

Per Bäckström
"Vi lever i ett sönderfall"
Ruin och melankoli hos Bruno K. Öijer

(Troels Degn Johansen/Claus Krogholm Kristiansen/Erik Steinskog red., *Ruinøs modernitet*, Aarhus: NSU Press, 2000. Avvikande paginering!)

jag såg framtiden
ett ansikte som sinat
en dömd flod alla drack av
jag såg människan stirra
jag såg henne
smeka sin inre bödel
jag såg att vi förlorat den här jorden¹

Raderna ovan är hämtade från den svenske poeten Bruno K. Öijers dikt "En gång blommade träden", från samlingen *Det förlorade ordet* (1995). De är typiska för Öijers sena poesi, som präglas av undergångsvisioner och smärta över den värld vi har förlorat. Undergången som tematik återkommer genom hela Öijers författarskap, men samtidigt är det ett tema som efterhand ändrar karaktär: det sker en förskjutning i Öijers tankevärld från gestaltningen av undergången som något positivt, som något som det nya kan växa fram ur, till ett allt mer svartsynt skildrande av det som ingen kan eller vill se: den förödda, inautentiska västerländska kulturen.

Det är denna transformation, från ett – så att säga – romantisk-nostalgiskt sökande efter enhet till barockens melankoliska *vanitas*-bilder, som jag ska undersöka närmare i den här artikeln. Jag kommer att följa förändringen i Öijers skrivande genom att göra en jämförande analys av konceptionen av undergången i texter från tidigt 70-tal respektive i hans senare diktning och i en ny TV-film – *Från en demons båge* (1996) – som Öijer har skrivit manus till och regisserat.

Bruno K. Öijer, en presentation

Bruno K. Öijer är född 1951 och debuterade 1973 med stencilboken *Sång för anarkismen*. Hans egentliga förlagsdebut kom året efter med *Fotografier av undergångens leende*.² Kulturlivet under den första hälften av 1970-talet i Sverige hade en stark avantgardistisk prägel, med Öijer som en av de drivande krafterna genom sin lyrik och sitt offentliga engagemang. Han har också bidragit till att prägla den bild vi idag har av perioden, i och med att han var bland de aktiva bakom *Guru Papers*, en av de ledande stenciltidskrifterna under den här tiden.³

Det svenska avantgardet under 70-talet var i hög grad influerat av det tidiga europeiska avantgardet under seklets första trettio år, men också av de nya avantgarden som från och med 50-talet uppstod i USA, med Beat och Bob Dylan som de främsta företrädarna. Den transgression av genregränserna som dessa påbörjade, följdes upp av Bruno K. Öijer m.fl. på 70-talet och framåt. Dylan var den kanske enskilt viktigaste influensen för Öijer under den här tiden; han fungerade som den store föregångaren, för att tillämpa den amerikanske litteraturvetaren Harold Blooms terminologi.

Öijer har gått från att vara en "underground"-poet, med performance som specialitet, till att med sina två senaste diktsamlingar – *Medan giftet verkar* (1990) och *Det förlorade ordet* (1995) – få även "högkulturellt" erkännande. Det betyder att han idag av en i stort sett enig svensk kritikerkår rankas bland Sveriges främsta nu levande poeter, med ett bildspråk som har jämförts med Tomas Tranströmers.

Från outsider till outcast

Det profetiska seende som Öijer ger uttryck för i sin lyrik kan, i fråga om hans tidiga produktion, jämföras med Arthur Rimbauds syn på poetens roll, för att därefter alltmer likna Friedrich Hölderlins. Enligt Rimbaud måste man göra sig seende innan man kan bli poet – "Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*".⁴ Och Hölderlin talar om poeten som den ende som ser världens tillstånd, och som måste förmedla sin vision till varje pris, hur smärtsamt det än är. Öijers tidiga poesi har starka drag av det visionärt expansiva hos Rimbaud, medan det närmast plågsamt profetiska i den sena diktningen mer överensstämmer med Hölderlins tankar om poetens roll.⁵ Det förändrade förhållningssättet kommer till synes i Öijers skifte av position, där han går från att först inta rollen som profetisk "outsider" till att senare bli en svartsynt "outcast"; från ett självvalt till ett ofrivilligt utanförskap.

