

# Lars-Gunnar Bodin:

## Parole in Libertá - att komponera med ord -09

Man kan hysa delade meningar om vad som kom först: ordet eller tonen, men med stor säkerhet fanns dock **kombinationen** ord-ton redan under den antediluvianska tiden. Människans sång uppträdde således redan i historiens gryning. Antalet sånger har sedan ständigt vuxit för att i den digitala lagringens tidevarv nå en fullkomligt gigantisk och oöverskådlig mängd. Under de sista decennierna har denna utveckling till största delen ägt rum på den internationella underhållningsindustrins villkor och enligt dess ”estetiska” normer. Konsumenternas behov av detta vokala välbehag tycks vara oändligt. Vanligtvis har orden i dessa alster en narrativ funktion. Orden är också i de flesta fallen syllabliskt kopplade till tonerna, vilka framträder i mycket välkända former och mönster. Dessutom råder det knappast någon tvekan om att man nu allmänt anser att poesins och tonkonstens främsta företrädare och konstnärer finns inom underhållningsområdet.

Parallellt, men något i skymundan, har det funnits och fortfarande finns ett intresse bland en del poeter och andra konstnärer för ordens ljudliga natur och dess relation till den övriga ljudvärlden. Därtill kommer det experimentellt inriktade arbetet att med olika metoder bryta upp språket grammatiskt och syntaktiskt i syfte att skapa nya strukturer och att reducera eller utplåna språkets berättande funktioner. Stränga regler för hur ett konstverks form och struktur skall gestaltas är inte särskilt aktuellt inom något konstområde för närvarande, men särskilt litteraturen framstår idag som ett konstområde utan några intresseväckande, nydanande form- och strukturexperiment och som helt domineras av känslöshet, uttjatade relationsbeskrivningar och trista narcissistiska narrativa utgjutelser.

Jag har inte för avsikt att skriva den experimentella diktningens historia men vill peka på några idériktningar som har varit betydelsefulla för den fortsatta utvecklingen inom detta område. Framför allt gäller det Futurismen, Dadaismen, Lettrismen och slutligen den Konkreta poesin.

Även om det tidigare, under lång tid, funnits enstaka yttringar av ordlekar, ramsor, nonsensdikt, lustiga och ovanliga talesätt, etc. så framstår dessa ovan nämnda konströrelser som betydelsefulla milstolpar inom den poetiska och litterära utveckling av experimentell karaktär som ägt rum inom 1900-talets modernistiska ramar.

När detta skrivs är det 100 år sedan Futuristerna officiellt proklamerade sin konströrelse i den famösa artikeln på första sidan av den franska dagstidningen ”Le Figaro”. Med Futuristernas ledare i spetsen - Filippo Tommaso Marinetti - presenterade rörelsen en rad riktninggivande manifest för olika konstområden.

Ett första, mer konsekvent försök att bryta upp de traditionella poesins uttrycksätt är de italienska futuristernas litterära manifest från 1912. Deras slagord ”Parole in libertá” – ord i frihet – är i dag ett välkänt begrepp. Man kan se manifestets föreskrifter som en slags poetik för en ny diktning.

Marinetti formulerade egenhändigt detta manifest med den uppfordrande titeln ” Tekniskt manifest för den futuristiska litteraturen”. Begreppet ”Tekniskt manifest” antyder att

Marinetti menade att litteraturen borde kunna skapas som en teknisk konstruktion enligt strikta instruktioner och inte emanera utifrån författarnas känsloliv och subjektiva upplevelser. Marinettis regler för hur dikten skall ”komponeras” påminner i viss mån om de kriterier som utgör fundamentet i hans landsman Palestrinas stränga kontrapunktsystem och som åtskilliga unga komponister har fått brottats med under sina studier.(Giovanni Pierluigi da Palestrina 1524-1594). Marinettis regeluppsättning skulle med stor sannolikhet kunna utgöra basen för att generera ”algoritmiska” dikter med hjälp av datorn på ett sätt som liknar de kompositionsmetoder som praktiserats inom den digitala konstmusiken. Man frestas att tro att Marinetti med sin maskin- och teknikförtjusning skulle ha gillat ett sådant tilltag. Användningen av onomatopoetiska uttryck d.v.s.ljudhärmande ord var också omfattande i Marinettis diktning.( Detta är en intressant företeelse som pekar fram mot t.ex. Öyvind Fahlströms experiment med språk som byggde på ljudhärmande ord. Fahlströms ”Whammo” var baserat på onomatopoetiska ord hämtade från de tecknade seriernas värld)

Hos de svenska poeterna som var verksamma vid denna tid fick de futuristiska idéerna inget genomslag, om man ens kände till vad som ägde rum ute i Europa. Dadaismens poetiska nydaningar verkade heller inte ha utgjort någon inspirationskälla för de svenska poeterna, trots att futuristernas och dadaisternas idéer i hög grad pekade framåt och blev viktiga beståndsdelar i den experimentella diktningens vidare utveckling.

