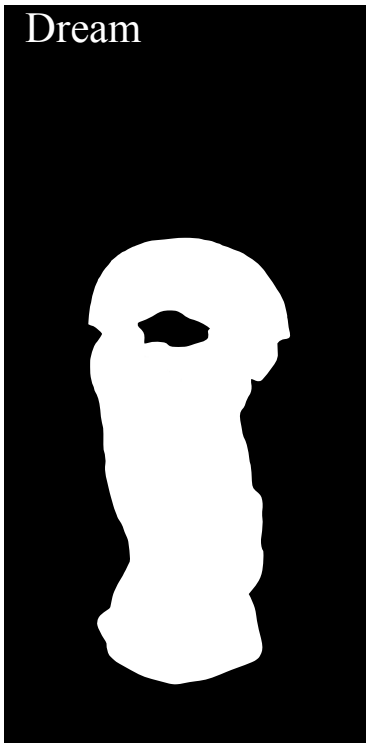
The Failure of the Laryngologist's Dream



Försök till lingvistisk science-fiction

En masteressä av Aron Fogelström

Kungl. Konsthögskolan 2024

Om det fanns någon magi i världen så var det språket. Men jag hade lärt mig tala fel. Det var därför varje dag var ett långsamt stryptag som tillslut gjorde strupen så trång att jag slutade tala. Så sa logopeden. Från mig kom endast misslyckade besvärjelser. Hon blev den första av fem att bearbeta mitt tal. Tydligen hade jag vid något tillfälle gått snett och vikt av från den väg som var ämnad svenskans ljud och muskler. Jag påbörjade min logopedi – knådade, sträckte, bubblade, bröt, knackade, tryckte, slängde och löste upp min röst för att hitta tillbaka till det svenska språket.

Men under dessa år måste jag återigen ha gått snett. För jag hittade inte tillbaka till svenskan – jag hittade något annat. Jag skyller på böckerna jag läste. Science-fiction. NK Jemisins ‘orogener’ som kommunicerar genom geologiska kvaliteter; Adrian Tchaikovskys rymdfarande bläckfiskar med sina färger, former och sin matematik; och Greg Egans syntetiska ‘phiter’ vars språk undflyr människan. Även den vetenskapliga lingvistiken innehåller sin egen science fiction, om än motvilligt. Det internationella fonetiska alfabetet (IPA) har som ambition att kartlägga alla ljuden i människans språk. Kartan innehåller dock luckor, biprodukter av systemets utformning. Dessa luckor visar antingen ljud som inte används i något språk eller – och det är här vi finner fiktionen – ljud som inte kan talas av den mänskliga kroppen. Dessa ljud kan endast föreställas och finns endast som imaginära tomrum. Omöjliga ljud. Här gick jag snett. Eller kanske jag lockades, sökandes utanför språkets allt trängre korridor. Jag hittade inte svenskan i vilket fall. Jag hittade omöjliga dialekter. Lingvistisk science-fiction.

I filmen *Rotvälska* (21min, 2023) följer vi några av mina logopediska snedsteg. En fiskmås från stockholmskans ruiner – en lingvistisk apokalyps – talar till oss på en framtida dialekt. Svenska ljud förda genom en matkvarn och lämnade utan betydelser. En chans att höra svenskan utan att förstå den. Fiskmåsen talar om en röst den hör från en övergiven, fiktiv tunnelbanestation på ön Rotholmen. En strupe sticker upp ur den obebodda ön och leder ned i Stockholms talorgan. Rösten är min egen, en gåva till denna tunnelbanestation, dess offentliga konstverk. Filmen väver samman den mänskliga kroppen med stadens kropp – dialekten blir en beskrivning av detta ultralokala möte. Jag står i en av Alfred Nobels sprängtunnlar och gör mina röstövningar. Detta första av Stockholms hål blir min tredje, yttre näsgång – i jakten på en av dessa omöjliga dialekter. Den här ska föra ihop mig med staden. Jag har ännu inte vågat visa filmen för mina logopeder.

Rotvälska är ett försök till lingvistisk science-fiction, precis som denna essä är ett försök att beskriva denna term. Filmen började med idén att orientera sig kring intet, ett hålrum – ett erkännande av omöjligheten att nå till det omöjliga genom att istället triangulera dess position och form genom angränsande möjligheter. Jag kände mig inlåst i mig själv, kretsande kring detta kommunikationens hålrum – omöjligheten att externalisera sig själv, okomprometterad kommunikation. Jag såg ord som pekfingrar riktade mot något onåbart: intentionen hos talaren; och förståelsen hos lyssnaren. Ofta misstar vi dessa pekfingrar för vad de pekar mot. Likt IPA – ett system som genom sin vilja att kartlägga och kategorisera mänskliga ljud, därmed även föreställer sig omöjliga fonem och främmande anatomier –

ville *Rotvälska* bilda ett nät som pekar mot sina hål. Genom intuitiv och associativ klippning fördes främmande element ihop genom fiktion, en fabel i detta fall – om en framtida fiskmås som ärvt mitt sluddrande nonsens till tal. Det är möjligen en efterkonstruktion när jag skriver att *Rotvälska* är ett försök till lingvistisk science-fiction, då filmen egentligen var ett första steg i att upptäcka termen. Från att ha varit en reaktion på frågan om vad för film jag har gjort, har lingvistisk science-fiction blivit något både svårfångat och användbart i mitt fortsatta arbete, men även i mina läsningar av andras berättelser och konstverk.