Utgångspunkten för den avantgardistiska attityden är en tro på estetiken som förändrande kraft, i en nära allians med politiskt revolutionära rörelser. Avantgardet vill förändra livet i alla dess aspekter, till skillnad från modernismen som endast söker ett omskapande av estetiken. Förhållandet kan illustreras med en jämförelse mellan Virginia Woolf och James Joyce å ena sidan, och den samtida ryske futuristen Vladimir Majakovsky å den andra. Woolf och Joyce verkade för en förnyelse av romanen,

medan Majakovskij ville ha en revolution på alla plan.

I attityden som avantgardist ingår romantikens frivilliga avståndstagande från samhället – outsidersrollen – som den enda möjligheten att förändra livet, genom att man placerar sig i en position varifrån man ser samhället utifrån och därmed förmår kritisera det. Men det stora problemet ligger i att den politiska revolutionen inte är förenlig med ett estetiskt uppror, eftersom det förutsätter att konstnärer och författare går i spetsen och inte de politiska kadrerna. Avantgardisten går därför ofta från att vara en profet i sin egen tid till att bli en undergångsvisionär som inte längre valt sitt utanförskap frivilligt, utan upplever sig som en från samhället utestängd – en ”outcast”. Det finns fortfarande en vision att förmedla, men parallellt finns också upplevelsen av att ingen vill lyssna, en känsla av att inte vara förstadd.

Undergångens leende

Undergången är ett återkommande tema hos Öijer, ända från manifesten och diktningen vid debuten fram till den sena TV-filmen *Från en demons båge*. I undergångsvisionerna i Öijers författarskap kan man efterhand iaktta en tematisering av ruinen, även om detta sker implicit. Frekvensen av Öijers användande av ord avledda av ”ruin” och ”undergång” är nämligen låg, med det viktiga undantaget att det sistnämnda ordet ingår i titeln till den andra diktsamlingen: *Fotografier av undergångens leende* (1974).⁶ Inte desto mindre är just undergången, och den ruiner som undergången implicerar, centrala teman som uttrycks genom en katalogartad metaforik, där repetitionens singularisering avspeglar en upplevelse av världen som fragmentariserad. Men det är inte romantikens ruin som Öijer i första hand förhåller sig till, utan den moderna, askbemängda stadsruinen, den människoskapade öknen efter Hiroshima.

Den romantiska mytbild Öijer har skapat av sig själv, och den kyrkogårdsromantik som manifesteras i TV-filmen *Från en demons båge*, är kopplad till en omfattande modernitetskritik, där poetens roll i samhället är att vara en av yttre krafter tvingad sanningssägare, sökande autenticitet och behandlad som en paria. Med Rimbauds ord i brevet till Paul Demeny: ”le grand maudit, – et le suprême Savant!”⁷

Shiva Nataraja

Ett av de tidigaste och mest signifikanta exemplen på undergångstematiken hos Öijer

är dikten "shiva, danse macabre & UNDERGÅNGENS LEENDE – till slutscenerna ur zorba the greek" (1974), där de inledande stroforna lyder:

shiva! vi är hungriga, dansa shiva
dansa fram emot oss
kom närmare, närmare tills allting brinner
flygplatserna, nilen & de stängda blombutikerna ska brinna
saltet, extasen, husen & de odödliga sångerna
ska brinna

shiva, dansa! dansa shiva
kom närmare tills allting brinner
harlem, brudporträtten, ficklamporna & den
oerhörda ensamheten ska brinna
sekunderna, fostren, vintern & sprutorna
allting måste brinna
som haschet, våra nycklar, stormen & skådespelarnas böner
biodukarna & ambulanserna ska brinna
munspelen, missionärernas läppar, broarna
döden & vår sperma ska brinna⁸

Den dansande Shiva – Shiva Nataraja, som oftast återges dansande inuti en cirkel av eld – har i västerländska tolkningar ofta setts som enbart förintelsens gud, dansande jordens och allt livs undergång. Öijers bejakande av denna förintelse visar däremot att han har förstått den dualism som legenden om Shiva Nataraja uttrycker: Shiva dansar alltets undergång och uppståndelse, världen måste först brinna för att något nytt ska kunna födas, liksom fågeln Fenix blir till aska ur vilken nytt liv kan spira. En syn som Öijer själv bekräftar i en intervju från 1976: "Shiva-dikten [...] anser jag vara en totalt destruktiv, revolutionär dikt. Där allt ska gå under och förvandlas till ett nytt samhälle".⁹