Här skall nämnas några av dadaisternas viktigaste bidrag.

1. ”Performance poetry”, t.ex. flerstämmiga diktframställningar på ett eller flera språk. eller andra former poetisk scenkonst.
2. Fantasispråk och ljudpoesi där ”ordens” ljudliga dimension är det avgörande inslaget.
3. Diktens bildmässiga kvaliteter renodlades t.ex. genom långtgående typografiska variationer
4. Sist men inte minst införandet av slumpmomentet i skapandeprocessen. Tristan Tzaras anvisning hur man skriver en dadaistisk dikt kan ses som en direkt föregångare till de slumpprocedurer, s.k. ”chance operations” som John Cage introducerade i sitt komponerande flera decennier senare.

Surrealismen fick en betydligt större inverkan på de svenska poeterna och bildkonstnärerna. Flera av dessa poeter blev framstående personer inom den svenska litteraturen och deras verk kom att ingå i den svenska litteraturens kanon. Men surrealismens idéer fick ringa betydelse för den poetiska utveckling som den här uppsatsen behandlar. Ur kompositionssynpunkt är kanske surrealisternas försök med s.k. automatisk skrift deras mest spännande bidrag till den poetiska utvecklingen.

Efter andra världskriget framträder en ny poetisk rörelse – ”Lettrismen” inom den avangardistiska poesin, främst i Frankrike. Lettrismen blev kanske ingen världsomfattande företeelse men utgjorde ett viktigt steg på vägen genom att man fokuserade sig på stavelsen som minsta gemensamma nämnare. Företrädesvis skapades stavelser som inte var extraherade ur kända ord. Dessutom underströk man vikten av de ”nya” ordens ljudliga kvaliteter. Man hakade också på idén med flerstämmiga uppläsningar. Lettrismens största betydelse var kanske att den blev ett avstamp för flera av de unga franska poeter som senare skulle bli prominenta konstnärer inom den ”Konkreta poesin” och dess underavdelning ”Ljudpoesin (Poesie sonore)”, som t.ex. François Dufrene.

De idéer som här har redovisats strålar samman i nästa stora poetiska rörelse: Den Konkreta poesin. För första gången i konsthistorien – alla kategorier – så initieras en konstrikning av

en svensk upphovsman. Svenskarna har aldrig tidigare bidragit till att nya konstriktningar har initierats utan har ständigt varit på efterkälken. Vår innovationsförmåga lämpar sig tydligen bättre för att utveckla kullager, automatiska fyrar och magmediciner. Detta faktum hindrar inte att det finns många begåvade svenska konstnärer som gör storartade saker men inga som öppnar nya horisonter. Det svenska kulturklimatet tycks inte utgöra den intellektuella jordmån som får nyskapande idéer att frodas.

Öyvind Fahlström och hans ”Manifest för den konkreta poesin från 1953” är det stora undantaget. Även om Fahlström var först på plan så låg dessa idéer sannolikt immanenta i tidsandan.

Något år efter Fahlströms manifest så lanserade en grupp poeter i Sydamerika begreppet ”Konkret poesi” som en benämning på deras verk. Det är mindre troligt att Fahlström och de sydamerikanska poeterna kände till varandras idéer vid denna tidpunkt.

Poesins estetiska situationen såsom Fahlström beskriver den i Sverige 1953 påminner i många avseenden om det trista läge som här är förhärskande när detta skrivs. En poesi som för närvarande helt domineras av ”privatpsykologisk, samtidskulturell” och narcissistisk centrallyrik. (jfr. Futuristerna litterära manifest fr. 1912, om jagets utplåning i dikten)

I likhet med Futuristernas litterära manifest så ger Fahlström många anvisningar och intresseväckande uppslag om hur den konkreta dikten skulle kunna utformas. Många av dessa idéer anammades av de unga svenska poeter vilka kom att verka inom den konkreta poesin i början av 1960-talet, men man tog också upp och vidutvecklade några av de tidigare riktningarnas idéer.

Den konkreta poesin fick nästan omgående ett antal ”underavdelningar” - förutom de texter som var inriktade på traditionella bokmediet - såsom bilddikter, ljuddikter (poesie sonore), ”performance poetry” och så småningom även dikter och verk direkt skapade för radiomediet såsom s.k. text-ljudkompositioner. De ledande svenska poeterna som verkade inom den konkreta poesin arbetade mer eller mindre inom alla dessa kategorier, men de hade dock alla ett gemensamt intresse av manifestera sin konst i bokform. Märkligt nog var det stora bokförlaget i Stockholm vid denna tid intresserade av ge ut denna experimentellt inriktade poesi. Nästan alla de främsta poeterna som sysslade med konkret poesi blev förlagda. Det enda undantaget var egendomligt nog Åke Hodell, som inte var med i den första publiceringsvågen.

