

När Cyborger Versifierar
Christian Bök

När Cyborger Versifierar

Christian Bök

“Skrivandet är främst en cyborgernas teknologi.”

Donna Harraway

The Cyborg Opera är en långdikt under arbete – ett lingvistiskt ljudlandskap, ett gensvar på teknologins ambienta tjatter som arrangerar ord inte utifrån deras semantiska betydelser utan utifrån deras fonetiska valenser. Emedan diktens titel antyder att verket skulle kunna vara ett typ av libretto, hänvisar ordet “opera” i detta fall inte till en dramatisk genre utan förkortar istället en teknisk “operation” – en procedur med vilken man kan bilda sig en föreställning av en hitintills odrömd elektronica-poetik. Trots att kritiker, likt Harraway, ibland antyder att cyborger nästan har kommit att utgöra en uppdatering av den humanistiska historieteorins subjekt, verkar poeter ännu inte redo att skriva dikter som kan tänkas rikta sig mot ett vidare spektrum av odjur, robotar och kloner som alla inväntar sin unika sorts “frigörelse”. Vi är kanske den första generationen poeter som under vår livstid skäligen kan förvänta oss att skriva dikter för en maskinisk publik, men denna förutsedda artificiella läsekrets till trots, fortsätter vi poeter att tala endast till varandra med vårt mänskliga dramas lyriska röst. Jag föreslår att även om vi har blivit alltmer skiljda från våra röster (på grund av utvecklingen av sådana teknologier som röstinspelning, rösttelefoni, röstlig syntetisering), så fortsätter poeter att plädera för att vi trots allt måste hitta sätt att nå den unika musiken i våra medfödda typer av tal. Jag kommer möjligtvis också att föreslå att även inom avantgardet har poeter ännu inte påbörjat en djupgående undersökning av datorunderstödd komposition (likt den sedd i till exempel den populära, digitala musikens senare trender). Jag har därför börjat fundera på hur en framtidens poetiska cyborg skulle kunna komma att hitta sin egen röst i virrvarret av vår kakafoniska teknologi.

The Cyborg Opera är delvis en kritisk reaktion gentemot vissa av modernismens mer teurgiska traditioner – traditioner som strävat efter att återta en ordens magi från vardagsdialogens mekaniska uttryck. Olikartade avantgardepoeter (bland andra författare som Krutjonych och Schwitters) har ofta anfört att för att återuppliva ett atrofierat språk som kvävts av en borgerlig diskurs utilitaristiska begränsningar, måste poesin återgå till ett mer primitivt, libidinalt, utbrott av organisk oralitet (som kan ses exempelvis i *Lautgedichten* i både *Zaum* och *Merz* – “ljuddikter” som pulveriserar ordens mening för att betona beståndsdelarnas musik). Dada-poeten Ball anför till exempel att “[v]i måste återvända till ordets innersta alkemi,” och återskapa de liturgiska ceremoniernas urtida kadens så att

vi alla kan bli magiska biskopar. Sådana poeter insisterar på att om poesin hoppas nå "bortom förnuftet", så måste poesin åstadkomma en upplösning av mening, kanske genom primalskrik eller genom rituellt mässande, så att orden kan återta en "primordial känsla" (som i Krutjonych) eller ett "primordiale koncept" (som i Schwitters). Den typen av glossolalia eller thaumaturgi förmodas kunna omvandla språk till en universell, ursprunglig diskurs - ett *Ursprache* i stånd att återföra aktören till en mer "integrerad" upplevelse av dess själv. Även om denna "fonofiliska," om inte "kvasi-mystiska," sensibilitet frambringat en värnadsvärd oeuvre av ljuddikter, ter det sig allt annat än ohållbart att upprätthålla en sådan sensibilitet i en tid då vår teknologiska augmentering hotar att överväldiga den enhetliga aktörens organiska koherens.