Innebörden i myten markeras tydligt i dikten, där första versen i andra strofen – "shiva, dansa! dansa shiva" – med sin kiastiska vändning manifesterar dualismen i Shivas dans, en versrad som det är värt att dröja vid. Bejakandet av undergången sker med tonvikt på dansen, som är det första som återkommer på andra sidan

utropstecknet; dvs Shiva är förmedlare av undergången genom sin dans, och inte i sig själv, något som understryker det extatiska i undergången. Själva inversionen sker i utropstecknet, dvs en uppmaning som än mer förstärker bejakandet av undergången, samtidigt som tecknet i sig markerar speglingens ögonblick. Den visuella bilden av versen är dock asymmetrisk, något som formellt beror på grammatiska och typografiska regler, men som i kontexten också förmedlar en känsla av den allt snabbare marschen mot undergången i en accelererande tid. Tecknen pressar – rent visuellt – mot utropstecknet närmast i stackato i och med kommatecknet, för att efter vändningen sakta ner till ett dröjande, mer mänskligt, tempo genom den inledande pausen. Utropstecknet blir något mer än en vanlig gränsmarkering i en temporal process – det blir ett tecken på något helt ”Annat”, en markör för det ögonblick då tiden genom att upphöra kan återfå sitt ursprungliga förlopp.

Mystikens ickelinjära tid och upplevelse av enhet är central för Öijer, och hans bejakande av undergången påminner också om mystikernas tillbedjande av ”Intet” – av allt som verkligheten inte är, det som vi bara kan uppleva i den mystiska extasen. Dikten får sin karaktär av den repetitiva och monotona rytm som präglar mystikernas uttryck i sökandet efter enhet med gud, men i Öijers fall är det inte fråga om en religiös dikt i allmän bemärkelse. Den undergång som här bejakas är den totala förintelsen, vilken i en cyklisk tidsuppfattning följs av en uppståndelse, den eviga återkomst – ”ewige Wiederkehr” – som Friedrich Nietzsche talar om när det gäller grekernas livsuppfattning:

Denn erst in den dionysischen Mysterien, in der Psychologie des dionysischen Zustands spricht sich die *Grundthatsache* des hellenischen Instinkts aus – sein ”Wille zum Leben”. Was verbürgte sich der Hellene mit diesen Mysterien? Das *ewige* Leben, die ewige Wiederkehr des Lebens; die Zukunft in der Vergangenheit verheissen und geweiht; das triumphierende Ja zum Leben über Tod und Wandel hinaus¹⁰

Och med Nietzsche uttrycker dikten en dionysisk bejakelse av det irrationella, extasen uppnås i kontemplerationen över alltets undergång. Dikten blir till en allegori över livets seger över döden, med å ena sidan sin bokstavliga dom över mänskligheten och å andra sidan sin figurliga betydelse – den eviga återkomsten – avsedd för de invigda som äger tolkningsnyckeln, i det här fallet uppfattningen av tiden som cyklisk.

Denna insikt indikerar också en tidsuppfattning som utgår från en Guldålder i tidernas begynnelse. Bejakandet av undergången sker i ett försök att undkomma den förintelse som vår civilisation för med sig, den totala ruineringsen av den mänsklighet och värdighet som en gång utgjorde grunden för civilisationen. "Shiva, danse macabre & UNDERGÅNGENS LEENDE" präglas av insikten i mänsklighetens förgänglighet, och av att man istället för att fortsätta på en väg utan hopp bör bejaka undergången för att Guldåldern ska kunna uppstå på nytt, en tolkning som bekräftas av den inledande versens ostentativa "vi är hungriga". Den förlorade jorden – i artikelns inledande citat – är därmed ännu inte helt förlorad i den tidiga Shivadikten: genom förintelsen skapas den på nytt för att åter kunna gå under *ad infinitum*.