Ur ett internationellt perspektiv spred sig den konkreta poesins idéer till många länder. Anmärkningsvärda är de grupper som verkade i Latinamerika och som utvecklade konkreta dikter med ett mycket reducerat uttryck, idag skulle man kanske säga en minimalistisk form. Den konkreta poesin var sällan aggressivt polemisk som inom Futurismen och Dadaismen, utan oftast politisk, ideologisk neutral. Undantag fanns dock såsom Décio Pignatatis ”Beba Coca Cola” (1957) och Åke Hodells berömda performance dikt ”General Bussig” och hans många text/ljudkompositioner.

För att visa hur de idéer som florerade inom den Konkreta poesin påverkade de svenska poeterna när det gällde att hantera och ”knåda” det språkliga materialet har jag valt att göra en sammanställning av exempel som jag hoppas belyser denna sak – inte minst gäller detta Fahlströms kompositionsidéer hämtade från hans manifest.

1. Boksidan som medium var utgångspunkten för i princip alla dessa poeter, med undantag för Ilmar Laaban. Förutom de rekommendationer som finns i Fahlströms manifest så förekommer flera av de idéer som lanserades av såväl futuristerna som dadaisterna som t.ex olika typsnitt, textens placering på baksidan - ibland i mycket komplexa mönster. Vidare användes en avancerad sönderdelning av ord eller stavelser som kilades in i andra ord. Många utnyttjade den ständiga flod av språkligt material som omger oss till att "fiska upp" enstaka ord, textfragment eller sammanhängande meningar, texter ur språkliga ready-mades, Ordsamlandet var ju helt i linje med den konkreta poesins ideal då det omgivande språket kunde ses som ett stort konkret språkmaterial som alla kunde ta för sig av. Bengt Emil Johnson experimenterade också med vokalserier som sedan "kläddes" i ord. Här kan man skönja påverkan från serialismen inom konstmusiken. Johnson var väl förtrogen med dessa tekniker då han även hade en tonsättarutbildning.

Leif Nylén praktiserade i flera dikter ett mer internationellt idiom. Dikter som var uppbyggda på ett starkt begränsat, minimalistiskt ordmaterial.

Ett särskilt omnämnande förtjänar Staffan Olzon som med all säkerhet vara den förste gjorde ett kvalificerat och lyckat försök med att framställa en datorgenererad dikt(1964).

Olzon använde sig av ett antal ready-made texter som behandlades av datorn enligt vissa instruktioner och slumpmetoder.( Här finns en referens till Dadaisternas idéer om slumpdikter). Olzons utgångsmaterial utgjordes av Esaias Tegnér's dikt "Det eviga" och några av de meddelanden som på den tiden lästes upp efter radionyheter t.ex. efterlysningar om försvunna personer, militära skjutvarningar, o.s.v.

Det tog datorn en hel natts körning innan det nya textmaterialet var genererat och tryckts ut. Olzon applicerade sedan en urvals metod för vad som skulle ingå i den nya dikten som i någon mån liknade John Cage's "Chance operations"

2. Både Marinetti och vissa av dadaisterna gav sina dikter i en slags bildform, typografiskt eller i tecknad form. Bilddikten blev en omhuldad form inom den Konkreta poesins internationella kretsar. Även bland de svenska poeterna blev bilddikten ett ofta använt uttrycksmedel. I Bengt Emil Johnsons andra diktsamling "Essäer om Bror Borsk och andra dikter" visar Johnson på ett konstnärligt övertygande och virtuöst sätt hur en mekanisk skrivmaskin kunde användas för skapa abstrakta bilder i kombination med "traditionell" text. När avtrycksbokstäver som "Lettraset" fanns att tillgå kunde poeten själv laborera med olika typsnitt på ett professionellt sätt. Otaliga konkreta dikter "designades" på detta sätt.(se Emmet Williams Antologi) I dag är det ännu lättare för den som vill pröva sådana uttrycksmedel då mängder av olika typsnitt finns att tillgå i de flesta ordbehandlingsprogram.

Även Mats G. Bengtsson utnyttjade den mekaniska skrivmaskinens möjligheter i boken "Nutcracker"(1964) men utvecklade sedan en alldeles egen variant av bilddiktning. Hans nästkommande böcker "Det är bara en kvar"(1965) och "Äventyr i Riemann-rummet"(1966) är tecknade och skrivna i en slags naivistisk serieliknande stil som saknade motstycke hos de övriga svenska poeterna. Detta sätt att använda handskrivna text i bilden kan man t.ex. finna i Fahlströms sena grafiska blad. Andra sätt att närma sig bilddikten visade Åke Hodell i sina synnerligen förfinade text- och bildcollage.