I essän kommer jag försöka bilda ett nät som utgörs av och omgärdar de hålrum där lingvistisk science-fiction finns. Jag tillåter mig själv, och uppmuntrar dig som läsare, att ta snedsteg och lockas bort från språkets vanliga vägar och korridorer för att hitta gränsen till där nonsens härskar. Här tillåts våra språk lösas upp och åstadkomma saker de vanligtvis inte tillåts göra, eller kanske glömt bort att de kan göra. Jag kommer ta upp exempel på verk där jag lyckats skymta dessa hålrum, samt gå in på min egen utforskning som lett mig till min stundande examensutställning på Galleri Mejan. Lingvistisk science-fiction kan läsas som en benämning på en genre, vilket det kanske är, men kan likväl användas för att beskriva ett synsätt, eller möjligen en skapandeprocess. Möjligen kommer denna process läcka igenom i mitt skrivande här. I dessa fall hänvisar jag till min tidigare uppmuntran till en generöst snubblande läsning. Jag ska också medge att mitt konstnärliga arbete främst rör det ljudade språket, vilket kanske gör detta textbaserade försök dömt till att misslyckas – men med tanke på det redan nämnda IPAs ambitioner verkar jag inte vara ensam.

Nå, låt oss börja med att bryta ned de komponenter som utgör termen lingvistisk science-fiction. På hemsidan till Stockholms universitet står det att lingvistik är vetenskapen om mänskliga språk och att det: “[Ä]r ett tvärvetenskapligt ämne. Det innebär att frågeställningar kan angripas utifrån såväl humanistiska och beteendevetenskapliga som naturvetenskapliga perspektiv.”[1] Området innefattar språkets strukturer, grammatik och syntax men även sociolingvistik, neurolingvistik, psykolingvistik och mycket mer. Jag har själv inte studerat lingvistik akademiskt mer än ytligt och tänker inte göra alltför stora anspråk inom detta fält. Mitt intresse, eller min påtvingade kunskap, inom detta område härstammar från min tidigare nämnda personliga erfarenhet av språkets kroppsliga, eller kroppens språkliga, frustrationer. Min intention är att med ‘lingvistik’ peka mot en vetenskaplig syn

[1] ”Lingvistik - Stockholms universitet”, Institutionen för lingvistik – Stockholms universitet, åtkomstdatum 05 september 2024, https://www.su.se/utbildning/alla-amnen/lingvistik-1.426271?open-collapse-boxes=truncate-description.

på språket men även, och kanske främst, fånga in det breda spektrum som språk är.

Men, med detta sagt, skulle det kunna sägas att ‘science’ då blir tautologiskt överflödigt i begreppet lingvistisk science-fiction – språkvetenskaplig vetenskapsfiktion. Denna något löjliga utskrivning gör jag för att visa en poäng. Nämligen att science-fiction, för att nu övergå till denna term, i sin engelska form har sina egna specifika konnotationer och sin egen historik vars röster jag (och lingvistisk science-fiction) vill tala med och genom. Dessa gör att en lingvistisk fiktion skulle vara väsensskild en lingvistisk science-fiction.

Science-fiction spåras ofta tillbaka till Mary Wollstonecraft Shelley’s *Frankenstein, eller den moderne Prometeus* från 1818. Hennes titel visar hur genren redan från början anspelat på mytologi för att berätta om moderna och spekulativa fenomen och problematiker relevanta för sin samtid. Här omdanas Prometeusmyten, om den grekiska guden som gav människan elden, för att i boken visa på vetenskapens – och i förlängningen människans – arrogans gentemot sitt ansvar för sin lek med naturens lagar. Boken gör sig självklart inte så enkelt reducerbar, men just denna aspekt har gjort Shelley till science-fictions urmoder, då denna problematik återfunnits återkommande genom genrens historia. Jag ser inte plats i denna essä för en utförlig genomgång av science-fictions historia och olika ambitioner, utan nöjer mig med de nedslag jag gör här nedan samt detta citat från författaren Ursula K. Le Guin:

> Science fiction is not predictive; it is descriptive. Predictions are uttered by prophets (free of charge), by clairvoyants (who usually charge a fee, and are therefore more honored in their day than prophets), and by futurologists (salaried). Prediction is the business of prophets, clairvoyants, and futurologists. It is not the business of novelists. A novelist's business is lying.[2]

Jag ser i lingvistisk science-fiction (till skillnad från ett möjligt alternativ, lingvistisk fantasy) en kritisk relation till hur vetenskap och det moderna samhället i förlängning ser på och använder språk, och i mitt fall främst det ljudbaserade språket. Ofta synliggörs denna relation genom att använda de medel, teorier och resultat som kommit ur lingvistisk vetenskap för att sedan vrida, vända, tänja och bryta dessa till nya absurda former och uttryck. Från termen lingvistisk science-fiction skulle det även gå att härleda idén om behovet av ett narrativ, i och med science-fictions starka anknytning till berättande, främst i litteratur- och filmme-

[2] Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, 50th anniversary edition (New York, NY: Ace Books, 2019), 3.

diet. Finns lingvistisk science-fiction som skulptur, performance, teater, installation och måleri? Möjligtvis – om vi placerar våra snubblande språkliga steg rätt.