Degenerationen i den västerländska kulturen, och hos mänskligheten som helhet, gestaltas i Öijers bildbruk. Den katalogartade uppräkningsen av ting som ska brinna är främst koncentrerad till moderna förhållanden: "flygplatserna", "blombutikerna", "harlem", "brudporträtten", "sekunderna" etc. Det är den västerländska kulturens linjära tidsuppfattning och förfall som Öijer angriper, men han ger samtidigt uttryck för insikten att det nya måste skapas genom en omstöpning av allt, både av hela historien och av livet självt, representerat av att "nilen" och "vår sperma" brinner. Det är signifikativt att moderniteten skildras just genom preciseringarna av dess produkter, medan livet och världen skildras med hjälp av allmänbegrepp som "fostren", "vintern" och "stormen". Allmänbegrepp som inte har förmågan att kunna brinna i sig, men som nu representerar allt det som förbränns i Shivas dans, något som också skapar mycket av diktens poeticitet.¹¹

Det är också materialiteten i diktens katalog av ting som talar för att det finns en matris eller undertext som aldrig uttalas i texten: den fortlöpande omvandlingen av ting och tillstånd till brinnande ruiner.¹² Flykten från moderniteten sker genom ett ruinerande av dess alltför påträngande materialitet. Poeten som har gjort sig seende i Rimbauds anda, söker nu den dionysiska extasen i förintelsens eld efter att ha sett nog – "Assez vu".¹³

Från en demons båge – melankolin hos den sene Öijer

Bruno K. Öijer skrev 1996 manus till TV-programmet *Från en demons båge*, som består dels av live-upptagningar från en performance han framförde på Orienteatern i Stockholm tre kvällar i rad samma år, och dels av Öijer själv regisserade texter som berättar om hur vi är dömda att gå under och om vår tids brist på medmänsklighet

och medkänsla. Tematiken från hans senaste diktsamling betonas ytterligare i dessa nyskrivna monologer, varav den följande är den första:

Jag kan vakna upp med en känsla av att alla färger är borta och att allt guld inom mig bytts ut mot ett askgrått, gråviolett skymningsljus. Jag ser det här askgråa ljuset falla över vår tid, sväva som ett tunt fint damm genom rummen och lägga sig som en svepning över möbler och golv som värker av minnen. Jag ser det här gråvioletta skymningsljuset äta omkring sig och tränga in mellan persiennerna i en västerländsk kultur, som förnedrat sig själv in i mörkret och förlorat sin betydelse och sin värdighet, förlorat sitt innehåll och sitt syre och breddat gatorna för att ge plats åt utarmning, åt mord. Centrifugen snurrar allt snabbare men vårt hus är tomt. Själens hemifrån. Vi lever i ett sönderfall, vi lever i ett Kartago av inre nöd och i drömmen hör du ett vingslag över de stora, ihåliga städerna där någon går undan och faller i gråt.¹⁴

Denna monolog uttrycker en nattsvart melankoli där allt är "ASKA, TOMHET", som det formulerades i dikten om Shiva redan 1974, men där det tredje ledet nu saknas: elden som förnyande element. Allegorin över evigheten, den mytologiska cykliska tiden, saknas därmed helt. I stället faller ett fint damm över tingen, en symbol för vår tids harmagedon: atomdöden, en av den västerländska kulturens "främsta" skapelser.

Öijer talar här tydligt om alltings undergång utan något hopp om förlösning, eftersom det inte längre finns någon gud som dansar död och uppståndelse, utan bara människan som själv skapar sin förintelse. Vi lever i en ruin eller med Öijers ord: "i ett sönderfall", "i ett Kartago av inre nöd". Kartago som en fulländad metonymi för ruinen likställes här med vår tids "stora, ihåliga städer". Undergångens ruiner har fått ge vika för den permanenta ruinen.

Där Öijer i sin tidiga diktning med nostalgikernas tillbakablickande hyllade ruinerandet av världen som en möjlig väg att återskapa en Guldålder, talar han idag om att vi lever i en ruin där det inte längre finns någon återvändo från melankolikernas fragmenterade värld. Öijers bildningsväg är därmed omvänd i förhållande till de barocka diktarnas: han kommer inte fram till en tro på allegorin som en räddning utan rör sig motsatt väg. Från den tidiga strävan efter helhet står han idag på randen av den totala undergången och vägrar att godkänna den postmoderna allegoriseringen av

världen. Öijer går från att skapa ett modernt sorgespel över människans oförmåga, och därmed undergång, till att ge uttryck åt den fullständiga uppgivenhet som också är den tidiga barockens.