The Cyborg Opera svarar direkt på dessa frågor om primordial erfarenhet, i den mån mitt arbete kan ses som en reaktion till det tidigare exempel satt av Schwitters i hans dikt *Die Ursonate* (en av världens vackraste men även svåraste *Lautgedichten* att framföra). *Die Ursonate* består av fyra satser, delvis inspirerade av sonatens klassiska struktur (komplett med ett rondo och ett largo, ett scherzo och en kadens) - och genom att riffa av den fonetiska fraseringen i olika dadaistiska dikter av Hausman utförs i varje sats en serie variationer på ett tema. Schwitters kräver ungefär 40 minuter för att framföra sin dikt i sin helhet, och i mina öron påminner hans framförande om fågelsångens melodier. Jag har emellertid genom åren blivit ökad för att recitera en uppdaterad version av denna dikt på så lite som tio minuter - en "speedmetal"-variation ämnad att framhäva originalets maskiniska intensitet. Medan mina kollegor har medgett att jag kanske framvisar ansenlig skicklighet i framförandet av ett sådant vokalpartitur har de alltid undrat högt ifall jag skulle kunna framvisa liknande skicklighet i kompositionen av min egen ljudvers - och de har följaktligen utmanat mig till att överträffa detta krävande mästerverk och att förlänga dess poetiska användande av primalljud till de moderna oljudens verbala arena. Jag hoppas att min senare "operett" kan komma att utgöra en sådan potentiell utmanare, en som kan kapitalisera på en typ av mekanisk talteknik inlärd genom mitt accelererade framförande av den äldre "sonatinan." Jag vet att min egen forskning inom electronica i stort härstammar från denna initiala drivkraft att förbättra ett eufoniskt mästerverk av en av avantgardets genier.

The Cyborg Opera strävar inte bara efter att utvidga men också överskrida detta poetiska arv - ett arv som har sökt dokumentera det mest primitiva, mest intuitiva yttrandet, det plötsliga ögonblick när det uppstår, både autentiskt och spontant, från själva den extatiska organismens kropp. Istället för att repetera de obestridliga friheter sådana hyllade traditioner (som inbegriper *Zaum* och *Merz*) hittills skänkt oss, strävar min egen dikt emellertid efter att med kritisk varsamhet

återigen stifta bekantskap med de mer omtvistade friheter Marinetti utlovat oss i den i tiden sammanfallande Futurismens estetik, med dess unika genre *parole in libertà* - ljudpoesi, vars onomatopoetik ger röst, inte åt en organisk anatomis extatiska impulser utan åt en operant maskins elektriska impulser. Istället för att återigen hävda den uppträdandes absoluta mänsklighet, strävar *parole in libertà* efter att "göra litteratur utav en motors liv" just för att omdefiniera den uppträdande som antingen en typ av mekanik eller en typ av ingenjör - en "multiplicerad man" vars goda kontakt med industriella mekanismer skulle kunna tillhandahålla en modell för författarskap i en cyborg framtid av automatisk skription. När Marinetti försätter med att förkunna att i en sådan framtid kommer "män att kunna skriva i böcker utav nickel inte tjockare är tre centimeter, som inte kostar mer än åtta francs, och ändå innehåller hundra tusen sidor," verkar han nästan förutspå den i modern tid ankomna laptopen, i sig själv ett slags metallkodex besläktat med ett artificiellt, avtagbart organ med kapacitet att amplifiera en användares vilja till planetariskt inflytande. Han vidhåller dessutom att i en sådan framtid kommer "instrumentbräden som bågnar av nummerskivor, tangentbord, och skinande kommutatorer vara våra enda modeller för diktskrivande."

The Cyborg Opera tar för givet att vi redan har börjat bebo en sådan värld utav övermänskliga maskinister. Mina dikter fortsätter emellertid med att sätta sig i opposition mot en sådan mekaniserad estetiks bombastiska militans. Även om Marinetti skulle ha bönfallit framtidens poeter att "lyssna till motorer och att återskapa deras konversationer", har de tvivelaktiga estetiska meriterna (om inte de tvivelaktiga politiska temana), implicita i hans *Lautgedichtens* fascism otvivelaktigt fått många efterföljande versifierare att rygga tillbaka inför deras egna vokaliseringars artificiella förbättring om inte deras protetiska utbytande. Även om en avantgardistisk romanförfattare som Burroughs senare kan hävda att "en bandspelare är en externaliserad sektion av det mänskliga nervsystemet", har bara ett spartanskt koteri av ljudpoeter någonsin förbundet sig till användandet av sådan teknologi - bland dem, Chopin (skapare av *audio-poëmet*). Då Chopin i hans *poésie sonore*, till exempel, modulerar ett ljudband med hans egen buccala utmatning, och skär ut och sedan skarvar ihop sin rösts minsta vokabler, försvagar dem och överdubbar dem, så frigör Chopin sina yttranden från anatomiska begränsningar genom att använda mikrofonen som ett slags sond beredd att utvinna en utforskad repertoar av ljud från alla hans talorgans resonanta kammare. Även om Chopin hyllar en sådan magnetofons uppfinnande, och säger att "utan denna maskin skulle ljudpoesi (...) inte existera, eftersom ingen mänsklig diktion, hur skickligt utförd den än är, skulle kunna producera den", har andra poeter icke desto mindre avvisat dessa teknokratiska möjligheter

till innovation, ofta för att bevara själva den mänskliga röstens performativa autenticitet.