Som ett första kortfattat nedslag går jag in i den bok som fick mig att börja tänka på språkets uttryck och struktur som en nödvändighet av den talande kroppens form: *Children of Time* (2015) av Adrian Tchaikovsky. Boken kan beskrivas som en evolutionär science-fiction, då den följer utvecklingen av intelligens, kultur och språk hos en art hoppspindlar under flera tusen år. Genom ett flertal nedstick i deras historia läser vi hur ett rudimentärt kroppsspråk utvecklas, som en nödvändighet för samarbete. Då spindlar saknar hörsel består deras språk av en kombination av gester och trummande på marken med benen. Senare i boken hålls ett politiskt rådslag på ett stort spindelnät, ett medium som förstärker vibrationerna och tillåter privata samtal att hållas mellan vissa spindlar som plockar på särskilda trådar. Detta – hur mediet för kommunikation är beroende av, och formar, kroppen som talar – var en viktig insikt.

En annan viktig referens när jag arbetat med språk har varit Nicaraguas teckenspråk. Dess ursprung har länge hägrat inom mig som en inspiration för en performativ lajv-workshop, ännu mer nu med min stundande solo-utställning. I Nicaragua föddes på 1980-talet ambitionen att lära ut ett gemensamt teckenspråk till landets döva unga befolkning. Tills dess hade dessa levt isolerade från varandra bland talande i sin familj och by. Genom eget påhittade gester lyckades de kommunicera sina behov, men utan någon att samtala med på lika villkor. När barnen samlades för att bli upplärda inom det importerade teckenspråket tappade de dock intresset. Istället var de nyfikna på varandra, alla med varsina egna språkliga pusselbitar. Allt eftersom tiden gick började de låna av varandra till den grad att lärarna inte längre visste vad barnen talade om. Ett nytt språk hade fötts.

Judy Shephard-Kegl, som dokumenterade denna lingvistiska förlossning, delar med sig av en bärande insikt. Hon säger i en intervju att språk behöver gemenskap för att uppstå, att vi utan detta inte har något behov av att kommunicera och då lämnas språklösa.[3] Detta nådde mig när jag var som mest inlåst i min egen kropps språkliga egenheter. Jag befann mig i bruset mellan de fonem som IPA kartlagt – i utrymmet mellan betydelser – där de obligatoriska snedstegen sker inom munnens koreografi i jakten på spöket som är den ideala tungans svenska dans. Det finns lika många versioner på svenskans /y/ som antalet gånger det ut-

[3] Judy Shepard-Kegl, ”How Nicaragua’s Deaf Children Invented a New Sign Language”, *BBC World Service - Witness History*, 05 februari 2020, https://www.bbc.com/news/av/stories-51372265.

talats. Likt elektroner kring en atoms kärna, ett ljudat probabilitetsmoln surrande kring ett tecken – ett av de hålrum som språket orienterar sig med. Jag kände ett motstånd till dessa hålrum, denna idealiserade systematisering av språket som gör sig förstådd genom tecken, utom räckhåll för den fysiska kroppen.

Detta motstånd tog hos mig olika former och jag medger att dessa visar en viss dragning mot en typ av mysticism. Hur jag först beskrev mina arbeten var genom magisk realism, med stor inspiration från Jorge Luis Borges som med sitt skrivande låter oss uppleva språkets mysticism. Jag återgår fortfarande till hans verk, som *Del rigor de la ciencia* – ett fiktivt citat, ur en fiktiv bok av en fiktiv författare, om ett rike vars karta blir lika stor som riket det beskriver och därmed oanvändbar.[4] En bra analogi för fonetikens kartläggande ambitioner och något jag kanske borde läst som en varning för mina egna kommande ambitioner. Borges intertextuella fiktion har varit något jag försökt översätta för att arbeta med talet istället för texten, som han gör. Att jag inte längre använder genren för att beskriva mina verk och istället teoretiserar kring lingvistisk science-fiction ligger i de specifika ambitioner jag ser i lingvistisk science-fiction, och inte i magisk realism. Medan magisk realism ofta beskrivs hållas samman som genre av realistiska världar där något fantastiskt introduceras (vilket lingvistisk science-fiction definitivt ofta innehåller) ser jag i min nya genrebeskrivning, som tidigare nämnt, ambitionen att kritiskt förhålla sig till en analytisk och vetenskaplig syn på språk och tal.