Vår tids videoteknik skulle sannolikt utgöra ett Eldorado för de poeter som var höggradigt intresserade av bilddikten som poetiskt medium. Huruvida rörliga bilddikter görs idag eller ej undandrar sig min bedömning men det är en spännande tanke att t.ex. tänka sig Mats G. Bengtssons tecknade verk i form av en datoranimerad film.

3. Praktiskt taget alla de ledande poeterna inom den Konkreta poesin var intresserade i någon form av liveframträdande. Det tog sig uttryck i många olika former.

I Bengt Emil Johnsons stora dikt "Gubbdrukning"(1965) som har utgivits såväl i bokform och som en inspelning(lp-skiva) med en handfull uppläsare vilka läser texten enligt vissa instruktioner. Texten har dessutom framförts ett stort antal gånger med ett varierande antal medverkande. "Gubbdrukning" är ett exempel på hur det aleatoriska konceptet från konstmusiken har använts för ett diktframförande. Var en av de medverkande får ett antal uttryck och meningar i sitt "manus" som skall läsas enligt de regler som ges av upphovsmannen, men har också i varierande grad fria händer att själv bestämma när och hur texten skall framföras eller t.o.m. bearbetas ljudmässig exempelvis genom att byta ut alla vokaler med t.ex. bokstaven X. Om den medverkande dessutom var en god imitator kunde han eller hon i vissa fall härma dåtidens kända personer under läsningen av Johnsons texter.

Ilmar Laaban var den som inriktade sig enbart på ljuddikten. Laaban skrev sina ljuddikter både på svenska och franska. Han använde dock vanligtvis "riktiga", existerande ord i sina dikter och framförde dessa med hjälp av en högtalaranläggning, antingen i tvåkanaligt eller fyrkanaligt utförande. I fyrkanals versionerna var hans röst förinspelat i tre av dem medan den fjärde användes för direkt uppläsning. Vi kan här se en analogi med dadaisternas idé om det flerstämmiga framförande.

En mycket betydelsefull faktor för den svenska konkreta poesins vidare utveckling var Sveriges Radios beredvillighet att upplåta radiomediet för poetiska experiment under 1960-talet. Även här visade Öyvind Fahlström vägen. Under 1950-talet skrev han ett antal dikter som han själv framförde i programmet "Nattövning", men det verk - som nära nog kan beskrivas som paradigmskifte och som blev en inspirationskälla och en modell för nästan alla de svenska poeter som visade intresse för radiomediets konstnärliga potential- var Fahlströms "Fåglar i Sverige". Detta verk innehöll en del innovationer samt flera av de "kompositionsmetoder" som han tidigare praktiserat inom ramen för den konkreta poesin t.ex. det konstgjorda språket "Fåglo" baserat på Rosenbergs bok om Sveriges fågelläten. En särskild sak var t.ex. integrationen av sångsvanarnas läten med poplåten "Telstar" av idag förefaller kanske inte idén om att använda populärkulturens alster som ready-mades inom den poetiska konsten som så omstörtande, men under 1960-talets första hälft var det nästan en aha-upplevelse. Enligt min mening är dock verkets storform och mediala kongruens som är det viktigaste. Verkets längd kräver att en särskild uppmärksamhet på hur dess delar skall koncipieras och relateras, d.v.s. hur verkets storform skall utformas. Här måste andra kompositionsmetoder appliceras än den gängse poetikens. I detta avseende närmar sig Fahlström ett modernistiskt konstmusikaliskt formtänkande.

Flera av de svenska poeterna (och sedermera många av de internationella "ordkonstnärerna") följde strax efter och anammade Fahlströms idéer. Så småningom utvecklades en särskild konstform som senare fick beteckningen "Text/ljudkompositioner. Texter hämtade från omvärlden och musikaliska ready-mades användes i form av popmusik och andra musiktyper som integrerades i verk av Hodell, Johnson, m.fl. Inspelade former av text/ljudkompositioner ingick också i samma poeters performance verk.

Sveriges Radio fortsatte att stödja dessa experimentellt inriktade produktioner och själva formen attraherade också tonsättarnas intresse - t.ex. Arne Mellnäs - för att mer direkt arbeta med ord och texter utan att behöva gå omvägen över sånger, kantater och operor. Även jag fick mina första impulser för pröva denna nya konstform när jag fick en chans att arbeta med radiomediet. När Elektronmusikstudions s.k. klangverkstad öppnades 1965 gavs ytterligare

möjligheter att få arbeta på egen hand i en professionell studio (vilket var ytterst sällsynt för en poet eller komponist vid denna tid)

Även jag attraherades av den konkreta poesin och dess arbetsmetoder som i flera avseenden liknade ett musikaliskt komponerande. Mitt första verk komponerades dock i en av Sveriges radios studior 1965 och var till största delen baserat på texter ur Bengt Emil Johnsons ”Hyllningarna”, vilka dock uppträdde i nya konstellationer. Verkets titel är något kryptiskt – Semicolon; ”Den heter ingenting, den heter nog seans två”. Både Johnson och jag använde överskriften semikolon för våra verk vid denna tid.