På samma sätt avhåller sig *The Cyborg Opera* från att placera ut något slags elektronisk protes i den egna kompositionen (inte för att jag hyser någon ludditisk reaktion vare sig mot användandet av vocodrar eller remixers; tvärtom hoppas jag experimentera med sådana maskiner som en del av min konstnärliga forskning) – tills vidare har jag emellertid valt att tänka om vad man med Marinetti skulle kunna kalla en pålitlig men föråldrad stils "passéism" för att därigenom kunna föreställa mig en förutsedd men otestad trops "framtid." Till skillnad från *Die Ursonate* som använder kammarmusikens klassiska format som sin modell, vägrar min opera att replicera en föråldrad musik och föredrar istället att skildra poesins samtida arbete under teknokratiskt press. Då de som senare uppfört *Lautgedichten* tagit tillflykt i musikaliska metaforer för att förklara sina kompositioner efter 1950 har de ofta blickat tillbaka och refererat till jazz som en huvudmodell för användandet av improviserade metoder och synkoperade rytmer: till exempel uttrycker Dutton (en före detta medlem av *The Four Horsemen* och författare till en vokalsvit med titeln "Jazz") en sådan typisk freestylejazz-poetik: "Jag ägnar mig åt de ljud som antyder sig själva, [och] upptäcker formen inifrån materialet istället för att tvinga på det [materialet] en form" – och gör så för att "instrumentet är lyckligast när det inte vet vad som kommer närmast". Även om jazz har haft ett betydande inflytande på poesins litterära kadenser (speciellt när det kommer till amerikaner från beatgenerationen, däribland Ginsberg och Kauffman), har jazz ändå för mig blivit ett nostalgiskt, om inte till och med föråldrat paradigm. Vi har redan skapat en poetisk version av denna äldre form av improv, men vi kan inte helt lätt föreställa oss ett poetiskt kognat för ett nyare technobeat.

The Cyborg Opera nedlåter sig därför inte till att reiterera de uppjazzade teatraliteter som har kommit att känneteckna de aktuella troper som "spokenword"-artister eller "neobeatnik"-bohemer använder sig av – många av vilka på poesislams vokaliserar "def rap" från minnet. Även om dessa poeter ofta exploaterar uppdaterade, musikaliska talformer (som dub, rap och ska), vilka alla härrör från den urbana ungdomens teknokratiska miljöer, så värdesätter dessa varierade poetiska genrens utövare alltså en uppriktig talares performativa autenticitet, vars litterära karisma kan etablera ett organiskt samförstånd med en intim publik. Även om de musikalitetsregimer som ligger till grund för dessa "spokenword-rörelser" skulle kunna exploatera den resande diskjockeyns alla manicker, så undviker de litterater som framför dessa typer av vokala arbeten alla audiofona förstärkningar som är mer högteknologiska än mikrofonen. Snarare än att recitera ljuddikter så återberättar de rimmande berättelser och riffar av hip-

hopfraser till exempel, på ett sätt som alltså påminner om den genomsnittliga anekdotberättande beatniken på en jazzklubb. När Holman (poesislamsimpresarion och de verbala duellernas domare), kommenterar att för tävlande på denna typ av arena blir "framträdandet ännu ett steg av redigering", signalerar han den grad till vilken sådana läsakter förlänger skrivakten in i en allmän domän, där publiken kan utvärdera de som framträder i den improviserade aktens ändamålsenliga men autentiska våndor. Sådan poesi strävar efter att återföra poeten till den muntliga ritens teurgiska villkor. Jag hävdar emellertid att för att kunna förklara avantgarde-ljuddikter genom musiken som trop, måste kanske dagens poeter ta sig an en genre som bättre passar till att uttrycka vår millenniala oro i en era nu pådriven av vår teknologiska hektiska tempon.