Ett alfabet av tårar

Öijers upplevelse av undergången har ett nära sammanhang med hans språksyn och hans starka tro på det poetiska ordet. Språket används enligt honom på två olika sätt, där det ena – det vardagliga – ofta är uttryck för maktutövning och bristande respekt för natur och människa, medan det andra kan beskrivas som ett rent och omedelbart språk, ett "reine Sprache" – med Walter Benjamin – som Öijer förlägger till lyriken. Dikten har förmågan att ge uttryck åt verkligheten och vårt väsens innersta kärna, något som Öijer talar om redan i det tidiga manifestet "Det förtryckta ordet" i *Guru Papers* (1973):

LYRIKEN är ett av våra kvarvarande hopp, för den förmår fördjupa våra människosjälar till samma våglängder och bildassociationer, den förmår tända våra nattliga minuter och släcka våra ljusa sekunder på ett sätt som kan få oss att ana en ren måne och en sorts sann sanning bakom alla förljugenheter och tomt riksdagsspråk i vår omgivning. Det lyriska språket är ett universellt försvarsmedel mot kaos, blod och förtryck i alla former. I poesin faller vi våra roller och tar ett steg ut samtidigt som vi vägrar att låta bödlarna smutsa ned vår skapelse, vår verklighet; vår frihet att känna och uttrycka utan kedjor – vår frihet att låta tillvaron explodera i skrift efter vår egen föreställning och magi.¹⁵

Det poetiska språket är enligt Öijer ett äkta språk med sin närhet till känslorna och livet. Liksom Shivas dans förmår bryta ned världen för att skapa den på nytt igen, så förmår det lyriska bildspråket förnya världen. Det är ett språk som har likheter med det adamitiska innan syndafallet, då språk var identitet och inte kommunikation. För den tidiga Öijer existerar det lyriska språket här och nu för den som har förmågan att lyssna, men det lider av att det "förtrycks" av makthavare och profitörer, genom att dessa prioriterar det vardagliga, oäkta språket. Det blir därför en väsentlig uppgift för poeten att befria det rena språket från den kontaminering som maktspråket utsätter det för, så att människan ska kunna leva autentiskt.

Den sene Öijer ser däremot inte längre språket som något som man kan ha direkt

tillgång till. Detta framgår till exempel i dikten "Hängd" från *Det förlorade ordet*, där parallellerna till Walter Benjamins språkteori är påtagliga. Som framgår också av titeln på den samling som dikten ingår i är tematiken att det ursprungligen fanns ett språk som var autentiskt, men som nu har gått förlorat.

jag drömde
jag drömde jag var önskad
jag drömde om månen som avtar
jag drömde
om den ömhet jag är värd
jag drömde hur det förlorade ordet kom till mej
hur det svävade inom mej
och vällde fram som ett alfabet av tårar
jag drömde om mej
jag drömde om en iskall ensamhet
jag drömde rymden borrhade runt sina fästen
och stearinljuset flämtade till
kvar längs vecken
lös ett skarpt blått som vägrade dö ut
jag drömde om mej
jag drömde om ett besynnerligt barn
som vände ryggen åt världen
hängd under löv av min röst drack jag farvatten
runt min kropp samlades skuggor
som omfamnade mej¹⁶

Walter Benjamin diskuterar i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* språkets ruinösitet, och den möjliga utväg som han formulerar i artikeln "Die Aufgabe des Übersetzers" är, liksom hos Öijer, ett återskapande av det rena språket: "Von diesem sie zu entbinden, das Symbolisierende zum Symbolisierten selbst zu machen, die reine Sprache gestaltet der Sprachbewegung zurückzugewinnen, ist das gewaltige und einzige Vermögen der Übersetzung".¹⁷ Öijer benämner detta språk för "ett alfabet av tårar", något som både konnoterar syndafallet och den ursprungliga enhet som nu har blivit till ruin, samtidigt som det är en träffande bild för melankolikerns världsuppfattning.