Kontakten med de konkreta poeterna blev avgörande för mig och uppmuntrade mig att på egen hand experimentera med ”ord-komposition”. Sedan detta förstlingsverk har jag ”komponerat” alla mina texter egenhändigt. Den konkreta poesin inbjuder till en sådan inställning. Den ger vem som helst ett carte blanche att pröva sin förmåga att arbeta med ordmaterialet utan att först ha visat att man är en fullfjädrad diktare av ”konventionell” poesi. För mig var det en stor känsla av befrielse. Troligtvis finns det i dag inte någon svensk poet som vill verka under epitetet konkret poesi, men min personliga uppfattning är att den konkreta poesins konstnärliga metoder eller dess estetiska idiom inte i något avseende är uttömda, även om de f.n. inte är ”a la mode”. I den meningen betraktar jag mig som en genuin ”tradionalist”.

Utöver de kompositionsidéer som behandlats ovan skall jag försöka redogöra för några av de metoder som ofta har kommit till användning mitt eget ”ordkomponerande. men jag har ingen ambition att presentera någon heltäckande ”handledning”.

De texter som jag skapat har oftast använts inom genren ”text/ljud-kompositioner” i olika tidsformat, verk som är såväl inspelade som avsedda för live framförande. Många av mina stycken är även komponerade direkt för radiomediet. Under de drygt fyrtio år som förflutit sen min första text/ljud-komposition framfördes så har jag också komponerat åtskilliga textkompositioner som skulle kunna uppfattas som dikter och rent av utges i bokform, men jag har aldrig uppfattat mig som en diktare.

Jag delar vanligen in mitt kompositionsarbete i fyra huvud-moment:

1. Utvecklandet av själva text-materialet och när denna fas är klar, inspelning av lämpliga röster när produktionen så kräver.
2. Undersökningar av eventuella elektro-akustiska bearbetningar av röstmaterialet. I mina första verk var jag i hög grad intresserad av elektron-musikstudions möjligheter till klangliga förändringar av det inspelade röstmaterialet. Vid mer långtgående elektroniska transformationer gick ofta den semantiska uppfattbarheten förlorad. Numera är jag mer försiktig när det gäller denna typ av studioarbete.
3. Generering av elektro-akustiskt material och/eller komposition av instrumentala inslag, med eller utan vidare EAM-bearbetning. Här ingår även inspelning av illustrerande verklighetsljud om projektet så kräver, samt elektro-akustiska bearbetningar av dessa.
4. När jag har något så när överblick över mitt utgångsmaterial börjar själva kompositionsarbetet med att sätta ihop materialet enligt någon lämplig storformsplan. På detaljplanet har det ofta visat sig att materialet redan har sin egen form och struktur som i varierande omfattning styr det vidare kompositionsarbetet.

Vissa kompletteringar kan ibland vara nödvändiga att göra. Typiskt är att grundmaterialet vanligtvis är mycket mer omfattande jämfört med vad som faktiskt kommer till användning i det färdiga verket. Vanligen brukar kanske bara ca. två tredjedelar av materialet utnyttjas för det färdiga verket, trots att mycket av det överblivna materialet kan innehålla många väl så intressanta saker. Man måste lära sig "to kill your darlings". Det överblivna materialet som är värt att behålla lägger jag i en särskild "pool" och kan eventuellt bli återanvänt för nya projekt. Denna "ord-pool" växer ständigt och kommer många gånger till användning i nya verk. Jag har arbetat på alla de "språknivåer" som jag har redovisat i appendix 3, utom den näst sista. Om jag skulle behöva vokal- eller instrumentalmusik av mer konventionell typ så komponerar jag den undantagslöst själv. Jag använder således aldrig andra komponisters musik i form av ready-mades.

Jag skall nedan ge en del exempel på de metoder som kommit till användning i mitt kompositionsarbete med språkmaterial.