The Cyborg Opera förkastar det apparent mänskliga i de röster som skulle kunna recitera den; istället använder dikten ord för att bilda ett slags "talad techno" - en vokalggenre vars musik efterliknar de mekaniska rytmer och kakofoniska melodier som hörs i våra maskiners bankande. När jag blir frågad om mina musikaliska preferenser, erkänner jag alltid, med en antydning av ironi, att jag tycker om "musik av maskiner för maskiner" - med andra ord har jag alltså, med anledning av vilka estetiska omdömen det än må vara, börjat föredra musik utan text, naturligtvis såtillvida ett sådant vokalspår inte redan samplats och omarbetats från en tidigare inspelning. När jag blir ombedd att försvara en så excentrisk fördöm, svarar jag genom att säga att nuförtiden är den svagaste länken i framförandet av lyrisk vers antagligen den mänskliga aktören. Utav alla de konstformer som står till vårt förfogande, har musiken utvecklats till att bli inte bara den mest dominant, mest abstrakta av de alla - men också den vars framsteg har börjat överträffa vår förmåga både att komponera och konsumera den utan hjälp av alltmer avancerade anordningar. I större mån än andra konstformer (såsom måleri och skrivande), som ofta påkallar en kontemplativ om inte till och med en filosofisk respons från sin publik, framkallar musik ett helt flöde av autonoma reflexer och känslomässiga ryckningar i lyssnaren, vilka alla kan förvandla publiken till en icke-tänkande protes av mediet i sig självt. Är det inte rättvist att säga att musikens taktslag (snarare än färgklickar eller ord i verser) med lätthet kan omvandla en rofylld person till en turbulent upprorsmakare? Jag hävdar att när vi än stiger upp på dansgolvet, så gör vi det för att bli robotiska marionettdockor kontrollerade av diskjockeyer som använder musiken för att styra våra nervsystem via fjärrkontroll.

The Cyborg Opera förutser en framtida poesi som när den framförs av en mänsklig varelse, förvandlar versifieraren till en slags atletisk, musikalisk motor - en som kan spotta ur sig varje ord, om inte med en bulst hastighet, så med dess precision. Moderna genrer av elektronisk musik (såsom techno eller trance) har

redan tillhandahållit ett paradigm för denna litterära aktivitet. Sådana genrer av samtida, datoriserad musik använder skivspelare och synthtrummor för att fabricera spår i 4/4 takt i ett tempo över 120 slag i minuten (långt över en genomsnittlig trumslagares atletiska kapacitet). Typiskt kännetecknas sådan musik av bestämda basslingor som gjorts behagliga att dansa till, och eftersom dessa verk nästan alltid är instrumentala utan ackompanjerande vokalisering, undviker ofta dessa kompositioner tydlig melodistruktur, och förlitar sig istället på synkroniserade rytmer, modifierade med reverb och filter. När diskjockeyer använder sequencrar för att automatisera crossfadning och överdubning mellan dessa effekter, så outsourcar de en del av deras kreativitet till en främmande hjärna, och jag antar att mitt bruk av ordet "cyborg" delvis pekar på just ett sådant assemblage - "symbiosen," så att säga, mellan musikinstrumentet och musikteknikern sammankopplade i deras eget samtals feedbackkretslopp. När Miller (konstnären bättre känd som DJ Spooky) påpekar att "diskjockning är skrivande, skrivande är diskjockning," framhäver han den grad till vilken litteratur och musikologi redan börjat exploatera samma tekniska repertoar - vare sig det rör sig om en upprepad fragmentering av tidigare verk (via sampling) eller om juxtapositionen av citerade stycken i lappverk (via remixning). Jag hoppas att "ariorna" i min opera fortfarande kan komma att ge vatten på kvarnen för diskjockeyer som arbetar på liknande sätt.