Röstens kvaliteter tycks bjuda in till mysticism, med sitt dolda ursprung i kroppens hålrum – länge oåtkomliga för vetenskapen utan att skada och tvinga den talande kroppen, och därmed förhindra talet. Wayne Koestenbaum skriver om vetenskapens frustration över den mystiska talapparaten: “‘No one can yet say that he has watched the vocal cords during the natural and unconstrained performance of their duty,’ writes one voice culturist in 1894, confirming the failure of the laryngologist’s dream.”[5] Denna mystik kan uppfattas vara föråldrad nu när vi med ny teknologi kan skåda in i våra kroppar utan det våld som tidigare behövdes.[6] En magnetröntgen skär upp din kropp genom att ställa dina atomer på ända med enorma magneter, utan att nånsin röra dig. Tre dimensioner blir till en

---

[4] *Del rigor de la ciencia* – på svenska *Om vetenskapens stringens.*

[5] Wayne Koestenbaum, *The Queen’s Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (London: Da Capo Press, 2001), 211.

[6] Något som dock fortfarande utövas, se till exempel Susann Potter/Visible Human Project.

serie av två dimensioner, utlagda på rad i genombelysningen, 'Durchschein.'[7] Jag skulle dock hävda att ett visst våld ändå utförs, om inte detsamma som förut: ett analytiskt våld, utplattande och reducerande. Ett hål*rum* tillåts inte existera i två dimensioner och lämnas fortfarande mystiskt.

Som en parafras till Borges *Del rigor de la ciencia* refererar jag till Cixin Lius *Death's End* för att visa på det våld den fulländade analytiska blicken har. Efter att ha sänt ut budskapet om människans existens ut i rymden utsätts solsystemet för ett utomjordiskt massförstörelsevapen. En kollaps av vår tredimensionella värld till två – laryngologens misslyckade dröm vid sin slutpunkt, där allt kan beskådas men inget leva:

> It was a dead city, but perhaps it was more accurate to call it a 1:1 drawing of the city. The drawing reflected every detail of the city, down to every screw, every fiber, every mite, and even every bacterium. The precision of the drawing was at the level of the individual atom. Every atom in the original three-dimensional space was projected onto its corresponding place in two-dimensional space according to ironclad laws. The basic principles governing this drawing were that there could be no overlap and no hidden parts, and every single detail had to be laid out on the plane. Here, complexity was a substitute for grandeur.[8]
>
> The camera moved still closer to the plane, falling toward a two-dimensional body. The body's limbs soon filled the whole image, and then came the complicated patterns of muscle fibers and blood vessels. Perhaps it was just an illusion, but Cheng Xin seemed to see red, two-dimensional blood flowing through two-dimensional blood vessels.[9]

Under hösten 2023 spenderade jag två månader i ZK/U:s residens i Berlin. Där arbetade jag med ett projekt benämnt /*raum*/ som var tänkt att vara en fortsättning på de teman som togs upp i *Rotvälska*. Tanken var att se om jag kunde reproducera det intuitiva assemblage-skapandet som resulterat i min tidigare film. Min frågeställning löd: vilka överlapp och klyftor finns mellan lingvistiska och materiella språkrum i tyskan och svenskan? Med mig till Berlin hade jag ett 'tyskt' /a/. Detta /a/ var både främmande såväl som underligt bekant. Det hade formen av något som trålats upp från djuphaven – tidigare sammanhållen av enorma tryck som nu saknades i solljuset. Jag hade hittat det i en vetenskaplig artikel då jag själv jagade laryngologens dröm. I artikeln hade formen särskilt kopplats till det

---

[7] En term jag snubblade mig till i tyskans koreografi, mer om det senare.

[8] Liu Cixin, *Death's End*, övers. Liu Ken, Fiction (London: Head of Zeus, 2017), 619.

[9] Cixin, 623.

tyska språkets ljudbild. Det var formen av hålrummet i en tysktalande mans strupe då han låg i en magnetröntgen och ljudade just ett ‘tyskt’ /a/ – ett hålrum. Men detta hålrum var inte metafysiskt, likt de hålrum som tecknen utgör, utan ett materiellt sådant. Eller åtminstone definierat genom materialitet. Ett hålrum som språket inte orienterar sig runt, utan det mediet vilket det färdas ifrån, igenom och till – en nödvändighet. Formen var främmande, då jag aldrig sett den, men bekant, då jag hela mitt liv känt den i min egen tungas snubblande dans. Det var en form vars varande endast definierades genom sin skillnad gentemot den inramande kroppsliga vävnaden. Att beskriva ljudet som denna form stod för på ett annat vis än genom formen själv skulle vara en reducering av dess indexikala relation. Formen i sig var ett negativt avtryck av ljudet. Ett tecken?

