelser*, Stockholm: Bonniers 1997

Öijer, Bruno K:

Publicerat i bokform:

Och Natten Viskade Annabel Lee, Stockholm: W&W 2014

Samlade dikter, W&W 2012

Det svarte puslespillet, ett urval Öijer-dikter i översättning till norska av Morten Wintervold, Tromsø: MARGbok forlag 2010

Svart Som Silver, Stockholm: W&W 2008

Samlade dikter, Stockholm: W&W 2004

Trilogin, Stockholm: W&W 2002

Dimman av allt, Stockholm: W&W 2001

Samlade dikter, Stockholm: W&W 1997

Det Förlorade Ordet, Stockholm: W&W 1995

Samlade dikter, Stockholm: W&W 1993

Medan giftet verkar, Stockholm: W&W 1990
Samlade dikter 1973-1981, Stockholm: W&W 1986
Giljotin, Stockholm: W&W 1981
Spelarens sten, Stockholm: W&W 1979
Chivas Regal, Stockholm: Cavefors 1978 (W&W 1997)
c/o Night, Stockholm: Cavefors 1976
Vesuvius, diktantologi tills. med Leif Elggren, Eric Fylkeson och Per-Eric Söder, Stockholm: Vesuvius 1974
Fotografier av undergångens leende, Stockholm: W&W 1974
Sång för anarkismen, Stockholm: Poesiförlaget 1973

Dikter av Öijer, ej publicerade i bokform (fram t.o.m. 2012)

”Minnesskogen”, 2002
Lans av ljus, dikt i *Dagens Nyheter*, 31.12.2008, finns även på adressen: <http://www.dn.se/dnbok/nyarsdikt-av-bruno-k-oijer/>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016 (och tillgänglig som inscannad sida på <www.BrunoK.se>). Publicerad senare i Öijers samling *Och Natten Viskade Annabel Lee* (2014)
”Skisser till ett av Dödens tal”, dikt i *Dagens Nyheter*, 11.11.1984, senare publicerad i Medan giftet verkar

Övrigt av och med Öijer

”Bruno K Öijer - Live med Fläskkvartetten TV 1990 #5 – ’Terror, du tar min hand…’”, ljudupptagning från tv, upplagd av användaren ulfulf, på <https://www.youtube.com/watch?v=caZ4NPciMX4>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016
”Bruno K Öijer - Live med Fläskkvartetten TV 1990 #4 – ’Lät de ligga…’”, ljudupptagning från tv, upplagd av användaren ulfulf, på <https://www.youtube.com/watch?v=1AmygJX7doc>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016
Från en demons båge, film av och med Bruno K. Öijer 1997
Guru Papers, 1972–1975, stenciltidskrift med bland andra Öijer som skribent och redaktionsmedlem Jesper Neukirchners översättningar av följande dikter av Öijer:
”blodet i snön” (”blut im schnee”)
”vill inte höra” (”will nicht hören”)
”mysteriet” (”das mysterium”)
”allt sånt var borta” (”das alles war weg”)
”säker på” (”mir sicher”)
”eftervärlden” (”die nachwelt”)
”sången” (”der gesang”)
”i drömmen var inga där” (”im traum war niemand da”)
En dikt utan titel (som i tyska översättningen fått titeln ”die eisfrau”)

Dikterna översatta till tyska av Jesper Neukirchner, upplästa i poesivideor på YouTube, (sökord: ”Öijer” och respektive dikttitel) 2011
Skugga kommer, LP-skiva (1986) och CD-skiva (1999) tillsammans med Brynn Settels (Mistlur 1986; Rub-A-Dub Records/Amigo 1999)
Dikterna ”Sången” och ”Framme”, i tyska versioner (”Der Gesang” respektive ”Am Ziel”), översatta av Gerhard Rombach, se: <http://www.beilharz.com/poetas/oeijer/#framme>. Länk kontrollerad senast 1.7.2016
”Två brev medan hjärtat Störtar”, i *Våglängder. 33 poeter väljer en dikt*, red. Carl Magnus von Seth, Höganäs: Bra Böcker/Bra Lyrik 1987
Öijers och Eric Fylkesons översättningar av Dylan-texter, i volymen *Bob Dylan*, se: ”Dylan, Bob”, i källförteckningen