The Cyborg Opera inkluderar bland sina olikartade spår en "faux aria" med titeln "Mushroom Clouds" - en sekvens av nonsens, inspirerad av Nintendos tv-spel Super Mario Bros. akustiska ambiens. Medan Japan än så länge är det enda land på planeten som fått genomlida en kärnvapenattack, har denna nation, kusligt nog, valt att slå tillbaka inte med sina egna militära massförstörelsevapen, utan med sina egna kulturella symbolers gulliga disposition: Hello Kittys och mangaflickor. Dikten responderar på denna den globala terrorns moderna miljö genom att kombinera, enbart för fonisk effekt, löjliga ord från den globaliserade kapitalismens populärkultur, för att antyda att under kärnvapenhot har livet självt antagit den serieteckningsliknande atmosfären i våra flipperspelhallar. Det ursprungliga tv-spelets blipp och blopp låter självklart humoristiska, och mitt verk imiterar enbart vissa delar av denna fånighet för komiskt bruk. "Arian" fungerar som ett slags tv-spel som jag spelar genom att tala högt - och om mitt uppförande framkallar skratt hos publiken, misstänker jag att dessa lyssnare delvis reagerar på en upplevelse av "det kusliga" medan de beskådar en lustig människa bete sig som en pseudokonstnärlig robot. Dessutom kontrasterar diktens löjlighet faktiskt med dess övertoner av kärnvapenskräck, och publiken skulle kunna komma på sig själv med att skratta åt den sarkastiska ironin i det att poeten säger "oops" in gensvar till den nukleära avspänningspolitikens potentiella

olyckor. Om mänskligheten förmår, som Benjamin hävdar, att "uppleva sin egen förintelse som en estetiskt njutning av högsta rang", så måste tveklöst min opera hitta ett sätt att tävla med så otänkbara apokalypter om dess redan på förhand dömda läsekrets ihållande uppmärksamhet.

The Cyborg Opera innehåller dessutom ett "bonusspår" med titeln "Synth Loops" - ett operatiskt tillägg som har växt fram ur mitt sökande efter ett slags "robotiskt lexikon", en användbar ordpalett som skulle kunna framkalla, genom onomatopoetiska konnotationer, oljuden hos olika apparater, vare sig det rör sig om motorer eller ringklockor, generatorer eller sökare. Denna forskning har resulterat i ett sidointresse i beatboxande artisters arbete, eftersom de använder sina röster för att simulera diskjockeyernas verktygslåda, och härmar en skivspelares riff och en synthtrummas loopar. Trots att avantgardeljuddikter, som Dutton, minutiöst undvikit att använda sig av musikalisk mimikry i sina egna framförande av *Lautgedichten*, och istället föredragit verbal improv tidvis baserad på libidinala känsloutbrott, har beatboxare som Razael eller Dokaka uppvisat en så fantastisk teknisk expertis i sina egna vokala verk att deras verksamhet inom populärkulturen (såsom deras medverkan på Björks album *Medulla*) har börjat överträffa somliga av de framsteg som gjorts av de mer klassiska producenterna av fonisk poesi. Beatboxaren måste lära sig ett alfabet av resonanta plosiver och sonoranta vibraton, som alla förenas, likt bokstäver, för att forma ett förråd av främmande ord, som, när de talas i snabb takt, genererar den akustiska illusionen av ett flertal maskiner som manövreras på samma gång. Min opera kanske innehåller sådana overtyrer av verbaliserad perkussion - men än så länge utgör dessa spår ett amatörmässigt experiment som dokumenterar några av mina inledande försök att bemästra delar av den elementära vokabulären för några av de trumset som oftast används av beatboxare. Jag hoppas att jag, med framåtskridande utövning, snart kan integrera vissa lingvistiska variationer av dessa effekter i min dikts struktur.

The Cyborg Opera verkar bli ett långvarigt projekt, som utvecklas i gensvar till min pågående forskning, men tills vidare hoppas jag att denna essä kan belysa vissa av mina irrande tankar angående avantgardeljuddiktens roll i en växande, digital kultur - en kultur i vilken poesin vacklar i sina försök att bibehålla till och med en hängiven, men avtagande, läsekrets. I en sådan planekonomi av information tjänar poeter i princip inga pengar på sitt arbete - de kan faktiskt nätt och jämnt ge bort sin poesi gratis. Ett sådant besvärligt läge utgör en extrem version av de förhållanden andra konstnärer, speciellt musiker, redan konfronteras med, när deras arbete kopieras and ges bort online i princip utan något som helst hopp om genomdrivbar ersättning. Däremot vinner dessa konstnärer en potentiell publik som i sin tur skulle kunna skapa en efterfrågan av