Denna form antydde för mig möjligheten för ett alternativt språkligt tecken, ett med en indexikal relation till vad den pekade på. Ett icke-arbiträrt tecken, formen av själva ljudet. Genom att samla dessa former kunde jag bygga upp ett helt skulpturalt alfabet. Det här var mitt motstånd mot de kommunikativa avgrunder min kropp alltid riskerade att falla ner i. Så jag drömde, likt laryngologen. Detta ‘tyska’ /a/ blev ett verktyg för lingvistisk fysioterapi, ett sätt att lära sig tyska genom att appropriera dess former. Detta innebar sträckande och tvingande övningar genom att försöka ‘svälja’ formen och därmed språket, en absurd spegling av min egen logopediska resa. Allt eftersom jag fortsatte göra dessa övningar insåg jag att jag inte endast formade om min kropp efter tyskan – även staden runt mig började förändras, flimra. Berlin överlappades med minnen från Stockholms gator och torg, där en vägkrok eller ett butiksfönster tillät sinnenas ambivalenta osmos. Men även minnen jag inte kände igen läckte igenom, från någon annan, som växt upp på dessa främmande gator och missat bussen vid tio års ålder kort efter murens fall. Det var minnen från den ursprungliga ägaren till detta /a/ som nu utgjorde min lingvistiska fysioterapi. Denna ‘tyska’ form personifierades allt mer medan jag arbetade vidare på denna dröm. Den fick namnet Klaus och tycktes söka sig iväg, likt jag. Definierade av frånvaro. Klaus ville tillbaka till sitt ursprung, den anonyma mannen från den vetenskapliga artikeln. Klaus själva form pekade allt mindre mot tyskan jag skulle lära mig och allt mer mot frånvaron av den mannen som en gång legat i en magnetröntgen, den kropp Klaus var ett negativ av. I denna magnetröntgen hade en delning skett, det analytiska våld som kollapsar tre dimensioner till två. Efter att mannens kropp analyserats i en magnetröntgen gick en kropp ut för att fortsätta sitt liv, medan en annan stannade och förvandlades till en representation, en nationsbyggande funktion, ett ‘tyskt’ /a/.

Formen i min egen mun skulpterade flödet av Berlins förorenade luft för att beskriva detta nationsbyggande analytiska våld – 'Durchschein', genomsken.

Spänningen mellan den anonyma tyska mannen och formen av detta /a/, blev början på kollapsen av drömmen om det indexikala skulpturala alfabetet – misslyckandet av min egna laryngologiska dröm. Likt kartan i Borges *Del rigor de la ciencia* började idén om mitt alfabet breda ut sig allt större, tills den krökte sig runt horisonten och försvann ur mitt sikte. Den tycktes behöva täcka samtliga möjliga ljud i alla sina variationer från samtliga kroppar i alla dess tillstånd genom sina olika åldrar. Detta ledde mig till den sista insikten som slutligen rasade ned det indexikalt representativa teckensystemet: mitt alfabet saknade den dimensionen som tillsammans med rummet tillåter ljudets existens. Tid. Ljudvågor är endast ljudvågor då de är i rörelse, oscillerande. Tiden möjliggör liv, och språket lever.

Klaus existerade som en katalysator för lingvistisk science-fiction – mitt i den paradoxala spänningen mellan nationsbyggande representation och den ultralokala kroppen med alla sina egenheter. Mellan dessa poler existerar språket, mellan kroppen och idealet. Idealet och standarden tillåter den mellanmänskliga överenskommelsen som språket behöver, men tillåter inte förändringen och variationen som den talande kroppen innebär. Den talande kroppen, i sitt kompromisslösa uttryck saknar den överenskommelse som tillåter kommunikation. Det levande språket rör sig och förhandlar mellan dessa två poler.

Under min tid i Berlin då jag berättade och levde med fiktionen om Klaus kom jag på mig själv med att leta ursäkter för att ta mig till Lidl. Den vanligtvis sterila lysrörslabyrinten till kundvarv blev här bekant och lugn, ögat mitt i den tyska stormen. Det var också här jag, i min fiktion, fann Klaus, övergiven på en reahylla inslagen i plastfolie med loggan 'IKLidlEA'. Ett språkligt samarbete mellan IKEA och Lidl, båda med sina proto-ord till namn – approprieringar av ett spädbarns första ljud. I ett samtal om min tyska tillflyktsort med professor och konstnär Johanna Gustavsson Fürst föreslog hon att när kroppen placeras i ett nytt språk görs den främmande och att vi då därför söker oss mot tecknet som hem istället, det som annars är mer avlägset. Detta resonerade i mig. Att lära sig ett nytt språk innebär, likt min lingvistiska fysioterapi, att forma om kroppen och snubbla runt i talets koreografi. Tyskans rum i kroppen är andra än svenskans, även om de har sina överlapp. Min flykt till Lidl och Klaus alfabet var min flykt till tecknet – Lidl som varumärke, som ljud, som arkitektur, som rum. Lidl utlovade en universell export/import av hemmet. Detta är de globala varumärkenas

kanske största bedrift – den upplevda säkerheten i dess statiska och förutsägbara tillstånd. Det är bedriften som innebär att en McDonald's cheeseburgare smakar likadant i Stockholm som i Bangkok, som i Lima, som i New York. Lidls rumslighet fanns i min vokabulär och blev därför, i mitt dåvarande tyska tillstånd, tecknet som jag gjorde till hem. Likt en eremitkräfta kröp jag in i denna lågprismatvarubutik.