Fonogram som omnämns i min text

Imperiet: *Synd*, LP, Mistlur 1986
Körberg, Tommy, och Nilsson, Stefan: *Blixtlås*, LP, Sonet 1979
Rolling Stones: *Ruby Tuesday*, singel, DECCA 1967
Sällskapet: *Nowy Port*, CD, Razzia 2013
Williams, Hank, *I Saw the Light*, singel, MGM 1948
Öijer, *Skugga kommer*: se ovan, sektionen ”Övrigt av och med Öijer”

TV- och radioprogram, som refereras till i min text:

Kobra, TV-program om appar, i SVT, sänt den 27.10.2011
Lyrikmagasinet, radioprogram med framträdande av Bruno K. Öijer (och Inger Christensen), sänt i Sveriges Radio, P1, 13.1.1992
Röda rummet, TV-program (som handlade om just Öijer och hans då senaste diktsamling, *Dimman av allt*), i SVT 28.10.2001. Del av programmet finns på YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=DninatsAuxI>. Länk kontrollerad senast 30.6.2016
Sista skriket special, TV-program med Bruno K. Öijer och Fläskkvartetten som i ord och toner framför dikten Skisser till ett av dödens tal, i SVT, 7.1.1991

Filmer, nämnda i denna framställning

Blå ängeln (*Der Blaue Engel*), 1930, regi: Josef von Sternberg
Clownerna (*I Clowns*), 1970, regi: Federico Fellini
Don't Look Back, 1967, regi: D.A. Pennebaker
Lara Croft: Tomb Raider, 2001, regi: Simon West
Matrix, 1999, regi: Andy och Larry Wachowski
Pat Garrett & Billy the Kid, 1973, regi: Sam Peckinpah
Poltergeist, 1982, regi: Tobe Hooper

Star Wars, Episode I–VI, 1977 (regi: George Lucas), 1980 (regi: Irvin Kershner), 1983 (regi: Richard Marquand), 1999 (regi: George Lucas), 2002 (regi: George Lucas), och 2005 (regi: George Lucas)
The Truman Show, 1998, regi: Peter Weir
Veranda för en tenor, 1998, regi: Lisa Ohlin
The Wild Bunch, 1969, regi: Sam Peckinpah
Zorba the Greek, 1964, regi: Michael Cacoyannis

Elektroniska källor

aglaktuq.se
bokhyllan1.blogspot.com (bokblogg)
boktrailer.se
brunok.se
coa.inducks.org
eastgate.com
IMDB.com
iTunes.com
Litteretro.se
Mediehistoria, vid Lunds universitet, två exempel på webbsidor med information om ämnet, som refereras till i min framställning (Länkar kontrollerade senast 30.6.2016):
<http://www.kom.lu.se/utbildning/mediehistoria/>
<http://www.kom.lu.se/forskning/mediehistoria/>
Modernamuseet.se
NE.se
SMDB.se
SVT.se
Wikipedia.org
YouTube.com

Bilagor

Bilaga 1

SCHEMA OF WORD-IMAGE RELATIONS	transmedial relation [relation transmédiale]	multimedia discourse [discours multimédial]	mixed-media discourse [discours mixte]	intermedial discourse [discours syncrétique]
distinctiveness [séparabilité]	+	+	+	–
coherence/self-sufficiency	+	+	–	–
polytextuality	+	–	–	–
simultaneous production	–	–	+	+
simultaneous reception	–	+	+	+
process	transposition	juxtaposition	combination	union/fusion
schematized text-image relation	text > image image > text	image | text	image + texte	i *t* m *e* a *x* g *t* e
examples	ekphrasis art criticism photonovel	emblem illustrated book painting & title	poster comic strip postage stamp	typography calligramme concrete poetry

Claus Clüvers schematiska uppställning av olika ord-bild-relationer, ur *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Lund 2007, s. 26.