andra kommodifierade erfarenheter, såsom föreläsningar, seminarier, eller uppläsningar. Poeter tjänar nuförtiden antagligen mer pengar på att sälja den typen av "tjänster" (i form av samtal) än de gör från försäljningar av deras "produkter" (i form av böcker). Under dessa förhållanden måste poeter åtminstone erbjuda något slags påvisbar, performativ kompetens för att berättiga deras personliga framträdande på en arena - och således har jag gjort mitt bästa för att upprätthålla en standard genom att emulera ljudpoeter som Chopin och Duttons akrobatiska teknik (eller ännu bättre, beatboxare som Razael och Dokakas), vilka alla har fulländat det strålande framträdandet, fritt från misstag och långtråkighet, trots den övermänskliga virtuositet som krävs för att vokalisera deras arbeten. Jag misstänker att i vår cyborga framtids sociala miljö, kommer själva idén om ett "bra framträdande" av en författare att ha börjat anta de tekniska övertoner som kompetenta mekaniker kan höra i en motors "högprestandaframträdande."

Översättning: Ola Ståhl och Peder Alexis Olsson.

Poetic Appendices

Excerpt from "Mushroom Clouds" in *The Cyborg Opera*:

Hong Kong
King Kong hop-along ping-pong

dingbat ding-a-ling
wingding sing-along

deafening
ding-dong diphthong of a gong

my tongue muttering
an unsung lettering

guys sing
something from some folk song

hillbilly billabong
boom bang boomerang

you bring
a dang kangaroo to a gangbang

ongoing boing boing
of a long bedspring

your gang
ogling the oblong bling bling

ingots of lingering
doom in a mood ring

whiz-bang
lightning striking the Viking

king of us Nibelung
die Götterdämmerung

yo-yo Tokyo peyote
okay
opium Pinocchio

go-go dance akimbo
baby
bebop obli-gato

pop a pill to play
Day-Glo pinball

pogo-jump
a ping-pong ball

judo-kick
a ding-dong bell

lob a bomb to bomb
Pop-Art gewgaws

Ubu buys Enola Gay

pygmy lollapalooza

zoo
kazoo bazooka

big
igloo palooka

kooky gobbledygook

eureka kabuki

yucky
blue buckaroo

kinky
pink pachinko

cuckoo kaboom

bikini kahuna

burka
play peekaboo

karma
boom babushka

voodoo vavoom

Rondos from "Synth Loops" in *The Cyborg Opera*:

Bhm—T—Nsh—tpt'Bhm—T—Nsh [thsss]—
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Nsh [thsss]
Bhm—T—Nsh—tpt'Bhm—T—Nsh [thsss]—
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Nsh [thsss]
Bhm—T—Nsh—tpt'Bhm—T—Nsh [thsss]—
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Nsh [thsss]
Bhm—T—Nsh—tpt'Bhm—T—Nsh [thsss]—
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Nsh [thsss]—Bhm!

BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Pff-TT—
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Nsh [thsss]
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Pff-TT—
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Nsh [thsss]
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Pff-TT—
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Nsh [thsss]
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Pff-TT—
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-Nsh [thsss]

BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-BhoBho-TT
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-BhoBho-TT
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-BhoBho-TT
BhoBho-TT-**pfH**-TT—BhoBho-TT-BhoBho-TT

BhmThm-Pff-TT—BhoBho-TT-**pfH**-T
BhmThm-Pff-TT—BhoBho-TT-**pfH**-T
BhmThm-Pff-TT—BhoBho-TT-**pfH**-T
BhmThm-Pff-TT—BhoBho-TT-**pfH**-T

BhmThm-BhmThm
BhmThm-BhmThm
BhmThm-BhmThm
BhmThm-BhmThm

Bhõ-T-[K]—tpt'Bho-[K]-T—Bhõ-T-[K]—tpt'Bho-[K]
Bhõ-T-[K]—tpt'Bho-[K]-T—Bhõ-T-[K]—tpt'Bho-[K]
Bhõ-T-[K]—tpt'Bho-[K]-T—Bhõ-T-[K]—tpt'Bho-[K]
Bhõ-T-[K]—tpt'Bho-[K]-T—Bhõ-T-[K]—tpt'Bho-[K]

BhõBhõ—[vvvvhb]-BhmPff
Bho-p'ThmBhm-Pff-[K]—MmmBhm-Pff—
Bho-p'ThmBhm-Pff-[K]—MmmBhm-Pff—
Bho-p'ThmBhm-Pff-[K]—MmmBhm-Pff—
Bho-p'ThmBhm-Pff-[K]—MmmBhm-Pff—
b'Bhm—p'ThmBhm-Pff