Jag blev allt mer obekväm i mitt nya hem och dess kapitalistiska universalitet, tills jag en dag råkade över en video på Tik Tok. Jag minns en man stå inuti en Lidl-butik och tala ut till kundhavet. Genom en appropriering av lågprismatvarubutikens korridorer som strupe kungjorde han Lidls medskyldighet till att finansiera Israels folkmord i Gaza och uppmanade till att bojkotta kedjan. Denna man tillsammans med Wayne Koestenbaums *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* gav mig verktygen till det motstånd som tillät min frigörelse från detta våldsamma teckens hemvist inom mig. För vi rör oss båda in i varandra, vi och de tecken vi väljer som hem.

> But singing's physiology is the opposite of sucking or swallowing, and thus is not a process of sexual or economic consumption. Isaac Nathan, in 1823, implies that singing transcends the mouth's desire to suck, and transports the singer away from the mother and toward a "friend," away from the passivity of shopping and toward the autonomy of production […].[10]

En förflyttning tillbaka från tecknet, och dess ambivalenta allianser, tillbaka till kroppens autonomi. Innan jag gick till min första logoped, och ibland fortfarande, var just sången min tillflyktsort. Jag sjöng hellre än talade och trånade efter de musikaler som presenterade världar där talet inte fanns, endast sången. Nu var det inte sång som kom ur mannen i videon, men ropets ursprung var detsamma, nere i magstödet. Det tog över detta kapitalistiska hålrum, som sponsrade dödandet av tiotusentals människor, och förvandlade det till en solidarisk megafon.[11] Något med att sjunga får mig att känna mig mer sann och tillåter mig att finna mina egna rum i talet. Att sång också just används för att underlätta talet för de som stammar gör mig ännu mer säker på dess intima koppling till kroppen. Kroppen är språkets första rum och sången är dess första uttryck, även om det börjar som ett skrik ut i världen.

---

[10] Koestenbaum, *The Queen's Throat*, 215.

[11] "Boycott Israeli Goods & Services", Ireland Palestine Solidarity Campaign, åtkomstdatum 23 september 2024, https://www.ipsc.ie/campaigns/consumer-boycott.

Så, nu har vi snubblat runt i tyskan och lågprismatvarubutiker för att återigen landa i kroppen. Vad innebär detta för lingvistisk science-fiction? /*raum*/ och Klaus blev ett svar på mina upplevelser med det tyska språket och det berlinska rummet. Inom dem kan vi finna de hålrum i vilka genren finns. Fiktionen blev ett sätt att orientera, navigera och tänka i/genom/med de nationalistiska, symboliska, kapitalistiska, materiella, rumsliga och psykologiska strängarna som korsade sig genom min kropp i mötet med ett nytt språkrum. Genom lingvistisk science-fiction vävs dessa strängar ihop och tillåts hålla mig i fiktionens nät vars fästen existerar utanför mig. Den lingvistiska fiktionen ger också detta 'tyska' /a/, Klaus, en agens. Precis som mig snubblar den fram i sökandet efter något utanför den trånga korridor som i dess fall var en magnetröntgens nationalistiska cylinder. I filmen som /raum/ resulterade i säger Klaus: "Jag tror jag är idén om språk som en samling interagerande rum." Detta har blivit en nyckelfras i min teoretisering kring lingvistisk science-fiction.

Jag påminns om Le Guins *The Carrier Bag Theory of Fiction* som presenterar ett alternativ till den typiska berättelsen, den om hjälten (ofta maskulint kodad) som ger sig iväg för att åstadkomma ett stordåd. Dessa berättelser är vi alla väl bekanta med. Genom att dra från teorier om den förhistoriska människans första verktyg – inte spjutet och vapnet, utan behållaren – föreslår hon en ny modell för berättande: "[…] with or before the tool that forces energy outward, we made the tool that brings energy home."[12] Hon fortsätter:

> A book holds words. Words hold things. They bear meanings. […] Finally, it's clear that the Hero does not look well in this bag. He needs a stage or a pedestal or a pinnacle. You put him in a bag and he looks like a rabbit, like a potato. That is why I like novels: instead of heroes they have people in them.[13]

För mig möjliggör detta berättande en konstruktiv och kollektiv potential, istället för ett destruktivt och individualistiskt ideal. Det finns ett tydligt släktskap mellan Le Guins behållare och lingvistisk science-fictions hålrum – de som möjliggör talet och språket. Båda håller saker, betydelser, och möjliggör berättande som för samman människor, istället för att separera dem. Denna insikt tror jag inleder min försoning med hålrummen som jag känt ett sånt motstånd mot – att se dem som möjliga behållare för en kollektivitet.