Det förlorade ordet kommer till Öijer, det väljer fram som ett flöde i honom, som en gudaingiven inspiration i ett tidlöst nu, där evigheten blir synligt i ögonblicket på samma sätt som hos Kierkegaard och Nietzsche, eftersom både ögonblicket och evigheten befinner sig utanför tiden.¹⁸ Också hos Öijer innebär det poetiska ögonblicket – inspirationen – att få kontakt med evigheten, en insikt som förklarar den tidiga Shiva-diktens extatiska upplevelse, medan den sene Öijer har nått insikten att det inte finns någon mening utanför Varat, som i vår kultur föröds genom vår brist på medmänsklighet. Där undergången genom Shiva i sin ögonblickliga tidlöshet ger oss del av evigheten, är vi nu – enligt Öijer – för evigt fast i en värld som ligger i ruiner. Ruinen existerar endast i ett temporalt sammanhang, något som innebär att det nu, när den har blivit permanentad, inte längre finns någon räddning.

Liksom den lyriska inspirationen existerar det adamatiska rena språket utanför tiden, och det "alfabet av tårar" som Öijer talar om har uppenbara likheter med ett sådant ursprungligt språk. Öijer har trott på ett sådant poetiskt språk ända sedan sin debut, men där detta språk i början var "förtryckt" har det nu gått förlorat. I "Hängd" önskar Öijer fortfarande att det förlorade ordet ska komma till honom, men det är ovisst om det över huvudtaget är möjligt, eftersom det bara är i drömmens form som visionen framställs.

Öijers språksyn modifieras på ett sätt som motsvarar förändringen i hans syn på undergången. Det poetiska språket är hos den tidige Öijer tillgängligt, även om världen och språket upplevs som fragmentariska, så finns det fortfarande en möjlighet att här och nu nås av detta rena språk. Tjugo år senare är tillvaron än mer präglad av den långt gångna fragmentariseringen, både värld och språk ligger fullständigt i ruiner. Lyrikerns uppgift har blivit allt mer omöjlig i takt med det senkapitalistiska samhällets ökande nivellering och brist på mänsklighet.

Avslutning

Bruno K. Öijer avvisar till en början den verklighet som vi känner och väljer i stället det "Andra" – det som är bortom världen – genom extasen i sammansmältandet av allt till ett i Shivas döds- och förnyelsedans. Öijers tidiga lyrik är uttryck för mystikerns *nihil ex nihilo* (ingenting skapas ur intet), som i dikten där Shivas dans pågår i ögonblicket, medan han i sin sena diktning cementerar bilden av världen som en ruin ur vilken mänskligheten är dömd att försvinna. Öijer går från att se evigheten som en evig återkomst koncipierad i ögonblicket, till att skildra evigheten som en permanent ruin; från upplevelsen av delaktighet i "sanningen" till en evig bundenhet till materien.

Öijer identifierar fragmentariseringen av världen, men i sin sena diktning bejakar han inte transformationen, utan profeterar istället om att postmodernitetens allegorisering av verkligheten sker till priset av mänsklighetens undergång. Vi är en gång för alla dömda att gå under, men där det i den tidiga diktningen är krafter utifrån som förmedlar förintelsen, är det i hans sena poesi vi själva som lagt världen i ruiner. Öijer, liksom barockens diktare, ser världen upplöst i fragment, men för honom ger inte allegorin någon möjlighet att bevara meningen i tillvaron. Där Walter Benjamin sätter likhetstecken mellan allegorin och ruinen: "Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge", rör sig Öijer från tankens rike till tingens, och genom denna rörelse förlorar han allt hopp om förlösning.¹⁹

Det främsta uttrycket för denna förändrade syn på världen och tillvaron står att finna i Öijers språksyn, med dess betoning av det poetiska ordet. Transformationen blir tydlig när den formuleras i termer av Walter Benjamins "ruin"-begrepp och språkuppfattning, med hans analogi mellan den fragmenterade världen och språkets ruinösitet. Undergången och ruinen gestaltar upplevelsen av en värld tömd på mening, en upplevelse som präglas på ett avgörande vis av språkets oförmåga att ge form åt verkligheten på ett enhetligt och meningsfyllt sätt. Det lyriska språket står för Öijer i direkt kontakt med en ursprunglig helhet i tillvaron, men i takt med att nivelleringen av världen tilltar, blir hans syn på språket i allt högre grad pessimistisk. Möjligheten för ordet att återskapa världen avlägsnar sig mer och mer, för att slutligen gå helt förlorat och sedan existera enbart som en dröm. På ett liknande sätt tematiseras undergången först som något som är förnyande, för att senare bli ett oundvikligt och slutgiltigt tillstånd.