Ung-TT-Ung-TT
Ung-TT-Ung-TT
Ung-TT-Ung-TT
Ung-TT-Ung-TT

Ung-T-Nsh-T—Ung-T-Nsh
Ung-T-Nsh-T—Ung-T-Nsh
Ung-T-Nsh-T—Ung-T-Nsh
Ung-T-Nsh-T—Ung-T-Nsh

Ung-T [thsss] Ung-k'TT-Nsh
Ung-T [thsss] Ung-k'TT-Nsh
Ung-T [thsss] Ung-k'TT-Nsh
Ung-T [thsss] Ung-k'TT-Nsh

Nsh-T'k—Ung-T [thsss] Ung
Nsh-T'k—Ung-T [thsss] Ung
Nsh-T'k—Ung-T [thsss] Ung
Nsh-T'k—Ung-T [thsss] Ung

Ung-T [thsss] Ung-k'TT-NshNsh
Ung-T [thsss] Ung-k'TT-NshNsh
Ung-T [thsss] Ung-k'TT-NshNsh
Ung-T [thsss] Ung-k'TT-NshNsh
Ush-NshNshshsh....

[Key to Notation]

Bhm	Kick Drum (Classic)
Bho	Kick Drum (Classic)
Bhö	Synth Drum
[K]	606 Snare Drum
Mmm	Reverb Effect
Nsh	909 Snare Drum
Pff	Snare Drum (Classic)
pfH	Snare Drum (Reverse)
Thm	Brushed Snare
T	High Hat (Closed)
TT	High Hat (Double)
tpt	High Hat (Combo)
Ung	Techno Bass
Ush	Techno Bass
b	Kick Drum (Quick)
k	Rimshot (Quick)
p	Kick Drum (Quick)
[thsss]	808 Snare Roll
[vvvhb]	Reverse Kick

Noter

[Ö.a.: Om inget annat anges är översättningarna våra. Där översättning finns i svensk utgåva, hänvisas detta till i fotnoterna.]

Donna J. Harraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," i *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (London: Free Association Books, 1991), s. 176. [Ö.a.: Vår översättning. Texten finns emellertid i svensk övers. av Måns Winberg under titeln *Apor, cyborger och kvinnor: Att återuppfinna naturen* (Eslöv: Symposion, 2008).]

Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, red. John Elderfield, övers. Ann Raimés (New York: Viking Press, 1974), s. 71. Ball tillägger att, om denna alkemi inte räcker till, "måste vi också även ge upp ordet, för att bevara för poesin (...) dess heligaste fristad." [Ö.a.: Vår översättning. Texten finns emellertid i svensk översättning av Cecilia Hansson under titeln *Flykten ur tiden* (Lund: Ellerströms, 2000).]

Alexei Kruchenykh, "New Ways of the Word (The Language of the Future, Death to Symbolism)," i *Russian Futurism Through Its Manifestoes, 1912-1928*, red. Anne Lawton och Herbert Eagle (Ithaca: Cornell University Press, 1988), s. 70. Kruchenykh anmärker att, innan den poetiska inventionen av *Zaum*, "gjordes allt för att kväva den primordiala känslan av vårt modersmål" - till vilket han tillägger: "hitintills had ordet varit fjättrat [...] av dess underlydelse till rationellt tänkande."

Kurt Schwitters, "From *Merz*," i *PPPPPP: Poems, Performances, Pieces, Proses, Plays, Poetics*, red. Jerome Rothenberg och Pierre Joris (Philadelphia: Temple University Press, 1993), s. 215. Schwitters anmärker att, efter den poetiska inventionen av *Merz* "är konsten ett primordialt koncept, högt uppsatt som en gudom, oförklarligt som livet, odefinierbart och meningslöst" - till vilket han tillägger (med en antydning till ironi): "Jag förbarmar mig med nonsens, för hitintills har det varit så försummat i skapandet av konst."