---

[12] Ursula K. Le Guin, "The Carrier Bag Theory of Fiction", i *Women of Vision: Essays by Women Writing Science Fiction*, red. Denise Dupont (New York: St. Martin's Press, 1988), 4.

[13] Le Guin, 7.

Jag tror jag är idén om språk som en samling interagerande rum, säger Klaus i filmen /*raum*/. Detta är en fortsättning på *Rotvälskas* tredje yttre näsgång. I den na film utvecklade jag idén om dialekten som ett sätt att beskriva mötet mellan människans inre hålrum och stadens yttre hålrum. Tillsammans bildar de en gemensam talapparat som formar språket. Detta speglar Brandon LaBelles tankar från *Lexicon of the Mouth, Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary* där han för ihop talaren och åhörarens hålrum:

> I turn to the other, with a voice shaped by this other one: I speak in order to locate myself near you. […] As Walter Ong emphasizes, it is through the voice that "interiors commune with interiors"; speech sounds out our interiority to deliver it to another, and deeper, into the interior private space of their hearing.[14]

Vidare skriver LaBelle:

> The voice does not move away from the body, but rather it carries it forward – the voice stretches me; it drags me along, as a body bound to its politics and poetics, its accents and dialectics, its grammars, as well as its handicaps.[15]

Rösten beskrivs här som skärningspunkten för ett flertal dimensioner som tillåts ta uttryck, formas och bli till genom just talet. Klaus tar detta vidare i sitt eget sökande, då den ser på sig själv som idén om språket som en samling interagerande rum. Kollapsen som Klaus innebar ledde mig till tanken om språkets egen kropp, dess materiella existens. Liksom talet är en förhandling mellan olika rum, mänskliga och arkitektoniska, är språkets materiella existens en förhandling mellan samtliga kroppar som talar, och talas igenom, detta språk. När tyskan kryper in i mig kryper även jag in i tyskan. Vi förändrar varandra. När jag talar tyska förändras min kropp, men genom att tala förändrar även jag tyskans kropp. Språket är en levande organism som uppstår genom en samling interagerande rum. Utan gemenskap lämnas vi språklösa, men även språket är beroende av gemenskapen och tillåts inte existera utan detta. Genom denna emergens finns en öppning till talet som den sammanförande magiska och fiktiva behållare jag föreställer mig med hjälp av Le Guin.

---

[14] Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary* (New York: Bloomsbury, 2014), 3.

[15] LaBelle, 5.

Hittills har vi rört oss i berättandets hålrum för att lokalisera lingvistisk science-fiction. Jag tänkte nu föra oss till andra mindre sekvens-baserade medier för att se om vi även här kan hitta de hålrum som tillåter genren, eller processen. Under våren 2023 besökte jag regelbundet konsthall Mint på ABF-huset för att ta del av en serie röstworkshops ledda av konstnären Cara Tolmie. Detta föranledde hennes utställning *Cascade Bend Chamber* på Mint och centrerades kring hennes praktik som hon benämnt ’internal singing’.[16] Denna metod fokuserar på mötet mellan kroppen och rösten, och även de platser där de bryts. Genom intuition och improvisation låter sångaren rösten färdas mellan två punkter i kroppen och ljudar både in- och utandningen. Min egen upplevelse av denna praktik var svårfångad. Den tycktes innebära både en hypermedvetenhet om kroppen samtidigt som ett lösgörande från den, eller kanske den inlärda upplevelsen av den egna kroppen. Det involverade en fiktionalisering av talorganet, eller något som jag sett beskrivet som ’vocal imaginary’. I *Cascade Bend Chamber* presenterade Tolmie denna metod under ett performance tillsammans med textila grafiska representationer, exempelvis *Internal Singing: Imaginary to audible to imaginary voice (ad nauseam),* vilka ämnade beskriva hennes ’internal singing’. Verken liknar vetenskapliga diagram som abstraherats till den grad att de nu bjöd in till mystiska läsningar, ’vocal imaginaries’. Att flera av dessa verk anspelar på hål, i textiler, rum och genom bristen på läsanvisningar, pekar mot just fiktionens roll i utställningen – som möjliggör tänjningen och uppluckringen av rösten i kroppen. Jag ser här ett släktskap med mina egna omöjliga dialekter. Det är här vi tycks finna ett exempel på lingvistisk science-fiction, uttryckt i ickenarrativ performance och installation – i kroppens utvidgning i det imaginära tillsammans med mysticismens övertagande av den vetenskapligt analytiska beskrivningen av rösten.

Ett år senare, under våren 2024, höll jag tillsammans med Stella Dieden Richter en kurs på Kungl. Konsthögskolan, *Don’t Bring an Instrument (Off-Site)*.[17] Ambitionen var att introducera deltagarna för olika ingångar till att arbeta och tänka med ljud inom konst samt undersöka Stockholm som ett ljudrum. Vid ett tillfälle fick vi besök av kompositören Amina Hocine. Hon hade med sig *The Instrument*, hennes orgel bestående av pvc-rör, ventiler och en luftkompressor. Efter att ha komprimerat tillräckligt med luft kunde hon genom ventilerna öppna och stänga

[16] Utställningen *Cascade Bend Chamber* ägde rum på Mint under perioden 13.5 - 26.8 2023 och är en del av Cara Tolmies pågående doktorandforskning i Critical Sonic Practice vid Konstfack, Stockholm.