- 1. Ljudöverskrifter** som i varierande mån beskriver ett speciellt ljud som förekommer i kompositionen.  
**Text-flöden , textmassor**, även flerstämmiga  
(Semicolon; Den heter ingenting, den heter nog seans II, SR,1965)
- 2. Citatord, "nyckelord"** d.v.s särskilt pregnanta eller intressanta.  
(My world – is your world, 1966, Semicolon; Inga hundar i China, SR,1966, Cybo Ioch II)
- 3. Redigering av ready-mades**, både inspelade röster och tryckta texter. (Fahlström "klippte" t.ex. ut ett antal repliker och små historier ur Birger Qvarnströms bok "Parapsykologi" i sin happening "Aida"(1962))
- 4. "Ett fiske i all världens ord-strömmar"**, kan även med fördel appliceras på andra språk t.o.m. på språk som man inte talar eller skriver men som ljudligt är intressanta. Denna metod har jag använt mig av i hög grad. Rollen som "ordsamlare" har alltmer tonat bort. På senare tid kommer orden oftast till mig utan yttre stimuli.(From any point...SR,1968, Enbart för Kerstin, 1978.
- 5. Användning av flera språk** – utländska, dialektala, eller olika typer av språknivåer såsom, slang, talspråk, kanslisvenska, etc. Punkt 4. kan med fördel appliceras på utländska språk utan man nödvändigtvis behöver behärska dem till fulländning. Det finns några slående exempel ur den internationella repertoaren. (For Jon-(fragments of a time to come, SR 1977, Wonder-void, SR 1990, Bobb - livsföreståndaren, SR 1997)
- 6. Fantasi-språk och/eller fria språkfragment, improviserade eller fritt konstruerade eller extraherade ur "riktiga" ord.** Bent Emil Johnson många gånger använt sig av olika språknivåer. I hans text/ljudkomposition "2/; (medan)" används fyra olika språknivåer.  
Den "lägsta" består av vokalserier som läses in körvis. Denna bildar ett slags dronliknande fundament för kompositionen. Nästa nivå består av en datorgenererad, konstgjord svenska d.v.s en text som i alla avseenden liknar svenska, sett ur ett grammatiskt, syntaktiskt och stavningsmässigt perspektiv men saknar helt några kända svenska ord. När denna text sedan lästes in av en av dåtidens mest kända hallåmän i Sveriges radio blev effekten hisnande. Den tredje nivån består av en poesiliknande text som blev inläst på ett romantiskt känslösamt sätt. Slutligen bestod den fjärde nivån utav korta fraser uttryck-

ta i ett vardagens språk. Johnsons "Medan" är ett av märkligaste text/ljudverken från denna tid(1967), men har inte uppmärksammats efter förtjänst. Överhuvudtaget så är litteratur som skapats för andra medier än boksidan nonexistent i den svenska litteraturens kanon. De svenska literaturvetarna verkar vara helt insnöade eller blinda för vad som gjorts inom andra medier än boksidan. Intermedia verk, där nyare medier och olika konstområden har integrerats, har varit ett känt internationellt begrepp sedan tidigt 1960-tal, men inom det svenska litteraturområdet har man inte velat se vad som händer utanför böckernas pärmar. I mitt eget kompositionsarbete har jag vid åtskilliga tillfällen använt mig av ordfragment eller fritt uppfunna textfragment, särskilt för att förstärka ljudupplevelsen. I mina performance verk är "spontan", improvisatorisk fragmentering en viktig del. I materialarbetet med fragmentering kan man givetvis med fördel utnyttja elektroakustiska metoder såsom sampling eller improvisatoriska "redigerings" procedurer.

Sett ur ett internationellt perspektiv är metoderna i kategori 6 kanske de vanligast förekommande, särskilt när det gäller fantasispråk som framförs live.(se och hör Dmitry Bulatovs Antologi, 2000)

### **7. Falska komparationer, långsökta eller omöjliga analogier och liknelser, metamorfos- processer.**

Idén till kommer ursprungligen från min barndoms komparationsramsor av typen: slinta, slant, tjugofemöring. På senare år har det roat mig att sätta ihop komparationer såsom:

<b>Ånga</b>	<b>Huva</b>	<b>Trosa</b>
<b>Ånger</b>	<b>Hävare</b>	<b>Trast</b>
<b>Ångest</b>	<b>Häst</b>	<b>Tröst</b>

Marinetti diskuterade i sitt manifest(appendix 1) analogiernas uppträdande i dikten.

Han talar bl.a. om de avlägsna analogier. Helt omöjliga analogier eller liknelser är givetvis helt möjliga att använda såsom följande exempel ur mitt verk "Liptons äventyr:

"...men hans hjärna är klar som en kanin bland bleckburkar".

### **8. Alliteration och assonans** är fortfarande två användbara metoder för att förstärka ordens ljudliga uttryck när de befrias från sina traditionella tillämpningar inom poesin.

**9. Komposit-ord** kallar jag ordsammansättningar vilka kan sättas ihop av två vanligtvis omaka ord. Idén till detta förfarande dök upp när jag först kom i kontakt med Max Ernsts användning av begreppet "Bisociation", som bygger på att principen att när två sinsemellan olikartade betydelsebärande bilder A och B sätts samman, så ger de upphov till en ny betydelse C. Denna idé har således överförts till textkomponerandet. Komposit-ord kan med fördel också kopplas ihop till långa kedjor. Skapandet av komposit-ord är för mig ett mycket viktigt förfarande i mitt kompositionsarbete och jag markerar alltid sådana ord med ett bindestreck.