Raoul Hausmann har verkligen influerat mycket av *Die Ursonates* fonematiska repertoar: frasen "fmsbwtözäu/ pggiv" (från hans affisch från 1918) tillhandahåller, till exempel, många av temana för de rondos som utgör *Die Ursonates* första sats - dessutom tillhandahåller titeln av hans dikt "Lanke trr gll" temat för tredje satsens scherzo; titeln av hans dikt "Grimm glimm gnimm bimbimm" tillhandahåller prestots tema, tidigt i den fjärde satsen; och titeln av hans dikt "Priimiitittiii" tillhandahåller candenzans tema, senare i den fjärde satsen.

Läsare som önskar lyssna till en inspelning av *Die Ursonate*, som framförd av Kurt Schwitters, kan göra det genom att besöka UbuWeb (www.ubu.com/sound/schwitters.html).

Läsare som önskar lyssna till en inspelning av *Die Ursonate*, som framförd av Christian Bök, kan också göra det genom att besöka UbuWeb (www.ubu.com/sound/bok.html).

F. T. Marinetti, "Technical Manifesto of Futurist Literature," i *Let's Murder the Moonshine: Selected Writings*, red. R. W. Flint, övers. R. W. Flint och Arthur A. Coppatelli (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1991), s. 95.

F. T. Marinetti, "Multiplied Man and the Reign of the Machine," i *Let's Murder the Moonshine: Selected Writings*, red. R. W. Flint, övers. R. W. Flint och Arthur A. Coppatelli (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1991), s. 100.

F. T. Marinetti, "Electrical War (A Futurist Vision-Hypothesis)," i *Let's Murder the Moonshine: Selected Writings*, red. R. W. Flint, övers. R. W. Flint och Arthur A. Coppatelli (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1991), s. 113.

F. T. Marinetti, "Geometric and Mechanical Splendour and the Numerical Sensibility," i *Let's Murder the Moonshine: Selected Writings*, red. R. W. Flint, övers. R. W. Flint och Arthur A. Coppatelli (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1991), s. 106.

F. T. Marinetti, "Technical Manifesto of Futurist Literature," i *Let's Murder the Moonshine: Selected Writings*, red. R. W. Flint, övers. R. W. Flint och Arthur A. Coppatelli (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1991), s. 96.

William S. Burroughs, *Biljetten som exploderade* (Stockholm, Funclub, 2005, övers. Jonas Thente), s. 202. Burroughs uppmanar sina läsare att rena sig själva från all tanke genom att delegera sina sinnens interna dialog till bandspelare: "få det ur huvudet och in i maskinerna sluta gräla sluta gnälla sluta snacka låt maskinerna gräla gnälla och snacka", s. 202.

Henri Chopin, "Poésie Sonore: Open Letter to Aphonic Musicians 1967," i *Sound Poetry: A Catalogue (for the Eleventh International Sound Poetry Festival)*, red. Steve McCaffery och bpNichol (Toronto: Underwhich Editions, 1978), s. 48.

bpNichol har, till exempel, uttryckt denna typ av ludditiska åsikt, som typifierar de som säger emot Chopin (även om bpNichol själv experimenterat med användandet av en magnetofon under loppet av hans karriär): "Jag undviker bandspelaren, för att det är en maskin, det är inte den mänskliga rösten" - till volket han tillägger: "Jag tycker att ljudet låter för mekaniskt". [bpNichol, "Interview: With Caroline Bayard and Jack David," i *The Critical Writings of bpNichol*, red. Roy Miki (Vancouver: Talonbooks, 2002).]

Paul Dutton, "Beyond Doo-Wop or How I Came to Realize that Hank Williams is Avant-Garde: On Free-Voice Singing," i *Musicworks* 54 (1992), s. 15.

Bob Holman, "An Interview with Bob Holman," i *Cecil Vortex* (March 15, 2007), http://cecilvortex.com/swath/2007/03/15/an_interview_with_bob_holman.html.

Paul D. Miller, *Rhythm Science* (New York: MIT Press, 2004), s. 56.

Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern," i Walter Benjamin: *Bild och dialektik*, red. och övers. Carl-Henning Wijkmark, (Stockholm/Skåne: Symposion, 1991), s. 88. Benjamin vidhåller att i den globaliserade kapitalismers moderna miljö kulminerar "alla bemödanden om att estetisera politiken [...] i en

bestämd punkt. Denna bestämda punkt är kriget.” (s. 87)

Läsare som önskar lyssna till inspelningar av dessa utdrag ur *The Cyborg Opera* kan göra det online på PENNSound (www.writing.upenn.edu/pennsound/x/Bok.html).