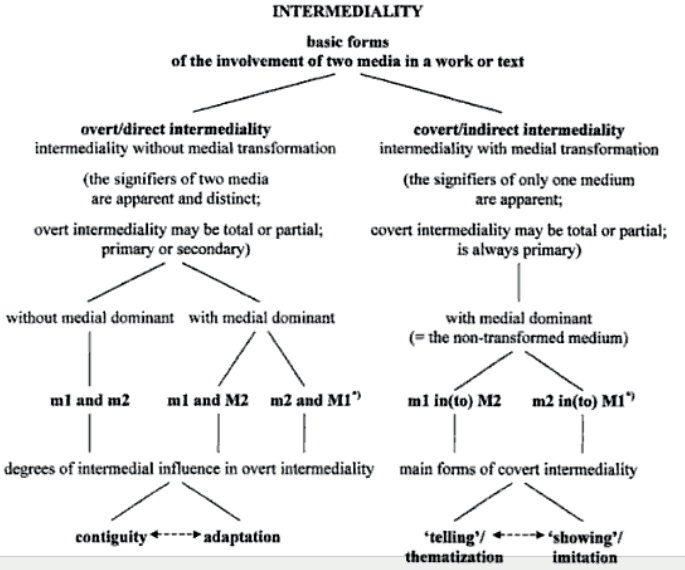
Bilaga 2

KOMBINATION	INTEGRATION	TRANSFORMATION

Interreferens	Samexistens		
Illustration	Reklam	Konkret poesi	Verbal ekfras
Emblem	Frimärken	Ljudpoesi	Musikalisk ekfras
Bild och titel	Visor	Typografi	Programmusik
Musik och titel	Video	Skriftbild	Roman blir film
Fotoreortage	Serier	Sprechgesang	Ikonisk projicering
Bilderböcker	Opera	Conceptual Art	Ord till musik
	Liturgi	Bildalfabet	Film till roman
	Affischer	Ikonicitet	Teatraliserad text
		Bild med verbala inslag	

Hans Lunds och K. A. Vargas typologi över olika intermedialitetsformer, hämtad ur *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Lund: Studentlitteratur 2002, s. 21.

Bilaga 3



Werner Wolfs modell över intermedialitet, från hans *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam 1999, s. 50. ”m1”, ”m2”, etc. står för icke-dominant medium, medan ”M1”, ”M2”, etc. står för dominant medium, det vill säga det medium som är mer mest framträdande för betydelseproduktionen i verket/meddelandet ifråga.

Bilaga 4

Priser och utmärkelser tilldelade Bruno K. Öijer

Natur och kulturs kulturpris 2016
Övralidspriset, 2015
Fröding-priset, 2013
Aniara-priset, 2012
Stockholms stads hederspris 2010
Doublougska priset (Svenska Akademien) 2010
Stora läsarpriset (utdelat av bokcirklar.se) 2008
De Nios stora pris 2002
Erik Lindegren-priset 2002
Bellman-priset 1999
Sveriges Radios lyrikpris 1999
Palmaer-priset 1995
De Nios vinterpris 1995
Carl Emil Englund-priset 1991
Kallebergerstipendiet 1991
Bonniers stipendium, 1975

Personregister

Lund Studies in Arts and Cultural Sciences

Previously published in the Series:

11. Alftberg, Åsa, Apelmo, Elisabet & Hansson, Kristofer (eds.) 2016. *Ljud tar plats. Funktionshinderperspektiv på ljudmiljöer*.
10. Arvidson, Mats 2016. *An Imaginary Musical Road Movie. Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album Highway Rider*.
9. Brenthel, Adam 2016. *The Drowning World. The Visual Culture of Climate Change*.
8. Rekers, Josephine V. & Sandell, Kerstin (eds.) 2016. *New Big Science in Focus. Perspectives on ESS and MAX IV*.
7. Gunnarson, Martin 2016. *Please Be Patient. A Cultural Phenomenological Study of Haemodialysis and Kidney Transplantation Care*.
6. Lindh, Karolina 2015. *Breathing Life into a Standard. The configuration of resuscitation in practices of informing*.
5. Jönsson, Lars-Eric & Nilsson, Fredrik (red.) 2014. *Skratt som fastnar. Kulturella perspektiv på skratt och humor*.
4. Blaakilde, Anne Leonora & Nilsson, Gabriella (red.) 2013. *Nordic Seniors on the Move. Mobility and Migration in Later Life*.
3. Carlsson, Hanna 2013. *Den nya stadens bibliotek. Om teknik, förnuft och känsla i gestaltningen av kunskaps- och upplevelsestadens folkbibliotek*.
2. Hagen, Niclas 2013. *Modern Genes. Body, Rationality and Ambivalence*.
1. Lysaght, Patricia (ed.) 2013. *The Return of Traditional Food. Proceedings of the 19th International Ethnological Food Research Conference*.