[17] *Don’t Bring and Instrument (Off-Site)* ägde rum på Kungl. Konsthögskolan våren 2024 som en av skolans valbara kurser. Initiativet startades av mig och Stella ett år tidigare som en plattform för de elever som ville utforska ljudkonst utan tekniska förkunskaper. Med hjälp av professorerna Ming Wong och Blaise Kirschner kunde denna studentdrivna plattform bli en kurs med en budget som tillät oss att besöka och bjuda in olika ljudkonstnärer i Stockholm.

luftflödet till olika pvc-rör som därmed producerade olika toner och aurala texturer. Hela processen var ett långt utdraget andetag. Detta var en ytterst kroppslig upplevelse. Medan jag gick runt orgeln i rummet tilläts tonerna vibrera och interagera med varandra inuti min kropp. Genom interferens, då två vågor möts, kunde ljudet vibrera, tystna och förvrängas i olika platser i rummet. Amina beskrev det som en ljudkristall. Jag har inte kunnat släppa denna beskrivning. För mig lyckas dessa ord bli en behållare för både ljudets och talets fysikaliska existens i rummet såväl som deras poetiska fortsättning i sinnenas upplevelser. Mitt enda tillägg skulle vara att även föra in tiden – en flytande, eller kanske dansande, ljudkristall.

Tidigare i denna essä skrev jag att jag beklagade mig över omöjligheten till den okomprometterade kommunikationen, externaliseringen av det inre. Nyligen fann jag nedskrivet i anteckningarna till en ny lingvistisk science-fiction om ett mystiskt tal, Luniumi: “Att praktisera Luniumi är att medvetet orientera sig och navigera genom den dansande ljudkristallen där språk, rum, kroppar och mening möts, bryts, leker och förenas.” Om det finns någon magi i världen så är det språket – redan från början en lingvistisk science-fiction. Den biologiska kroppens formande av luft genom strupens håligheter, till ljud som färdas ut till det omgivande rummet för att möjligen nå en annan biologisk kropp och, om koreografin snubblar rätt och luften skulpterats enligt gemensamma ritualer, exciterar synapserna för att skapa en föreställning i denna nya kropp som inte fanns tidigare. Det är en omöjlig mängd omständigheter som behöver stämma. Och det sker det konstant. Plötsligt existerar vi i varandra, som aurala avtryck, hållna tillsammans i det talade språkets kropp.

I denna essä har jag irrat bort oss från språkets trampade stigar för att bilda ett nät där hålrummen tillåts ta plats. Jag vet inte om jag vill föra oss tillbaka till stigen vi avvek från i början, men jag känner mig lugn med att lämna oss i detta nät. Här kan vi, kollektivt, medvetet navigera och orientera oss genom den dansande ljudkristallen. Talet. Besvärjelser.

Erkännanden och tack

Denna essä skulle ha sett betydligt annorlunda ut (på de tristaste vis) om det inte var för andra människors bidrag; djärva och generösa kommentarer från Emma Kihl, handledaren för denna masteressä, tillsammans med läsgruppen bestående av Therese Norgren, Caio Marques de Oliveira, Kayo Mpoyi och Jaana-Kristiina Alakoski; fyra år av performance och k-pop med min tidigare professor Ming Wong; läsning, stöd, tålamod, djupgående diskussioner och fotnotsexpertis från Silvia Thomackenstein; och Klaus.

Befria Palestina.

Referenslista

Cixin, Liu. *Death's End*. Översatt av Liu Ken. Fiction. London: Head of Zeus, 2017.

Institutionen för lingvistik – Stockholms universitet. ”Lingvistik - Stockholms universitet”. Åtkomstdatum 05 september 2024. https://www.su.se/utbildning/alla-amnen/lingvistik-1.426271?open-collapse-boxes=truncate-description.

Ireland Palestine Solidarity Campaign. ”Boycott Israeli Goods & Services”. Åtkomstdatum 23 september 2024. https://www.ipsc.ie/campaigns/consumer-boycott.

Koestenbaum, Wayne. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. London: Da Capo Press, 2001.

LaBelle, Brandon. *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. New York: Bloomsbury, 2014.

Le Guin, Ursula K. ”The Carrier Bag Theory of Fiction”. I *Women of Vision: Essays by Women Writing Science Fiction*, redigerad av Denise Dupont. New York: St. Martin's Press, 1988.

———. *The Left Hand of Darkness*. 50th anniversary edition. New York, NY: Ace Books, 2019.

Shepard-Kegl, Judy. ”How Nicaragua's Deaf Children Invented a New Sign Language”. *BBC World Service - Witness History*, 05 februari 2020. https://www.bbc.com/news/av/stories-51372265.