**10. Inbäddade ord** avser ord som ligger inuti ett visst ord t.ex. "rök" i ordet "krök". Dessa ord kan sedan sättas samman till ett komposit-ord eller användas mer fritt. När jag först började intressera mig denna procedur blev jag förbluffad över att språket innehöll en sådan mängd av dessa ord.

**11. Ord-ostinati och refrängliknande upprepningar** är ibland effektfulla och spännande, men bör kanske användas med en viss måttfullhet.



**12. Elektro-akustisk bearbetning** av ett inläst textmaterial är självfallet en viktig del av kompositionsarbetet om man avser att producera ett verk i inspelad form. Givetvis kan elektro-akustisk bearbetning ske även under ett liveframförande. Med sådana metoder kan ett helt spektrum av klangliga uttryck skapas, från en lätt "kolorisation" av rösten till mycket långtgående transformationer där rösten helt förlorar sitt semantiska innehåll eller kanske inte ens kan uppfattas som ett röstmaterial. Det skulle föra för långt att redogöra för vissa specifika procedurer. Denna teknik är i det närmaste outtömligt. Jag skall också nämna en teknik som i många fall har visat sig verkningsfull i nämligen användandet av "insticks ljud" mellan ord eller längre textavsnitt. Insticks ljuden kan antingen vara betydelsebärande eller rent elektroniskt genererade och ge ökad pregnans åt textstrukturen. Korta ljud fungerar även utmärkt som "skiljetecken".

## Appendix

### Tekniskt manifest för den futuristiska litteraturen(1912) Sammandrag

1. *Syntaxen måste förstöras genom att man fritt gör bruk av substantiven sådana de dyker upp*
2. *Verbet bör användas i infinitiv* så att det elastiskt anpassar sig efter substantivet och inte blir slav under författarens **jag**, som iakttar eller uppfinner.
3. *Adjektivet bör avskaffas* så att det nakna substantivet behåller sin egen färg.
4. *Adverbet bör avskaffas*, denna gamla agraff som håller ihop ord. Adverbet ger satsen en långtråkig entonighet.
5. *Varje substantiv bör ha sin fördubbling*, d.v.s. substantivet bör utan konjunktion följas av det substantiv med vilket det är förenat genom analogi. Exempel: man-torpedbåt, kvinnahavsbuk, folkmassa-bränning, torg-tratt, dörr-kran.
6. *Interpunktionen bör avskaffas*. Då adjektiv, adverb och konjunktioner avlägsnats, blir interpunktionen naturligtvis överflödigt genom den omväxlande kontinuiteten hos en levande stil som skapar sig själv, utan absurda avbrott genom komman och punkter. För att framhäva vissa rörelser och ange deras riktning kan matematiska tecken som + - : och musikaliska tecken användas.
7. Författarna har hittills hängett sig åt den omedelbara analogin. De har t.ex. jämfört ett djur med en människa eller med ett annat djur, vilket är detsamma som ett slags fotografi. De har liknat t.ex. en foxterrier vid ett mycket litet fullblod. Andra som är lite mer avancerade skulle kunna likna samma nervösa foxterrier vid en liten Morse-apparat. Jag däremot liknar den vid sjudande vatten. I detta ligger en *stegring till alltmer omfattande analogier* och samband som blir allt djupare och fastare, även när de är mycket avlägsna. Analogi är ingenting annat än den djupa kärlek som förbinder från varandra avlägsna, skenbart olikartade och sinsemellan fientliga ting. Endast med mycket vida analogier kan en orkestral stil, en stil som är på samma gång polykrom, polyfon och polymorf, omfatta materiens liv.