Liksom fördjupningen av modernitetskritiken i Bruno K. Öijers texter uttrycks som ett alltmer påtagligt ruinerande av modernitetens materialism, rör sig Öijer samtidigt allt längre in i språkets ruinösitet, för att slutligen melankoliskt kontempera det enda som återstår: skriftens materialitet. Öijer betonar och exemplifierar att den moderna människan genom denna process försatt sig bortom allt hopp om att uppnå helhet, och att mystikerns dröm om enhet drunknar i vår tids neobarocka tröstlöshet.

1. Bruno K. Öijer, "En gång blommade trädet", *Det förlorade ordet*, Stockholm 1995, s. 102.

2. Bruno K. Öijers samlade produktion: *Sång för anarkismen*, Stockholm 1973; *Fotografier av undergångens leende*, Stockholm 1974; *c/o NIGHT*, Staffanstorp 1976; *Chivas Regal*, Staffanstorp 1978 (roman); *Spelarens Sten*, Stockholm 1979; *Giljotin*, Stockholm 1981; *Medan giftet verkar* Stockholm, 1990; *Det förlorade ordet*, Stockholm 1995; *Samlade dikter 1973–1995*, Stockholm 1996 (3:e utgåvan).

3. *Guru Papers* utgavs i tio nummer under åren 1973–75, med redaktion i Linköping och Stockholm.
4. Arthur Rimbaud, "Lettre à Paul Demeny 15 mai 1871", *Œuvre complètes*, Paris 1972, s. 249–254.
5. Denna utveckling från ett rimbaudskt till ett hölderlinskt synsätt är typisk för avantgardet över huvudtaget.
6. Orden återfinns fyra gånger vardera i *Samlade dikter 1973–1995*.
7. Rimbaud 1972, s. 249–254.
8. Öijer 1996, s. 112f. De två första stroferna.
9. Rolf Börj lind, *Nya tider Nya änglar*, Staffanstorp 1976, s. 28.
10. Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, i *Werke* VI:3, Berlin 1969, s. 153. Nietzsches begrepp är snarare en tankebild än ett uttryck för en kosmologi, även om han utvecklar bilden till ett alltomfattande budskap: "Siehe, wir wissen, was du lehrst: dass alle Dinge ewig wiederkehren und wir selber mit, und dass wir schon ewige Male dagewesen sind, und alle Dinge mit uns", *Also sprach Zarathustra*, i *Werke* VI:1, Berlin 1969, s. 272.
11. Diskussioner med Troels Degn Johansen och Johan Schimanski har verkat klagörande för min förståelse av hur orden representerar ting och förhållanden som inte har förmågan att kunna brinna, samt den betydelse det har för diktens poeticitet.
12. Matrisen som en inte utskriven undertext som genererar hela dikten, se Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London 1978.
13. Arthur Rimbaud, "Départ", *Œuvre complètes*, Paris 1972, s. 129.
14. *Dagens Nyheter* den 23 mars 1997. Fyra texter från filmen *Från en demons båge*, 1995, (sänd 17 januari 1997, SVT1). Manus & regi: Bruno K. Öijer. Den citerade texten är identisk med den i filmen framförda.
15. *Guru Papers* nr 5 1973, s. 24.
16. Öijer 1995, s. 37. Dikten framförs också live i *Från en demons båge*. Den starkt profetiska visionen är en vanlig topos hos Öijer.
17. Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers", *Gesammelte Schriften*, band IV:1, Frankfurt am Main, [1972] 1980, s. 19. Om Benjamin och möjligheten för ett återskapande av det rena språket se också Erik Steinskog, "Ruin og allegori", *Information fra Nordisk Sommeruniversitet* 1997:2, s. 14–20.
18. Gottfried Boehm, "Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne", i Willem van Reijen (red.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main 1992, s. 109–123.
19. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main 1996 [1955], s. 156.