8. *Det finns inga kategorier bland metaforerna*, de är inte ädla eller tarvliga, eleganta eller vulgära, excentriska eller naturliga. Den intuitiva uppfattningen har inga favoriter, inga förutfattade meningar. Den jämförande stilen är också oinskränkt härskare över hela hela materien och dess intensiva liv.
9. För att framställa de på varandra följande rörelserna hos ett föremål måste man återge *hela den kedja av analogier* som föremålet framlockar, var och en förtätad, samlad i ett väsentligt ord.  
I vissa fall måste man para ihop bilderna två och två, likt kul-par i en kärke som i sin bana mejar ner en träddunge.  
För att omsluta och infånga det flyktigaste och mest ogripbara i materien måste man binda *finmaskiga nät av bilder eller analogier* att kasta ut i sinnevärldens hemlighetsfulla hav.
10. Eftersom varje slag av ordning oundgängligen är en produkt av det försiktiga och betänksamma intellektet, måste man orkestrera bilderna genom att placera dem enligt *ett maximum av oordning*.
11. *"Jaget" måste utplånas ur litteraturen*, d.v.s. all psykologi måste bort. Den av bibliotek och muséer grundskadade människan är ett offer för avskräckande logik och lärdom och saknar numera allt intresse.  
Människan måste alltså motas ut ur litteraturen och till sist ersättas av materien, vars innersta väsen bör fångas med intuitionens hjälp, vilket varken fysiker eller kemister någonsin kan göra.  
Vi skall fritt och obundet genomtränga tingen och de nyckfulla motorerna och överraska metallerna, stenarna, träet, o.s.v. i deras andhämtning, känslighet och instikter. Ersätta den kraftlösa människokunskapen med *den lyrik varav tingen är besatta*.
12. Slutord: Vi skall tillsammans uppfinna det jag kallar *fantasi utan trådar*. Vi kommer att nå fram till en ännu väsentligare konst, den dag vi vågar utelämna det första ledet och endast tar med det andra i alla våra analogi-par, och detta i en obruten serie. Vi måste avstå från att bli förstådda. Att bli förstådd är inte nödvändigt. Vi kunde ju avvara det när vi uttryckte fragment av vår futuristiska sensibilitet med hjälp av traditionell och intellektuell syntax.  
Syntaxen var en slags abstrakt chiffer som hjälpte poeterna att informera massorna om universums färg, musikalitet, plastik och arkitektur. Syntaxen var en sorts entonig tolk eller vägvisare. Man måste avskaffa denna mellanhand för att litteraturen skall kunna inträda direkt i och bli ett med universum.  
Varför fortfarande använda fyra förtvylade och uttråkade hjul, när vi kan höja oss från marken? Orden befriade, fantasins vingar utbredda, en bildsyntes av hela jorden i ett blicksvep, samlad i väsentliga ord.  
Folk skriker: "Er litteratur blir inte skön! Vi får inga ordsymfonier med harmoniska rytmer och lugnande kadenser!" Rätt uppfatta! Till all lycka! Vi använder i stället alla brutala ljud, alla uttrycksfulla tjut från det våldsamma livet omkring oss. *Må vi ha kurage att spela trollet i litteraturen, och må vi överallt göra kål på det högtidliga*. Sätt inte upp de översteprästerliga minerna när ni lyssnar på mig! Vi måste dagligen spotta på Konsten. Vi företräder den fria intuitionens oändliga domäner. Efter den fria versen – äntligen ord i frihet (*parole in liberta*)!

(Efter Birger Qvarnström: "Moderna manifest del 1 – översättning Birger Qvarnström och Greta Brodin)

---

För att göra en dadaistisk dikt:

Ta en tidning

Ta en sax

Välj en artikel som är lika lång som Ni har tänkt Er dikten

Klipp ut artikeln

Klipp därefter ut orden i artikeln, ett efter ett, och lägg dem i en påse

Skaka påsen ordentligt

Ta sedan ut bitarna i tur och ordning

Skriv av dem noga

Dikten kommer att likna er.

Och så står Ni där som en författare, oändligt originell och med en sensibilitet som är charmerande om än bortom gemene mans förståelse.

Tristan Tzara dec. 1920 (DADAmanifest om svag och bitter kärlek)

---

### **Text-ljud komposition och Sound Poetry.**

Några "språknivåer" som ofta förekommer i dessa konstformer.

1) **Under den fonetiska nivån:**

Skrik, grymtningar, smackanden, onomatepoetiska rop och läten, in- och utandningsljud, djurlätesimitationer, "poetry i munhålan", diverse emotionellt vokala gester, vilka imiterar språkligt beteende, etc.

2) **Den fonetiska nivån:**

fonem, morfem, fragment av "riktiga" ord, nedbrytning av ord i små delar, lettrism i olika former, artificiella fonem, etc.

3) **Konstgjorda språk:**

fantasi-ord/fantasi-språk utan semantiskt innehåll, ord och meningar, vilka förefaller vara tagna från reella men okända språk,, t.ex. artificiell svenska, långtgående blandning av ord ur kända språk.

4) **Begränsat lingvistiskt material:**

Alla sorters språklig minimalism, kompositioner med ett mycket begränsat ordmaterial, "riktiga" ord som kombineras efter sina ljudliga/klangliga uttrycksmöjligheter.

5) **Kompositioner baserade på mer komplext ordmaterial:**

Sammanhängande meningsbyggnad, abstrakt eller konkret text med olika grader av semantisk uppfattbarhet, vardagsspråk, normalprosa, dialektala uttalsförvrängningar, collageformer, lexikala poem(Dufrene), ready-mades, materialet med eller utan elektroakustiska bearbetningar.

- 6) **Komplexa text-ljudkompositioner:**  
verk som är baserade på komplexa, sammansatta texter med eller utan elektroakustisk bearbetning, med eller utan integrerade ljudeffekter – eller ej, och med adderade musik-ready-mades (Fahlström, Hodell, m.fl.) ≈
- 7) som nivå 6, men med specialkomponerade musikinslag.

**OBS att alla nivåer kan uppträda i ett och samma verk.**